

# PRZEGLĄD HUMANISTYCZNY

KWARTALNIK • ROK LXIII / 2019 • NR 4 (467)

## W NUMERZE:

S. ZACHAROW: *Le rôle créateur de la memoria rhétorique dans la théorie des arts à l'époque des Lumières*

K. WRÓBEL-BARDZIK: *Między ruralizacją miasta i „urbanizacją przyrody”. Historia środowiskowa okupowanej Warszawy*

A. JABŁOŃSKA: *Artystyczne kompozycje egzystencjalne. Teorie estetyczne w 622 upadkach Bunga Stanisława Ignacego Witkiewicza*

K. KARDYNI-PELIKÁNOVÁ: *Karola Čapka zabawa w „kryminalki” (O genezie i budowie Opowieści z różnych kieszeni)*

O. OSIŃSKA: *Fotografia pierwszego stopnia – o niemożliwości powrotu do źródła. Na przykładzie Mercedesa-Benza Pawła Huellego*

Ł. WRÓBLEWSKI: *Sankcjonowanie władzy w Matni Romana Polańskiego*

R. MIELHORSKI: *Mieczysław Jastrun w Łodzi 1931–1939*

A. KRAWCZYK: *Łódzkie kawiarnie literackie w II połowie XX wieku*



Sponsor Główny

Warszawa 2019

PRZEGLĄD  
HUMANISTYCZNY  
PISMO UNIwersYTETU WARSZAWSKIEGO

## RADA REDAKCYJNA

Jan Kieniewicz, Ryszard Kulesza, Luigi Marinelli (Rzym),  
Andrzej Markowski, Alojzy Z. Nowak,  
Józef Porayski-Pomsta, Kinga Siatkowska-Callebat (Paryż),  
Paweł Stępień, Dorota Walczak-Delanois (Bruksela), Jerzy Wasilewski,  
Andrzej Waśkiewicz, Elżbieta Wichrowska, Nina Witoszek (Oslo)

PRZEGLĄD  
HUMANISTYCZNY  
PISMO UNIwersYTETU WARSZAWSKIEGO

---

KWARTALNIK • ROK LXIII / 2019 • NR 4 (467)

---



Warszawa 2019

REDAKCJA

*Tomasz Wójcik* (redaktor naczelny)  
*Grażyna Szelągowska* (zastępca redaktora naczelnego)  
*Karol Hryniewicz* (sekretarz redakcji)  
*Marta Bucholc, Roman Chymkowski, Lena Magnone, Lech M. Nijakowski, Grzegorz Pac,*  
*Radosław Pawelec, Marcin Poręba, Jagoda Wierzejska, Magdalena Zawisławska*

LISTA RECENZENTÓW ZA ROK 2019

Nicole Dołowy-Rybińska (Polska Akademia Nauk)  
Magdalena Ożarska (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach)  
Paweł Sikora (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)  
Paweł Tomczok (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

Adres redakcji:

00-497 Warszawa, ul. Nowy Świat 4  
[www.przegladhumanistyczny.pl](http://www.przegladhumanistyczny.pl)  
e-mail: [przegladhumanistyczny@uw.edu.pl](mailto:przegladhumanistyczny@uw.edu.pl)

Redaktor prowadzący: *Dorota Dziedzic*

Redaktor: *Elwira Wyszyńska*

ISSN 0033-2194, e-ISSN 2657-599X

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2019

Czasopismo recenzowane  
Edycja papierowa jest wersją pierwotną pisma

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego  
00-497 Warszawa, ul. Nowy Świat 4  
[wuw@uw.edu.pl](mailto:wuw@uw.edu.pl)  
Dział Handlowy: tel. (48 22) 55-31-333  
e-mail: [dz.handlowy@uw.edu.pl](mailto:dz.handlowy@uw.edu.pl)  
Księgarnia internetowa: [www.wuw.pl](http://www.wuw.pl)

Numer sponsorowany przez Grupę PZU

## SPIS TREŚCI

Sebastian Zacharow – Le rôle créateur de la <i>memoria</i> rhétorique dans la théorie des arts à l'époque des Lumières .....	7
Karolina Wróbel-Bardzik – Między ruralizacją miasta i „urbanizacją przyrody”. Historia środowiskowa okupowanej Warszawy .....	15
Aneta Jabłońska – Artystyczne kompozycje egzystencjalne. Teorie estetyczne w <i>622 upadkach Bunga</i> Stanisława Ignacego Witkiewicza .....	29
Krystyna Kardyni-Pelikánová – Karola Čapka zabawa w „kryminałki”. (O genezie i budowie <i>Opowieści z różnych kieszeni</i> ) .....	41
Olga Osińska – Fotografia pierwszego stopnia – o niemożliwości powrotu do źródła. Na przykładzie <i>Mercedesa-Benza</i> Pawła Huellego .....	63
Łukasz Wróblewski – Sankcjonowanie władzy w <i>Matni</i> Romana Polańskiego .....	77

### MATERIAŁY I PRZYCZYNKI

Robert Mielhorski – Mieczysław Jastrun w Łodzi 1931–1939 .....	91
Alicja Krawczyk – Łódzkie kawiarnie literackie w II połowie XX wieku .....	105

### RECENZJE I PRZEGLĄDY

Tomasz Wójcik – Francuska biografia Zbigniewa Herberta .....	119
--	-----

## CONTENTS

Sebastian Zacharow – The Creative Role of Rhetorical <i>Memoria</i> in the Theory of Arts During the Age of Enlightenment .....	7
Karolina Wróbel-Bardzik – Between Ruralization of the City and “Urbanization of Nature”. An Environmental History of Occupied Warsaw .....	15
Aneta Jabłońska – Artistic Existential Compositions. Aesthetic Theories in <i>The 622 Downfalls of Bungo</i> Written by Stanisław Ignacy Witkiewicz .....	29
Krystyna Kardyni-Pelikánová – Karel Čapek’s Playing with Criminal Stories (On the Origins and Structure of <i>Stories from a Pocket</i> and <i>Stories from Another Pocket</i> ) .....	41
Olga Osińska – Photography in the First Degree, or the Impossibility of Returning to the Roots. Taking the Example of <i>Mercedes-Benz</i> by Paweł Huelle .....	63
Łukasz Wróblewski – The Legitimation of Power in <i>Matnia</i> by Roman Polański .....	77

## MATERIALS AND CONTRIBUTIONS

Robert Mielhorski – Mieczysław Jastrun in Łódź 1931–1939 .....	91
Alicja Krawczyk – Literary Cafes in Łódź in the Second Half of the 20th Century .....	105

## REVIEWS AND SURVEYS

Tomasz Wójcik – A French Biography of Zbigniew Herbert .....	119
--	-----

Sebastian Zacharow

(Université de Łódź)

[sebastian.zacharow@uni.lodz.pl](mailto:sebastian.zacharow@uni.lodz.pl)

<http://orcid.org/0000-0001-5536-1637>

## LE RÔLE CRÉATEUR DE LA *MEMORIA* RHÉTORIQUE DANS LA THÉORIE DES ARTS À L'ÉPOQUE DES LUMIÈRES

On a beau voir, entendre, goûter, toucher, flairer,  
si l'on n'a rien retenu, on a reçu en pure perte.

Denis Diderot, *Éléments de physiologie*

C'est à Charles Batteux, érudit et homme d'Église français, qu'on doit le terme beaux-arts. Il établit l'imitation comme leur principe fondateur, mais en même temps, cet auteur des *Beaux-arts réduits à un même principe* (1746), s'intéresse vivement à la poétique et étudie sa relation avec l'ancien art oratoire. La rhétorique, en effet, comme le remarque Laurent Pernot, constitue toujours, même à notre époque moderne, « un principe unificateur des arts »<sup>1</sup>.

À l'époque des Lumières, l'abbé Batteux n'est pas le seul à considérer la rhétorique comme le recueil des règles normatives qui permettent de définir, évaluer et comprendre les beaux-arts. Le présent article renchérit sur ces idées des théoriciens d'art et se propose d'observer le rôle inventif et créatif de la *memoria* rhétorique. Il s'agit de mettre en évidence la capacité de cette partie de la rhétorique de participer activement à l'élaboration de l'ouvrage artistique sans la limiter à une pure imitation. Cela mérite de réfléchir sur un glissement conceptuel qui s'opère, à l'époque des Lumières, qui consiste à élargir le concept d'imagination d'une manière qu'il absorbe les fonctions de celui de mémoire pour devenir une imagination créatrice, faculté qui met en mouvement le processus de la création d'une œuvre d'art.

Dans le sens habituel et classique du terme, la *memoria*, appelée par Simonide « le trésor de l'éloquence »<sup>2</sup> est une des cinq parties de la rhétorique, responsable, *grosso modo*, d'une présentation correcte et efficace du discours oratoire. D'après Aristote, la mémoire, étant un don naturel qui alimente la faculté productrice des biens<sup>3</sup>, n'est pas une fin en soi, mais permet de réaliser d'autres objectifs. Dans la construction du discours rhétorique, la *memoria* exerce la plus forte influence sur le destinataire dans l'*exordium* et dans la *peroratio*, parce que, selon Aristote,

---

<sup>1</sup> Laurent Pernot, dir., *La Rhétorique des arts*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. VI.

<sup>2</sup> Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 211.

<sup>3</sup> Cf. Aristote, *Rhétorique*, 1362b.



ces deux parties font le destinataire retenir et se souvenir du message contenu dans la *narratio* et l'*argumentatio*<sup>4</sup>.

Dans le Livre XI de l'*Institution oratoire*, Quintilien accorde une attention particulière à la *memoria* et à l'*actio*. Le rhéteur romain avance que la mémoire est un don de la nature et que les orateurs qui n'en sont pas doués devraient renoncer à la profession de la rhétorique. Le discours que le rhéteur veut prononcer devant son public doit être maîtrisé par sa mémoire afin de donner l'impression qu'il est improvisé.

Quintilien définit donc la mémoire comme la capacité de marquer dans nos têtes des empreintes d'événements pareilles aux empreintes de la bague dans la cire. Chez la plupart des gens, la mémoire est tellement défectueuse que les événements les plus éloignés dans le temps y apparaissent soudainement même si personne ne les y cherche, pendant que les informations qu'on essaie de reproduire restent efficacement cachées dans des recoins minuscules et isolés de l'esprit. Cette infirmité ne regarde pas les orateurs doués et, comme le souligne Quintilien, plutôt le public perdra la patience que le rhéteur la mémoire.

Dans la conception classique de la rhétorique, la *memoria* est donc plus proche de l'*actio* que de l'*inventio* et ne perd pas de vue le destinataire du discours oratoire. Dans le Livre III de la *Rhétorique*, Aristote souligne que le nouvel argument doit être introduit tant que le public se souvient de l'argument précédent. Dans le cas contraire, la chaîne logique du discours risque de se désintégrer.

D'après l'*Encyclopédie* de Denis Diderot et de Jean d'Alembert, chaque auteur qui veut composer un texte conforme aux règles de la rhétorique, doit rechercher et choisir des preuves et arguments convenables, les plus appropriés au problème abordé, les disposer ensuite chacun dans un lieu convenable, les orner à l'aide de moyens stylistiques soigneusement choisis, enfin, si le texte est destiné à la présentation publique, le présenter avec « toute la décence et force » afin d'émouvoir le public. Autrement dit, l'*Encyclopédie* divise la rhétorique uniquement en quatre parties : « on a divisé la rhétorique en quatre parties, savoir l'invention, la disposition, l'élocution, & la prononciation »<sup>5</sup>. La mémoire n'y est pas mentionnée.

Serait-ce donc Quintilien qui est allé trop loin en surestimant l'importance de la mémoire, ou bien ce sont les auteurs de l'*Encyclopédie* qui ne l'ont pas suffisamment appréciée?

Pour répondre à cette question, il y a lieu de prévoir qu'explorer la notion de *memoria*, c'est oser la vêtir de termes nouveaux puisque, comme le remarque Jean-Jacques Roubine dans son livre consacré aux grandes théories du théâtre, Aristote, lui, « excluait toute possibilité de transformation et de progrès »<sup>6</sup>. L'esthétique des Lumières ne cherche pas pourtant à transformer les idées rhétoriques du Stagirite, mais, dans le cas de la *memoria*, les élargir, explorer les antipodes de ses fonctions premières pour mieux définir l'idée de l'imagination créatrice, une force motrice des beaux-arts.

<sup>4</sup> Ibidem, 1414b.

<sup>5</sup> *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XIV, S. Faulche & compagnie, Neufchâtel, s.d., BnF/Gallica, p. 250. Pour toutes les citations du XVIIIe siècle, la graphie originale est respectée.

<sup>6</sup> Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p. 47.

Il est intéressant de noter que l'auteur de *La Rhétorique à Herennius* (Livre III) distingue deux sortes de mémoire : *memoria naturalis* (mémoire naturelle) et *memoria artificialis* (mémoire artificielle). La première accompagne la faculté de réfléchir, l'autre s'approche de toutes les techniques mnémotechniques dont se sert l'art oratoire.

Louis-Sébastien Mercier définit le travail du poète comme une assimilation, voire absorption des éléments du monde imaginaire trouvé dans des textes anciens et contemporains pour les ensuite conserver dans sa mémoire. Il est impossible de passer du stade de l'invention créative en mettant à part la mémoire qui oblige le poète à s'identifier aux idées des auteurs exemplaires et à y réfléchir<sup>7</sup>. L'objectif primordial que le poète doit constamment prendre en considération, c'est le bien public. Mercier souligne que « l'humanité sera gravée dans son cœur, car sans elle point de génie »<sup>8</sup> et s'il oublie que le droit naturel constitue le fondement du bonheur de l'humanité, son travail deviendra inutile.

Le rôle du génie, mentionné par Mercier, est aussi abordé par l'abbé Dubos qui, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, établit des liens raffinés entre le génie et la mémoire et les applique non seulement aux arts poétiques, mais aussi aux arts picturaux. Dubos remarque que l'artiste dépourvu de génie n'est qu'un simple artisan à qui la mémoire ne sert qu'à remplir l'esprit de propos de grands auteurs qu'il veut imiter. Ce type de démarche caractérise les artistes qui se croient capables de créer un grand ouvrage, et pourtant ils ressemblent à une terre susceptible, dans l'opinion commune, de produire aussi bien une vigne exquise que du blé excellent. Or, d'après Dubos, une telle terre ne donnera ni l'un ni l'autre parce que le sol où poussent les meilleures plantes d'une espèce est celui où la récolte d'autres plantes ne serait jamais aussi heureuse. Il est de même du poète, celui qui se croit « propre à beaucoup de choses », est un créateur médiocre, ses tableaux sont défectueux, et sa mémoire ne lui permet pas d'atteindre une perfection artistique parce qu'il se limite à imaginer son ouvrage morceau à morceau sans en avoir une vision globale<sup>9</sup>. En outre enrichir la mémoire est le rôle de l'histoire; la poésie, elle, cherche avant tout à émouvoir<sup>10</sup>, et la seule mémoire imitative ne suffit pas pour atteindre cet objectif. Dubos affirme que le poète ou le peintre qui se sert de la mémoire uniquement pour imiter la nature n'arrivera jamais à une pareille perfection que l'artiste dont la *memoria* devient un processus créatif actif. Il distingue la mémoire artificielle et la mémoire naturelle, la dernière est définie par le terme « génie » qui paraît répondre aux exigences de la mémoire créative. En effet, pour désigner la mémoire naturelle, Dubos se sert souvent du terme « génie » ou « imagination » :

On ne trouve rien de nouveau dans les compositions des Peintres sans génie, on ne voit rien de singulier dans leurs expressions. Ils sont si steriles qu'après avoir long-temps copié les autres ils en viennent ; & quand on sçait le tableau qu'ils ont promis, on devine le plus grande partie des figures de l'ouvrage. L'habitude d'imiter les autres nous conduit à nous copier nous mêmes.

<sup>7</sup> Louis-Sébastien Mercier, *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, E. van Harrevelt, 1773, BnF/Gallica, p. 217–218.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 220.

<sup>9</sup> Cf. Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, seconde partie, Paris, Mariette, 1719, BnF/Gallica, p. 58–59.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 529–530.

L'idée de ce que nous avons peint est toujours plus présente à notre esprit que l'idée de ce qu'ont peint les autres. C'est la première idée qui s'offre aux Peintres qui cherchent la composition, & les figures des tableaux qu'ils ont entrepris plutôt dans leur mémoire que dans leur imagination<sup>11</sup>.

La force motrice de la création artistique, c'est donc le génie qui se définit comme la mémoire créative. En plus, même quand l'artiste vieillit et que sa mémoire le déçoit, le génie lui permet de continuer de créer. En se servant de l'exemple du peintre, Dubos explique que les deux mémoires contribuent à la perfection de l'ouvrage. Une fois l'image conçue dans son imagination (donc mémoire naturelle), il lui faut des savoir-faire (mémoire artificielle) pour accomplir son tableau. Pour créer une œuvre parfaite, l'imagination et l'art doivent contribuer harmonieusement au résultat final. Dubos explique : « Nous ne saurions faire rien de bien [...] si notre main n'est pas capable de mettre sur la toile les beautés que notre esprit produit »<sup>12</sup>.

La comparaison faite par Dubos entre l'artiste et le rhéteur consiste à ce que les deux travaillent leurs ouvrages pour convaincre le public. Mais, puisqu'il ne se concentre pas sur l'art oratoire, mais sur les beaux-arts, Dubos se sert conséquemment d'autres termes qui remplacent, ou qui mieux s'adaptent au concept de la mémoire. Il reste quand même fidèle à la division précitée entre deux mémoires. Elles ne fonctionnent pas indépendamment l'une de l'autre, mais il existe un élément qui les intègre et organise leur fonctionnement cohérent. Ce rôle est confié au génie. Dans le processus de la création artistique, il remplit au moins deux fonctions. D'abord, en ce qui concerne les jeunes artistes, il leur permet de « se former une pratique pour imiter la nature », il est un moyen de perfectionner leur art. En second lieu, quant aux artistes âgés, les déficiences de mémoire dues à l'âge avancé de l'artiste le poussent à commettre quelques imperfections en créant son ouvrage, grâce au génie, et c'est, d'après Dubos, le cas de Corneille, il est capable de garder « l'élevation & même la fertilité »<sup>13</sup>.

Il est essentiel de souligner que, dans la conception de Dubos, la mémoire elle-même ne détermine pas la perfection créative. Elle doit être, en effet, soutenue par la réflexion et méditation sur les éléments acquis. Cela garantit à l'artiste d'avoir l'esprit constamment occupé, ce qui est un des plus grands besoins de l'homme. Sans une mémoire active qui déclenche la réflexion, l'artiste est condamné à l'ennui et à l'inaction, ennemies de la création. Or la mémoire est aussi propre aux animaux qui, pourtant ne sont pas capables de méditer et s'élever au niveau de la production artistique.

Cette conception a été déjà abordée par des théoriciens d'avant les Lumières. Dans un de ses traités, réédité en 1758, consacré à l'étude de l'esthétique, François de La Mothe Le Vayer, lui, répète après l'empereur Gallien que l'âne est un animal qui peut se vanter d'avoir le plus de mémoire et pourtant, c'est un animal d'une parfaite stupidité<sup>14</sup>. Bien entendu, cela ne signifie pas que la *memoria* est inutile dans le processus créatif. Comme le remarque La Mothe Le Vayer, « toutes excellentes que sont les Muses filles de Jupiter, elles ne peuvent rien sans l'aide

<sup>11</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 88.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>14</sup> François de La Mothe Le Vayer, *Petits traités en forme de lettres écrites à diverses personnes*, in : *Œuvres*, t. VI, partie I, Dresde, M. Groell, 1758, BnF/Gallica, p. 413.

de leur mere Mnemosyne »<sup>15</sup>. Cette référence à la mythologie grecque permet de comprendre les théories de création artistique des Lumières. Mnémosyne, la déesse de la mémoire a donné un nom à chaque chose, en permettant aux gens de s'exprimer artistiquement. En donnant la naissance aux neuf muses, elle est devenue protectrice des arts, des lettres et des sciences. Étant souvent représentée comme une femme qui soutient son menton ou qui tient le lobe d'oreille avec sa main, Mnémosyne symbolise aussi la méditation. Ainsi, dans leurs tentatives de définir le processus créatif lié à la mémoire, les plus grands théoriciens des Lumières reviennent aux sources antiques : Apollodore, Hésiode, Ovide et Pausanias, donc aux auteurs qui nous avaient fait connaître l'histoire de Mnémosyne et ses filles.

On voit donc qu'il ne suffit pas de retenir, à l'aide de la mémoire, les éléments de la réalité pour produire une œuvre d'art. Toute fidèle qu'elle soit, une telle reproduction ne sert à rien si les muses ne font pas partie de cette activité. Autrement dit, en se servant des propos de La Mothe Le Vayer, « ceux qui retiennent avec grande exactitude les lieux, par où ils passent, & qui ne s'égareront jamais par les chemins qu'ils ont fait, sont fort voisins de la nature des bêtes, si favorable aux chiens, & aux chevaux, aussi bien qu'aux ancêtres, tellement, que nous sommes contraints quelquefois de les admirer »<sup>16</sup>. Pourtant l'artiste aspire à bien plus de choses que savoir retrouver le chemin à la maison. Il prépare son esprit au travail critique, imaginatif et créatif, les savoir-faire qui le distinguent du simple artisan. Dans le cas de la production artistique, l'équivalent du terme « mémoire » est celui de « bon esprit », une notion utilisée par La Mothe Le Mayer pour mettre en évidence une mémoire créative du poète, capable de se souvenir « toutes les voluptés des choses agréables »<sup>17</sup> et les transformer en une œuvre d'art. La notion de mémoire revêt donc un sens particulier, n'ayant rien à voir avec des mnémotechniques réduites à l'absorption passive, elle constitue un processus créatif actif qui consiste au traitement constant des éléments de la réalité que l'esprit ouvert, ou le bon esprit, mettra à profit lors de l'étape d'invention créative.

Pour revenir au concept des beaux-arts, il convient donc de constater que si Charles Batteux les réduit au principe de la *mimèsis*, ce n'est pas parce qu'il répète les propos aristotéliens sans trop y réfléchir, mais parce qu'il met en valeur leur aspect mimétique en soulignant non tellement le caractère imitatif, mais la nature mémorative du processus de création artistique. Sans mémoire, en effet, l'artiste ne serait pas capable de mettre à profit son talent, son génie. La mémoire lui permet de saisir toutes les nuances d'une réalité qu'il observe et qui l'inspire ; pour se nommer artiste, il doit, pour reprendre les mots de Batteux, « avoir des mémoires secrètes sur la sublime Nature »<sup>18</sup>.

Voltaire, lui, s'intéresse aussi au processus de la production artistique. En s'exprimant sur la création d'une œuvre d'art, il attribue à l'enthousiasme le rôle moteur de l'imagination. Dans la théorie, le terme d'enthousiasme n'est pas limité au simple état d'exaltation de l'esprit, mais devient un élément vital qui, accompagnée d'une imagination éveillée, permettra d'éveiller chez le destinataire de l'œuvre d'art une forte émotion nécessaire à atteindre la *persuasio* artistique.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 416.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 414.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 415.

<sup>18</sup> Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, p. 111.

Dans son *Dictionnaire philosophique*, il caractérise l'enthousiasme comme « approbation, sensibilité, émotion, trouble, saisissement, passion, emportement, démente, fureur, rage »<sup>19</sup>. L'enthousiasme est la force motrice qui agit dans l'imagination de l'artiste et qui permet d'effectuer ce processus de transposer les éléments constitutifs de la nature dans l'œuvre d'art. Comme le souligne l'abbé Batteux, « Les Arts consistent dans l'imitation ; [...] l'objet de cette imitation [est] la belle Nature représenté à l'esprit dans l'enthousiasme »<sup>20</sup>.

L'enthousiasme se caractérise donc par une gradation : il naît, se développe et explose. Il permet à l'artiste d'accéder à un grand recueil d'idées que l'imagination sait associer. Grâce à l'enthousiasme, le monde imaginaire devient réel et permet à l'artiste de communiquer ses idées au public. Pour arriver à ce but, l'artiste doit « joindre la raison à l'enthousiasme ». Ainsi, grâce à la raison, l'artiste voit les choses telles qu'elles sont et l'enthousiasme lui permet d'éprouver « de légères secousses » qui rendent son imagination plus active. Si dans la rhétorique, on se sert des termes de mémoire naturelle et mémoire artificielle, Voltaire, pour parler des arts, fait une union conceptuelle, en proposant la notion de « enthousiasme raisonnable » qui contribue à la « perfection dans les arts »<sup>21</sup>.

Grâce au concept voltairien d'enthousiasme raisonnable, dans le processus de la création artistique, on éloigne le danger exprimé par Pascal que la raison (première nature donnée par Dieu aux hommes) soit en droit l'ennemie de l'imagination en cela qu'elle vise à désobjectiver les représentations au profit d'une vérité universelle objective. Au contraire, par l'union raison-enthousiasme, elle devient l'alliée plus ou moins consentante de l'imagination, en justifiant ses productions, voire ses inventions aux yeux des autres et du sujet lui-même. Il convient de souligner que, dans sa définition la plus ancienne, la mémoire rhétorique était liée à l'imagination qui, elle, permettait au rhéteur de mémoriser les choses (*res*) et les paroles (*verba*).

Le postulat voltairien de lier le côté rationnel et émotionnel du processus créatif permet de mieux comprendre l'esthétique des Lumières et de s'écarter de l'idée toute fautive, mais souvent avancée, que les théoriciens de cette époque, trop rationnels, promeuvent une sorte de stérilité spirituelle en donnant et donnent la priorité à l'empire de la raison. Or, le problème est plus complexe et pour l'expliquer, on va se servir, à titre d'exemple, du *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot. Certes, l'auteur s'y concentre sur la production scénique, donc l'*actio* rhétorique, mais quelques concepts sont universels et applicables au processus créatif. En effet, il convient de traiter à part une sensibilité pure et émotionnelle qui empêche la mémorisation des modèles que l'artiste veut suivre et imiter, et une sensibilité imitative, que Voltaire nommerait « rationnelle », dont le rôle est de « tenir son attention fixée sur des fantômes qui lui servent de modèles »<sup>22</sup>. Dans la conception diderotienne, étant un sublime imitateur de la nature, l'artiste qui ne peut pas s'oublier et se distraire, est assisté, lors de la création, d'une imagination forte et d'une mémoire tenace, ce qui lui permet de dominer son esprit et produire une œuvre d'art.

<sup>19</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier, 1967, p. 181.

<sup>20</sup> Charles Batteux, op. cit., p. 37.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 182.

<sup>22</sup> Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in : *Œuvres*, éd. A. Billy, Paris, Gallimard, 1951, p. 1045.

Dans le même temps, il convient d'attirer l'attention sur le fait que, dans un autre texte, Diderot souligne que la *memoria* est importante non seulement pour le créateur, mais aussi pour le destinataire de l'art, en constituant un pont entre l'un et l'autre. Dans *l'Éloge de Richardson*, Diderot exprime son émerveillement après la lecture de *l'Histoire de Clarisse Harlowe* et se plaint que sa mémoire soit remplie d'éléments du monde imaginaire du roman, et par ce qui suit, qu'il lui soit impossible de se concentrer sur son propre travail. Les personnages de Richardson lui « subsistent sous les yeux », en étant gravés dans la mémoire. La *persuasio* artistique consiste donc à assujettir le cœur du destinataire de l'œuvre d'art, et pour y arriver, l'artiste doit séduire sa mémoire. Comme avoue Diderot, Richardson lui a « laissé une mélancolie qui [lui] plaît et qui dure »<sup>23</sup>.

Plusieurs concussions peuvent être tirées concernant le rôle de la *memoria* rhétorique dans la pensée esthétique des Lumières. En limitant à quatre le nombre des parties de la rhétorique, *l'Encyclopédie* ne sous-estime pas la *memoria*. En opérant un glissement sur un plan conceptuel entre l'art oratoire et les beaux-arts, la rhétorique non seulement assume le rôle de la poétique, mais aussi elle la complète. Les Encyclopédistes et les théoriciens de « l'époque du progrès » considèrent la rhétorique comme la théorie de l'art, c'est pour cela que la *memoria* ne disparaît pas dans leurs réflexions, mais change ses fonctions, en renforçant son interaction avec *l'inventio* et s'éloignant un peu de *l'actio*. La *memoria*, certes, s'éclipse dans *l'Encyclopédie* et pour la retrouver, il faut opérer une réunion sémantique des autres termes liés à la création artistique : l'imagination, le génie et l'enthousiasme.

Il existe, comme on l'a remarqué, plusieurs différences, voire nuances conceptuelles qui distinguent la définition de la mémoire dans le sens rhétorique et poétique. Étant une preuve de l'empire de la raison et de l'imagination, la mémoire n'est pas une simple technique, mais un facteur essentiel, responsable de la créativité.

Enfin, en revenant à Mnémosyne, pour comprendre la nature des beaux-arts, il convient de tenir compte du fait qu'à part les muses, la déesse de la mémoire a donné à Jupiter encore une enfant – sensible, autonome et créative – Imaginatio.

## RÉFÉRENCES

- Batteux Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris: Durand 1746.  
 Diderot Denis, *Paradoxe sur le comédien*, in : *Œuvres*, éd. A. Billy, Paris: Gallimard 1951.  
 Dubos Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris: Mariette 1719, BnF/Gallica.  
 De La Mothe Le Vayer François, *Petits traités en forme de lettres écrites à diverses personnes*, in : *Œuvres*, t. VI, partie I, Dresde: M. Groell 1758, BnF/Gallica.  
 Mercier Louis-Sébastien, *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, Amsterdam: E. van Harrevelt 1773, BnF/Gallica.  
 Molinié Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris: Librairie Générale Française 1992.

<sup>23</sup> Denis Diderot, *Éloge de Richardson*, in : *Clarisse Harlowe par Richardson, précédé de l'Éloge de Richardson par Diderot*, Paris, Boulé, 1846, p. 7.

Pernot Laurent, dir., *La Rhétorique des arts*, Paris: Presses Universitaire de France 2011.  
Roubine Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris: Bordas 1990.  
Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris: Garnier 1967.

## THE CREATIVE ROLE OF RHETORICAL *MEMORIA* IN THE THEORY OF ARTS DURING THE AGE OF ENLIGHTENMENT

### *Summary*

The article addresses the issue of one of the parts of rhetoric – memory (*memoria*) in relation to fine arts (*beaux-arts*), a term invented by Charles Batteux. In the classical understanding of the rhetorical discourse, *memoria* is a set of rules allowing the speaker to remember his speech and then to deliver it in the best possible way. In terms of aesthetics and art, the mentioned term takes on many new meanings, to the extent that Diderot's *Encyclopedia* does not use it at all. In order to explain the role of memory as a creative process, the French theoreticians of the Age of Enlightenment (Batteux, Dubos, Voltaire) use many other terms, which only shows the complexity of the term *memoria*. The aim of the article is to show the adaptation of the rhetorical term to the area of poetics and theory of art, and to present how this rhetorical concept becomes one of the foundations of the fine arts.

Adj. Izabela Ślusarek

Karolina Wróbel-Bardzik  
(Uniwersytet Warszawski)

[karolina.wrobelbardzik@gmail.com](mailto:karolina.wrobelbardzik@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0002-6395-9118>

## MIĘDZY RURALIZACJĄ MIASTA I „URBANIZACJĄ PRZYRODY”. HISTORIA ŚRODOWISKOWA OKUPOWANEJ WARSZAWY

### EKOLOGIA ROŚLIN I WOJNA

Nauki przyrodnicze pozwalają „mówić o wyraźnej dynamice w czasie, jak i zmienności w przestrzeni, flory (a także fauny) w granicach miasta”<sup>1</sup>. Istotny jest więc również historyczny aspekt praktyk miejskich i tego, jak rośliny wpisywano w sferę planowania przestrzennego. Rzadko funkcjonują one samodzielnie, ujmowane są natomiast jako część większej całości – tereny zielone, szata roślinna w parkach i ogrodach, będących pod bezpośrednią kontrolą służb miejskich. Są ponadto silnie powiązane z modernizacją i urbanizacją, a także przeciwnym im procesem, jakim jest ruralizacja miasta. Zjawiska te chciałabym zanalizować na przykładzie okupowanej Warszawy – miasta narażonego na negatywne skutki działań wojennych oraz poddanego restrykcyjnym zarządzeniom ówczesnych władz, które, bardziej lub mniej świadomie, wprowadzały swoją politykę ekologiczną.

Należy zauważyć, że czynniki środowiskowe niekiedy wpływały na sposób prowadzenia wojen, same zaś działania militarne przyczyniały się natomiast do zanieczyszczenia powietrza, wody, gleby, a także zubożenia drzewostanu i szaty roślinnej. Miały one duży wpływ na ekosystemy uznawane za „naturalne”, ale również, co być może mniej oczywiste, miejskie. Przestrzeń wojenną stanowi bowiem nie tylko front, zwyczajowe pole walki, lecz i miasto. Wojna przekształca w równej mierze życie społeczne i środowisko naturalne<sup>2</sup>. Szczególnie uwydatnia się wówczas podatność roślin na dewastację. Stąd też W.G. Sebald, pisząc

---

<sup>1</sup> Barbara Sudnik-Wójcikowska, *Flora miasta – chaos i przypadek czy prawidłowości w różnorodności?*, „Kosmos” 2002, t. 51, nr 2, s. 213.

<sup>2</sup> Charles E. Closmann, *Introduction. Landscapes of Peace, Environments of War*, w: *War and the Environment: Military Destruction in the Modern Age*, red. Charles E. Closmann, College Station: Texas A&M University Press 2009. Zob. inne opracowania z zakresu historii środowiskowej wojny, m.in. Edmund Russel, *War and nature. Fighting Humans and Insects with Chemicals from World War I to «Silent Spring»*, Cambridge: Cambridge University Press 2001; *Natural Enemy, Natural Ally: Toward an Environmental History of War*, red. Richard P. Tucker, Edmund Russell, Corvallis: Oregon State University Press 2004. Warto zwrócić także uwagę na nurt badań, jakim jest środowiskowa historia Zagłady. Zob. numer poświęcony tej tematyce: „Teksty Drugie” 2017, nr 2.



między innymi o „naturalnej historii zniszczenia” niemieckich miast spowodowanej bombardowaniami i dokonującej się przemianie przestrzeni, należne miejsce przyznaje także „zagadnieniom botanicznym”. Zwraca on ponadto uwagę na potencjał regeneracyjny roślinności odradzającej się na gruzowiskach<sup>3</sup>.

Zdewastowane bombardowaniem przestrzenie pozwoliły na rozwój studiów nad miejską roślinnością. Na gruzowiskach panował bowiem odmienny mikroklimat, pojawiać zaczęły się na nich rośliny, które dotychczas były rzadkie albo nie występowały wcześniej w ogóle na danym terenie. Ich obecność stała się rodzajem „eksperymentu naturalnego”, stawiającego wyzwanie przed botanikami. Jeden z nich, Herbert Sukopp, badał między innymi rozwój nowych ekosystemów miejskich powstałych na skutek działań wojennych. W jego przypadku był to Berlin naznaczony wcześniej przez naloty, a w okresie późniejszym rozdzielony murem. Można śmiało powiedzieć, że jego prace podejmujące problem zmian spowodowanych wojną dały początek nowoczesnej ekologii miejskiej. Miał on duży wkład w rozwój tej dziedziny, uważany jest za jednego z jej pionierów<sup>4</sup>.

Jak wyglądała natomiast w świetle tych rozważań okupowana i powojenna Warszawa? Metamorfoza miasta i roślinności miała swoją dynamikę. Warto uchwycić zmiany przyrodnicze w tym burzliwym okresie, a także zobaczyć, jak przed wojną i tuż po niej negocjowana była sfera zieleni w przestrzeni miasta.

#### OKUPACYJNA RURALIZACJA MIASTA

Zapotrzebowanie na warzywa w czasie wojny było ogromne. Władze okupacyjnej Warszawy dawały mieszkańcom przyzwolenie na samodzielną ich uprawę i prowadzenie ogródków działkowych, co pozwalało na uzupełnienie niedoborów żywności. W „Biuletynie Informacyjnym” czy prasie oficjalnej niejednokrotnie można przeczytać o przydziale terenów pod uprawę warzyw. Wzrost ich liczby w czasie wojny, w porównaniu ze stanem wcześniejszym, jest wyraźny. Jeśli w 1939 roku w obrębie miasta znajdowało się 3118 działek, to przykładowo w 1942 roku było ich już 22 198. Historyk Tomasz Szarota dodaje jednak, że statystyki te nie oddają pełnego obrazu, ponieważ uwzględniają jedynie ogródki oficjalnie zarejestrowane. Do tego szacunku należałoby dodać kolejne kilkanaście tysięcy tak zwanych dzikich działek<sup>5</sup>.

Ogródki warzywne odmieniały wygląd miasta. Warzywa i inne rośliny jadalne rosły zamiast kwiatów na klombach oraz w skrzynkach na parapetach czy balkonach. Mieszkańcy zajmujący się rolnictwem miejskim i zazieleniający miasto warzywnymi grządkami stosowali się, właściwie *à rebours*, do zaleceń z akcji ukwiecania stolicy, zapoczątkowanej przed wojną przez Stefana Starzyńskiego.

<sup>3</sup> W.G. Sebald, *Wojna powietrzna i literatura*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B 2012, s. 51–51.

<sup>4</sup> Herbert Sukopp, *On the Early History of Urban Ecology in Europe*, w: *Urban Ecology. An International Perspective on the Interaction Between Humans and Nature*, red. John M. Marzluff, Eric Shulenberg, Wilfried Endlicher i in., Springer Science+Business Media, LLC 2008, s. 82, zob. ibidem, *Conceptual Foundations of Urban Ecology*, s. 67.

<sup>5</sup> Tomasz Szarota, *Okupowanej Warszawy dzień powszedni*, Warszawa: Czytelnik 2010, s. 207.

Jeśli prezydentowi Warszawy zależało na „florofilicznym”<sup>6</sup> uwrażliwieniu mieszkańców i zaangażowaniu ich w oddolne działania ogrodnicze, to z sukcesem zostały one zrealizowane w czasie okupacji. Kilka lat przed wybuchem wojny Starzyński uznał, że stolica jest miastem szarym z ograniczoną zielenią. Dlatego chciał „widzieć Warszawę nie tylko wielką i europejską, ale także uporządkowaną i ukwieconą”<sup>7</sup>. W związku z tym w 1935 roku z jego inicjatywy został powołany Komitet Obywatelski mający przygotować obchody Święta Wiosny pod hasłem przewodnim: „Warszawa w kwiatach i zieleni”. Ogłoszono wówczas konkurs dla mieszkańców o tej samej nazwie, który kontynuowano w latach kolejnych, również w 1939 roku. W inicjatywę tę włączały się sklepy i organizacje ogrodnicze, urządzające wystawy, ogródki pokazowe oraz oferujące kwiaty, krzewy, nasiona, ziemię i różne akcesoria po niższych cenach. W ten sposób zachęcano warszawian do dekorowania kwiatami okien i balkonów. Dzięki akcji na skwerach powstawały gazony i rabaty kwiatowe, a budynki oraz słupy miejskie przybierano roślinami ozdobnymi. Prace podejmowane przez zarząd miasta oraz obywateli Warszawy przyczyniły się przed wojną do zwiększenia liczby zieleńców – zarówno ulicznych, jak i w parkach oraz ogrodach<sup>8</sup>.

Ukwiecając stolicę, samorząd miejski chciał niejako utworzyć nie tyle miasto-ogród, co – jak pisze Beata Michalec – „miasto-bukiet”<sup>9</sup>. Wraz z wybuchem wojny akcja upiększania miasta musiała jednak siłą rzeczy zostać zawieszona. Okupowana stolica stała się natomiast, jak można przeczytać w dzienniku Aurelii Wyleżyńskiej, „miastem-ogrodem warzywnym”<sup>10</sup>. Skalę zjawiska pokazuje między innymi fakt, że w parku im. Romualda Traugutta ponad 20 hektarów ziemi zostało podzielonych na tereny ogrodnicze dla mieszkańców<sup>11</sup>. W większości byli oni niezaznajomieni z taką formą pracy, dlatego porady dotyczące prac ziemnych mogli znaleźć w poradniku botanika Stanisława Ziobrowskiego pt. *Mały ogródek warzywny*. Co istotne w tym kontekście, został on po raz pierwszy opublikowany w 1941 roku w serii „Radź Sam Sobie” wydawanej przez Radę Główną Opiekuńczą, prowadzącą działalność społeczną w czasie okupacji<sup>12</sup>.

---

<sup>6</sup> Określenie to oznacza tyle, co miłość czy zamiłowanie do roślin. Termin ten stosuję za Moniką Bakke, użyty został przez nią w artykule: Monika Bakke, *Florofilia jest legalna*, „Czas Kultury” 2008, nr 5.

<sup>7</sup> Beata Michalec, „Warszawa w kwiatach i zieleni” w *latach 1935–1939*, „Kronika Warszawy” 2017, nr 1, s. 85.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 86–89.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>10</sup> Tomasz Szarota, *Okupowanej Warszawy dzień powszedni*, s. 208. O samej Wyleżyńskiej zob. Grażyna Pawlak, *Aurelia (Aura) Wyleżyńska – zapomniana pisarka i publicystka. Materiały do biografii*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 1.

<sup>11</sup> Aleksandra Zaprutko-Janicka, *Okupacja od kuchni. Kobieta sztuka przetrwania*, Kraków: Ciekawostki historyczne 2015, s. 124–125.

<sup>12</sup> Stefan Ziobrowski, *Mały ogródek warzywny*, Kraków: Rada Główna Opiekuńcza 1941 (seria „Radź Sam Sobie” nr 21/22). Zob. także Zofia Piechowa, *Potrawy z jarzyn, w tym obiady jednodaniowe oraz kiszanie i konserwowanie jarzyn*, Kraków: Rada Główna Opiekuńcza 1941 (seria „Radź Sam Sobie” nr 24–25). Kuchnia okupacyjna była w dużej mierze roślinna, ważną rolę odgrywały wówczas zamienniki warzywne. Określilibyśmy ją również jako kuchnię niedoboru. Do najbardziej oryginalnych przepisów należała m.in. kawa z soi, marchewki, żołądź czy też herbata z obierek jabłka. Wskazówek kulinarnych w książkach kucharskich w czasie okupacji udzielała także Elżbieta Kiewnarska (jako Pani Elżbieta).

Uprawy miejskie miały ponadto wpływ na ekologię miasta i życie zwierzęce, co odnotował biolog i entomolog, Stanisław Adamczewski, który prowadził obserwacje przyrodnicze na terenie Warszawy w latach 1940–1945. Według niego wykorzystywanie, oprócz ogródków działkowych, wszystkich terenów nadających się pod zasiew, takich jak trawniki, ugory i inne nieużytki, niszczyło miejsca lęgowe wielu gatunków zwierząt, głównie owadów. Przestrzenie te były ponadto zubożane przez pasące się tam kozy, króliki i inne zwierzęta tak zwane hodowlane, żywiące się tamtejszą roślinnością<sup>13</sup>. Pielęgnacja poletek warzywnych i hodowla zwierząt przynosiły ponadto ruralizację miasta – upodobniały je do obszarów wiejskich. Chociaż w okupowanej Warszawie należałoby mówić raczej o pogłębieniu tego procesu niż jako o zjawisku nowym.

Współcześnie, w ramach narracji mitologizujących i sentymentalnych, przedwojenna Warszawa bywa określana jako miasto nowoczesne – „Paryż północy” czy „metropolia *belle époque*”. Jednak jak zauważają badacze tacy jak Błażej Brzostek czy Jarosław Trybuś, są to określenia nie do końca oddające stan faktyczny<sup>14</sup>. Marta Leśniakowska wskazuje natomiast, że Warszawa II Rzeczypospolitej była w istocie w wybranych aspektach miastem dziewiętnastowiecznym i niehigienicznym<sup>15</sup>. Można zgodzić się z tym twierdzeniem, biorąc chociażby pod uwagę dużą liczbę zwierząt hodowlanych i koni w Warszawie w tym okresie, co – należy podkreślić – dla wielu miast europejskich było charakterystyczne głównie w XIX wieku. Według rozpoznania Petera Atkinsa w myśleniu dziewiętnastowiecznym nie funkcjonowała jeszcze tak silnie jak współcześnie opozycja wieś – miasto<sup>16</sup>. Wydaje się, że wyraźna separacja tych sfer, ustanowienie binarnych kategorii, ma raczej rodowód późniejszy. Jednak już wraz z końcem XIX wieku w wielu miastach europejskich zintensyfikowało się oddalanie zwierząt na obrzeża miasta, rezerwowanie dla nich terenów wiejskich. Było to podyktowane nie tylko modernizacją przestrzeni miejskiej, zaczęto również dostrzegać we współżyciu ze zwierzętami zagrożenie sanitarne. Zwierzęta hodowlane stopniowo znikwały więc z widoku publicznego<sup>17</sup>. Natomiast w przedwojennej Warszawie ów rozdział był przedmiotem aspiracji i pilną kwestią do przeprowadzenia. Oddaje to retoryka ówczesnych artykułów prasowych. Przed wybuchem II wojny światowej zdawano sobie sprawę, że obecność zwierząt hodowlanych i koni wiąże się z zapóźnieniem cywilizacyjnym i jest niegodna polskiej stolicy. W lipcowym wydaniu „Kuriera Warszawskiego” z 1939 roku pisano w trybie projektującym zmianę tego stanu rzeczy, że każde rozwijające się „wielkie miasto ruguje ze swych granic wszelkie echa sielanki” i „urządzenia dobrze zagospodarowanej zagrody wiejskiej”. Tymczasem, jak czytamy, w Warszawie wiele posesji

<sup>13</sup> Stanisław Adamczewski, *Rzut oka na zmiany w faunie Warszawy i okolic wywołane przez wojnę*, „Polskie Pismo Entomologiczne” 1939–1948, t. 18, z. 1–4, s. 270.

<sup>14</sup> Zob. Błażej Brzostek, *Paryże Innej Europy. Warszawa i Bukareszt, XIX i XX wiek*, Warszawa: Wydawnictwo WAB 2015; Jarosław Trybuś, *Warszawa z ruin powstała*, rozm. przep. Krzysztof Pilawski, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/warszawa-ruin-powstala-0/> [dostęp: 20.03.2018].

<sup>15</sup> Wypowiedź prof. Marty Leśniakowskiej w filmie dokumentalnym *Zburzone marzenia. Warszawskie plany zatrzymane przez niemiecką inwazję*, <https://www.youtube.com/watch?v=CyT66W3qxZU> [dostęp: 20.03.2018].

<sup>16</sup> Peter Atkins, *Animal Wastes and Nuisances in Nineteenth-Century London*, w: *Animal Cities: Beastly Urban History*, red. Peter Atkins, Farnham: Ashgate 2012, s. 33–35.

<sup>17</sup> Ibidem.

było „urządzonych jeszcze dotąd na wpół po wiejsku”. Krowiarnie czy obory – wprowadzające w centralnych częściach stolicy „podejrzane zapachy”, liczne owały i gryzonie – jako swoiste „curiosa” uznano za „absolutnie nie na miejsku”<sup>18</sup>.

Z innego, sierpniowego numeru tej samej gazety można dowiedzieć się natomiast, że stajnie i wozownie powinno się zamienić na garaże dla samochodów osobowych. Koncepcja ta oddaje stan pożądany, tymczasem jednak po ulicach jeździły wciąż „naładowane śmieciami i gratami furki”, i to mimo tego, że 1 sierpnia 1939 roku weszło w życie rozporządzenie zakazujące wjazdu koni do Śródmieścia. Jeśli w dziewiętnastowiecznym mieście wręcz definiowały one miejskość i napędzwały infrastrukturę, to w owym czasie jawiły się już jako „hamulec w rozwoju miasta”, gdyż wpływały, według słów autora artykułu, negatywnie na stan higieny, zdrowia, a także bezpieczeństwa publicznego<sup>19</sup>.

Warszawa znajdowała się więc wyraźnie w stanie przejściowym. To, co było zaliczane do niechcianej sfery „natury”, miało znaleźć się poza jej obrębem. Jedynym akceptowalnym elementem przyrody w mieście powinna być zieleń miejska, czyli „estetyczny czynnik sielanki, miły sercu i piękny”<sup>20</sup>. Dążenia do zazielenienia i unowocześnienia stolicy przerwała okupacja i pożoga dwóch powstań: w getcie w 1943 i warszawskiego w 1944 roku. Pastwiska, które miały zniknąć z przedwojennej stolicy, pojawiły się w niej na większą skalę, podobnie jak ogródki warzywne. Wzrosło również wówczas znaczenie koni w transporcie. Wojna powstrzymała zatem na jakiś czas dążenia modernizacyjne i związany z nimi wysiłek ustanowienia miejsca przyrody w mieście. Projektowana przed 1939 rokiem nowoczesna wizja Warszawy z wpisaniem w nią obrazem „miastabukietu” brutalnie kontrastowała z wojennym „miastem-ogrodem warzywnym”, a nawet niejednokrotnie wojennym miastem-zagroda.

## WOJNA I „EKOLOGICZNE WSTRZĄSY”

Liczne zniszczenia Warszawy w czasie II wojny światowej były – jak zauważa ornitolog i ekolog miejski Maciej Luniak – „przyczyną szeregu zjawisk natury przyrodniczej”<sup>21</sup>. Również Stanisław Adamczewski wskazywał na zmiany „ekologiczno-faunistyczne” względem czasu pokoju. Ludzka działalność spowodowała według niego „szereg gwałtownych, w sensie ekologicznym, wstrząsów [...]”<sup>22</sup>. Inni botanicy nie prowadzili jednak szczegółowych badań, w związku z czym temat wpływu wojny na ekologię roślin jest stosunkowo słabo udokumentowany, ponieważ „w zestawieniu z tragiczną wymową innych wydarzeń, które miały

<sup>18</sup> *Porządkowanie ulic*, „Kurier Warszawski” 1939, nr 198, wyd. wieczorne, 20 lipca, s. 6.

<sup>19</sup> *Trudności z ruchem kołowym w stolicy*, „Kurier Warszawski” 1939, nr 214, wyd. wieczorne, 5 sierpnia, s. 5.

<sup>20</sup> *Porządkowanie ulic*, s. 6. Autor artykułu postulował jednak, nie bez ubolewania, potrzebę wycięcia niektórych drzew, które na ciasnych ulicach blokowały miejsca postojowe dla aut. Było to „nowoczesnym znakiem czasu”.

<sup>21</sup> Maciej Luniak, *Ptaki Warszawy*, Warszawa: Nasza Księgarnia 1974, s. 42.

<sup>22</sup> Stanisław Adamczewski, *Rzut oka na zmiany w faunie Warszawy...*, s. 268.

miejsce w tamtych czasach, wydaje się on błahostką [...]”<sup>23</sup>. Ponadto redakcje czasopism przyrodniczych i organizacje naukowe zawiesiły swoją działalność. Natomiast instytucje państwowe przeszły pod zarządek okupanta. Tak stało się między innymi z Biurem Państwowej Rady Ochrony Przyrody, które zostało zamknięte, a w jego miejsce Niemcy zorganizowali Referat Ochrony Przyrody i Planowania przy Wydziale Głównym Lasów Rządu Generalnego Gubernatorstwa. Jak dowiadujemy się z napisanego po wojnie i zamieszczonego w piśmie „Wszechświat” sprawozdania o działaniach na rzecz zachowania środowiska naturalnego w czasie okupacji, Niemcy co prawda nie przeszkadzali w wykonywaniu niektórych prac inwentaryzacyjnych, ale sami nie podejmowali żadnych działań pozytywnych – m.in. „zarządzenia wydane w sprawie ochrony roślin nie były respektowane”<sup>24</sup>.

Dla okupantów istotne wydawały się natomiast badania nad zjawiskami atmosferycznymi. Prowadzili oni pomiary temperatury, zbierali informacje o surowych zimach, oblodzeniach czy stanie wód rzecznych<sup>25</sup>. Dane te miały znaczenie w kontekście prowadzenia działań wojennych, natomiast oddziaływanie czynników klimatycznych na rozwój flory pozostawało poza zasięgiem ich zainteresowania. W przyjętej przeze mnie perspektywie warto zwrócić jednak i na nie uwagę, gdyż wpływają one na zaburzenia cyklu wegetacyjnego roślin. Na przykład lato 1939 roku było bardzo upalne, dlatego też duże nasłonecznienie i wysokie temperatury wysuszały miejskie trawniki i klomby kwiatowe<sup>26</sup>. Z kolei kilka wojennych zim z rzędu należało do surowych i długotrwałych, w związku z czym wiosna następowała z opóźnieniem, co nie pozostawało bez znaczenia dla ekologii miasta<sup>27</sup>.

Do przekształceń roślinności miejskiej przyczyniać się mogła także bezpośrednia działalność człowieka. Interesującym przykładem zależności między restrykcjami i zakazami ustanawianymi przez władze a stanem drzew i życiem owadów w okupowanym mieście były konsekwencje wprowadzenia godziny policyjnej, która ograniczyła ruch uliczny<sup>28</sup>. Według Adamczewskiego spowodowało to, że w 1941 i 1942 roku gąsienice wieczernicy klonówki (*Acronicta aceris*) ogałaczały z liści warszawskie klony i kasztanowce. Owady te schodziły bowiem z drzew wieczorną porą i dzięki temu, że ludzie ich nie rozdeptywali, licznie się rozmnożyły<sup>29</sup>. Inny negatywny wpływ na dobrostan fauny „drzewnej” stanowiła wycinka drzew na opał realizowana przez samych mieszkańców nie tylko na

<sup>23</sup> Maciej Luniak, *Ptaki Warszawy*, s. 42.

<sup>24</sup> Wanda Kuleczyńska, *Ochrona przyrody podczas okupacji niemieckiej w latach 1939–1945*, „Wszechświat. Pismo Przyrodnicze” 1945, z. 1, s. 21.

<sup>25</sup> Bernard Budzyński, *Zarys historii instrumentalnych obserwacji pogody w Warszawie*, „Kronika Warszawy” 2016, nr 2, s. 42–45. Stanisław Adamczewski wskazuje, że dane gromadzone przez Niemców w czasie okupacji zaginęły.

<sup>26</sup> Beata Michalec, „*Warszawa w kwiatach i zieleni*”..., s. 97.

<sup>27</sup> Stanisław Adamczewski, *Rzut oka na zmiany w faunie Warszawy...*, s. 269.

<sup>28</sup> W okresie wojennym można zaobserwować i inne ograniczenia w korzystaniu z przestrzeni miejskiej. Dolinka Szwajcarska, popularny przed wojną park wypoczynkowy, praktycznie nie był odwiedzany przez mieszkańców stolicy ze względu na bliskie położenie budynku Gestapo. Została ona potem całkowicie zniszczona. Różny był zresztą stopień dostępności parków. Przykładowo Łazienki Królewskie zostały zamknięte dla mieszkańców w 1940 roku, a Park Ujazdowski na kilka tygodni przed Powstaniem Warszawskim.

<sup>29</sup> Stanisław Adamczewski, *Rzut oka na zmiany w faunie Warszawy...*, s. 269.

terenach podmiejskich, ale także w lasach i parkach warszawskich<sup>30</sup>. Władze okupacyjne natomiast, świadomie realizując gospodarkę rabunkową zasobów naturalnych, która przynosiła im bezpośrednie korzyści, karczowały lasy. Między innymi las kabacki nieopodal Warszawy należał podczas wojny do firmy rolniczo-ogrodniczej „Agrill” pozyskującej drewno w jak największej ilości<sup>31</sup>. W pewnym stopniu zjawiska te stanowiły element zdiagnozowanego przez Kazimierza Wykę społecznego i gospodarczego „życia na niby”. Dotyczyło ono nie tylko okupowanych, ale i samych okupujących, którzy tworzyli „prowizorium na czas wojny”, gdyż „obchodziły Niemców tylko te procesy gospodarcze, które były im doraźnie potrzebne”<sup>32</sup>. Była to zatem „gospodarka wyłączona moralnie”<sup>33</sup> i dodać należy również spostrzeżenie, że i zwolniona z przestrzegania zasad etyki środowiskowej. Płądrowanie lasów rozmijało się z założeniami nazistowskiej ekologii i ustawą o ochronie natury (*Reichsnaturschutzgesetz*), wprowadzoną przez Rzeszę Niemiecką w lipcu 1935 roku. Prawo to bywa określane – jak wskazuje Luc Ferry – „wiekopomnym dziełem współczesnej ekologii”. Po raz pierwszy bowiem na świecie wprowadzono regulacje przyznające rzeczywiste znaczenie polityczne zagadnieniom przyrodniczym<sup>34</sup>. Jak zauważa historyk Jacob Darwin Hamblin, rozporządzenia te dotyczyły jednak tylko ochrony ziemi ojczystej, a nie terenów podbitych. Jego zdaniem Niemcy szanowali swoje lasy, chętnie natomiast rabowali te na wschodzie, w tym w Polsce, co przynosiło większe straty w drzewostanie niż w wyniku samych ataków powietrznych czy starć bitewnych<sup>35</sup>.

Jak wskazuje Roman Kobendza, botanik i dendrolog, pracownik Biura Odnowy Stolicy, „roślinność drzewiasta” w Warszawie i innych miastach pod okupacją „częściowo uległa zupełnej zagładzie, częściowo została głęboko okaleczona”<sup>36</sup>. Natomiast jak pisał w swoim raporcie szwajcarski architekt, Hans Schmidt, który w 1946 roku przybył jako jeden z wielu zagranicznych ekspertów do Polski, by zaopiniować projekt zagospodarowania przestrzennego stolicy, lasy wokół Warszawy były aż w 50 procentach przetrzebione. Wynikało to w znacznej mierze z destrukcyjnej wojennej gospodarki leśnej<sup>37</sup>.

Przestrzeń Warszawy można określić mianem „okaleczonych krajobrazów” (*scarred landscape*), posługując się formułą zaproponowaną przez historyka

<sup>30</sup> Ibidem, s. 270.

<sup>31</sup> Las Kabaty, Lasy Miejskie Warszawa, <https://www.cepl.waw.pl/index.php/nasze-miejscaslas-kabaty> [dostęp: 21.03.2018].

<sup>32</sup> Kazimierz Wyka, *Gospodarka wyłączona*, w: idem, *Życie na niby*, Kraków: Universitas 2011, s. 280.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Luc Ferry, *Ekologia nazistowska: ustawy z listopada 1933, lipca 1934 i czerwca 1935 roku*, w: idem, *Nowy ład ekologiczny. Drzewo, zwierzę i człowiek*, przeł. Hanna Miś, Andrzej Miś, Warszawa: Centrum Uniwersalizmu 1995, s. 92. Zob. też *How Green Were the Nazis? Nature, Environment, and Nation in the Third Reich*, red. Franz-Josef Bruggemeier, Mark Cioc, Thomas Zeller, Athens: Ohio University Press 2005.

<sup>35</sup> Jacob Darwin Hamblin, *Environmental Dimensions of World War II*, w: *A Companion to World War II*, red. Thomas W. Zeiler, Daniel M. DuBois, Malden, Mass.: Wiley-Blackwell 2013, s. 701.

<sup>36</sup> Roman Kobendza, *Roślinność ruderalna na gruzach miast polskich*, w: *Sprawozdania z posiedzeń Wydziału IV Nauk Biologicznych Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, t. 42, 1949, Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie 1952, s. 49.

<sup>37</sup> Hans Schmidt, *Opinia o planie generalnym Warszawy*, Warszawa, 14 października 1946 r., s. 16, <http://bcpw.bg.pw.edu.pl/dlibra/pubindex?startstr=O&dirids=27> [dostęp: 22.03.2018].

Chrisa Pearsona na nazwanie środowiska zniszczonego bądź zubożonego przez człowieka w czasie konfliktów zbrojnych<sup>38</sup>. W skład tego typu krajobrazów wchodziły także warszawskie parki i ogrody – „niemal wszystkie wyszły z wojny w stanie skrajnej dewastacji”<sup>39</sup>. Poważnie naruszony został starodrzew, między innymi w Ogrodzie Saskim czy Parku Łazienkowskim, gdzie straty sięgały 60 procent<sup>40</sup>. Ogród Krasińskich, w którym stare drzewa „zostały dosłownie zmasakrowane przez pociski”<sup>41</sup>, opuszczony i zaniedbany po wojnie został „dewastowany w sposób nieludzki. Wysychały stojące dotąd z połamanymi gałęziami drzewa”<sup>42</sup>. Natomiast liczba drzew ulicznych w 1945 roku, w porównaniu ze statystykami przedwojennymi, zmalała z 42 tysięcy do 13 tysięcy sztuk. Była to „prawdziwa klęska dla zieleni warszawskiej”<sup>43</sup>. W prasie pojawiały się nawet apele, by nie niszczyć tych wciąż pozostałych drzew, ponieważ były szanse, że „niejedno drzewo, pokiereszowane pociskami lub napół opalone odżyje, jeśli nie wykończą go teraz ludzie”<sup>44</sup>.

W krajobrazie wojennej i powojennej Warszawy znacząco zapisały się gruzowiska powstałe po bombardowaniach. Już podczas kampanii wrześniowej zburzone zostało około 10 procent budynków, natomiast bilans końcowy strat po dwóch powstaniach wynosił aż 84 procent całej zabudowy, co mogło sprawiać wrażenie oddziaływania jakby wręcz „całkiem nowego i niewidzianego dotąd zjawiska przyrody”<sup>45</sup>. Ataki powietrzne – ta radykalna, wojenna antropopresja, czyli wpływ człowieka na środowisko – przyczyniały się nie tylko do degradacji przestrzeni miejskiej i terenów zielonych. W efekcie tych działań powstały otwarte przestrzenie gruzowisk, tworzące określone warunki mikroklimatyczne, przez co zaczęła porastać je nowa roślinność przez botaników określana jako ruderalna. Potocznie nazywa się ją chwastami czy zielskiem, rośnie ona na terenach przekształconych przez człowieka, czyli gruzowiskach, wysypiskach śmieci, przestrzeniach poprzemysłowych, przydrożach czy różnego rodzaju nieużytkach. Z wolna odmieniała ona wygląd miasta, tworzyła nowy krajobraz, który definiuję jako ruderalny czy rumowiskowy – nawiązując tym samym do botanicznej nazwy tej roślinności<sup>46</sup>. Krajobraz warszawski w tym okresie jest więc równocześnie „okaleczony” i ruderalny.

Gdyby spróbować sporządzić warszawski, powojenny zielnik, w jego spisie znalazłby się między innymi popłoch i krwawnik pospolity, oset oraz powój pol-

<sup>38</sup> Zob. Chris Pearson, *Scarred Landscapes. War and Nature in Vichy France*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2008.

<sup>39</sup> Jan Górski, *Warszawa w latach 1944–1949. Odbudowa*, Warszawa: PIW 1990, s. 362.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 361.

<sup>41</sup> *Czekając na Odbudowę. Warszawa 1945–1950 w obiektywie Karola Pęcherskiego*, oprac. tekstu Jerzy S. Majewski, wybór zdjęć Joanna Lang, Warszawa: Muzeum Powstania Warszawskiego 2016, s. 207.

<sup>42</sup> *Odbudowany park i zapomniany ogród*, „Rzeczpospolita”, 6.07.1948, cyt. za Jan Górski, *Warszawa w latach 1944–1949...*, s. 362.

<sup>43</sup> Henryk Janczewski, *Warszawa, geneza i rozwój inżynierii miejskiej*, Warszawa: Arkady 1971, s. 483, cyt. za Jan Górski, *Warszawa w latach 1944–1949...*, s. 361.

<sup>44</sup> *Nie niszczyć resztek miejskich drzew!*, „Życie Warszawy” 1945, nr 310, s. 3. W cytacie zachowana pisownia oryginalna.

<sup>45</sup> Kazimierz Wyka, *Miecz Syreny*, w: idem, *Życie na niby*, s. 337.

<sup>46</sup> Łacińskie słowo *rudus* oznacza tyle co gruz, rumowisko.

ny, rdest ptasi, pięciornik rozłogowy i srebrzysty, kostrzewa łąkowa i czerwona, mietlica pospolita czy pieprzyca ruderalna. Z drzew należy natomiast odnotować topole: białodrzew, osikę, topolę czarną; brzozę brodawkowatą i papierową; wierzbę śląską, białą, szarą, i purpurową; klon zwyczajny oraz jesionolistny. Niektóre z nich osiągały wysokość nawet do 6 metrów. Wyrastały także drzewa i krzewy owocowe związane z lokalnymi uprawami, jak jabłoń, grusza, czereśnia czy agrest, których nasiona zostały rozsiane najprawdopodobniej przez ptaki. Ponadto na gruzach rosły przez jakiś czas maki, słoneczniki i pomidory, które nawet owocowały<sup>47</sup>. Na rumowisku Warszawy powstawał miejscami niemal idylliczny krajobraz, gdy „przyroda obejmowała we władanie tereny wydarte jej ongiś przez człowieka”<sup>48</sup>. Miał on charakter nieciągły, roślinność przełamująca dominujący obraz okaleczonej tkanki miejskiej. Świeże gruzy po wojnie zaczęła porastać uboga jeszcze roślinność ruderalna, z kolei już w tym czasie na gruzach pozostałych jeszcze z samego początku wojny rosły

piękne trawy, ziola, wśród których na nasłonecznionych rozprażonych zwaliskach znakomicie czują się ciepłolubne *Orthoptera*. Miast dawniejszej symfonii wielkomięskiej ulicy panuje cisza cmentarna, wśród której polne koniki zwyczajną piosenkę szeleszczą. Obok z kupy gruzu wyrastają wspaniałe kępy pokrzyw, nad którymi bujają w słońcu pięknie ubarwione rusałki. Tu i ówdzie rosną rozrzucone krzaki topól i wierzb, na których widać efektowne gąsienice nastroszy i garbatek<sup>49</sup>.

Symbolem witalności na gruzach Warszawy był kolorowy kwiat: ludzie „powracający do miasta wiosną 1945 roku ujrzeli gruzy, na których wysiało się mnóstwo kwiatów (kosmos lub inaczej ponętka) [...]”<sup>50</sup>. Dzięki temu zyskał on nową nazwę – do dziś znany jest jako „warszawianka”. Był on jednym z kwiatów najczęściej sadzonych przed wojną w miejskich klombach, między innymi w akcji ukwiecania stolicy. Z nasion, które przetrwały zawieruchę wojenną, wyrosły kwiaty, co doskonale oddaje odrodzenie się życia roślinnego.

#### PLANY ODBUDOWY I „URBANIZACJA PRZYRODY”

Po wojnie pełno było rozległych gruzowisk i tworzących się krajobrazów ruderalnych, ale równocześnie zaczęła się wielka odbudowa stolicy. Okres ten przynosił możliwość odmiany układu urbanistycznego Warszawy. Historyk Jeffry M. Diefendorf, autor książki poświęconej rekonstrukcji miast niemieckich, które ucierpiały w wyniku bombardowań, wskazuje na pewną prawidłowość zauważalną po zniszczeniach. Paradoksalnie bowiem destrukcja stanowiła okazję do stworzenia nowoczesnych, wprawdzie często utopijnych, projektów urbanistycznych. Choć idee te nie zawsze znajdowały odzwierciedlenie w rzeczywistych realizacjach, z konieczności często opierających się na rozwiązaniach kompro-

<sup>47</sup> Roman Kobendza, *Roślinność ruderalna na gruzach miast...*, s. 49–50, 53, 55.

<sup>48</sup> Stanisław Adamczewski, *Rzut oka na zmiany w faunie Warszawy...*, s. 275.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 274. Orthoptera to owady potocznie nazywane konikami polnymi.

<sup>50</sup> Beata Michalec, „Warszawa w kwiatach i zieleni”..., s. 98.



misowych, istotny był w nich dostęp do zieleni, światła oraz powietrza<sup>51</sup>. Rozpoznanie Diefendorfa znajdują potwierdzenie na gruncie warszawskim, na co zwróciła uwagę między innymi Marta Leśniakowska. Jej zdaniem miasto było niczym *tabula rasa* i stanowiło pole do działania dla modernistów warszawskich<sup>52</sup>. Planiści i architekci z Biura Odbudowy Stolicy od samego początku podkreślali natomiast znaczenie zieleni. Jeśli wraz z końcem wojny na mieszkańca przypadało 10,7 m<sup>2</sup> zieleni, to BOS chciało zwiększyć tę liczbę do 47 m<sup>2</sup><sup>53</sup>. Jak czytamy w opinii Hansa Schmidta na temat *Planu generalnego Warszawy*, urbanisci warszawscy chcieli zrealizować „układ otwartych przestrzeni zielonych” łączących dzielnice i otaczających miasto<sup>54</sup>. Wprowadzano zaprojektowane tereny zieleni miejskiej, zaczynała być ona wyraźnie włączana w kulturę czasu wolnego i wypoczynkowego. Schmidt oceniał plan jako zgodny z założeniami urbanistyki współczesnej, gdzie ważne było, jak wspomniałam – „dostarczenie mieszkańcom miast powietrza, zieleni, wody i słońca”<sup>55</sup>. Jeszcze przed II wojną w Polsce do głosu dochodziły tak zwane euteniczne aspekty ochrony przyrody, skupiające się na trosce o nią w celu stworzenia „zdrowego środowiska życiowego”, służącego „higienie społecznej”<sup>56</sup>. Zwracano bowiem uwagę na konieczność istnienia zielonych terenów wypoczynkowych w mieście, co miałyby polepszyć warunki bytowe mieszkańców. Rośliny – jak czytamy w artykule Adama Wodiczki, botanika aktywnego w okresie przedwojennym – przynoszą ukojenie, gdyż „nerwy i zmysły człowieka nie mogą wytrzymać naporu nowych, nieznanych dotychczas bodźców, zwłaszcza życia wielkomiejskiego i potrzebują odpoczynku i odprężenia w warunkach naturalnych”<sup>57</sup>. Schmidt wskazywał dodatkowo wartość zalesienia terenów wokół stolicy, ponieważ przedstawiały się one nader skromnie. Jego zdaniem poprawa zadrzewienia wpłynie „nie tylko na polepszenie warunków wczasów ludności miejskiej, ale przyczyni się jednocześnie do poprawy klimatu i ułatwi regulację systemu rzecznego”<sup>58</sup>. Także Jan Górski ujmował roślinność miejską w szerszym, ekosystemowym ujęciu. Jak przekonywał, po wojnie ważna stała się nie tylko odbudowa utraconej zieleni, ale i wzbogacenie tych terenów, gdyż „od dziesięcioleci postępowała dewastacja drzewostanu i szaty roślinnej”, co powodowało, że powstawały „ruchome piaski na granicach miasta”<sup>59</sup>.

Wojna powstrzymała na pewien czas zapoczątkowany proces puryfikacji odpowiedzialny za wyraźne rozdzielanie dwóch sfer, czyli natury i kultury, tego, co

<sup>51</sup> Jeffrey M. Diefendorf, *Wartime Destruction and the Postwar Cityscape*, w: *War and the Environment...*, s. 170. Ciekawym przykładem przedwojennych planów zagospodarowania warszawskiej zieleni miejskiej jest stworzony „zarys potrzeb”, w zamierzeniu przeznaczony do realizacji po odzyskaniu przez Polskę niepodległości: Zob. Stanisław Rutkowski, *Ogrody w wielkiej Warszawie. (Zarys potrzeb)*, Warszawa: Księgarnia Ludowa J. Sikorskiej 1916.

<sup>52</sup> Wypowiedź prof. Marty Leśniakowskiej w filmie dokumentalnym *Zburzone marzenia...*

<sup>53</sup> Jan Górski, *Warszawa w latach 1944–1949...*, s. 364.

<sup>54</sup> Hans Schmidt, *Opinia o planie generalnym Warszawy*, s. 16.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Adam Wodiczko, *Ochrona przyrody wczoraj, dziś i jutro*, „Ochrona przyrody. Organ Państwowego Rady Ochrony Przyrody” 1936, R. 16, s. 5–6.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>58</sup> Hans Schmidt, *Opinia o planie generalnym Warszawy*, s. 16.

<sup>59</sup> *Cztery razy więcej zieleni dla każdego mieszkańca*, „Rzeczpospolita” 1949, cyt. za Jan Górski, *Warszawa w latach 1944–1949...*, s. 362.

miejskie i wiejskie. Można powiedzieć, że po wojnie, wraz z odbudową, następowwała w stolicy stopniowa „urbanizacja przyrody”, ustanawianie tego, co przynależy do akceptowalnych elementów naturalnych w mieście<sup>60</sup>. Życie wybranych gatunków zwierząt, czyli hodowlanych, uznawanych za niehigieniczne, w coraz większym stopniu podlegało ujarzmianiu. Roślinność jako część zieleni miejskiej była natomiast pożądana, wpisywano ją w projekty modernizacyjne, stała się ona stałym elementem nowoczesnego miasta. Nieco więc paradoksalnie, wraz z rozwojem miast i stopniową urbanizacją pojawiało się miejsce dla zieleni, lecz tylko tej urządzonej przez człowieka i poddanej jego kontroli, mającej zapewnić mieszkańcom odpowiednie warunki higieniczne i bioklimatyczne<sup>61</sup>.

#### BIBLIOGRAFIA

- Adamczewski Stanisław, *Rzut oka na zmiany w faunie Warszawy i okolic wywołane przez wojnę*, „Polskie Pismo Entomologiczne” 1939–1948, t. 18, z. 1–4.
- Atkins Peter, *Animal Wastes and Nuisances in Nineteenth-Century London*, w: *Animal Cities: Beastly Urban History*, red. Peter Atkins, Farhnam: Ashgate 2012.
- Bakke Monika, *Florofilia jest legalna*, „Czas Kultury” 2008, nr 5.
- Brantz Dorothee, Dumpelman Sonja, *Introduction*, w: eidem, *Greening the City. Urban Landscapes in the Twentieth Century*, Charlottesville: University of Virginia Press 2011.
- Brzostek Błażej, *Paryże Innej Europy. Warszawa i Bukareszt, XIX i XX wiek*, Warszawa: Wydawnictwo WAB 2015.
- Budzyński Bernard, *Zarys historii instrumentalnych obserwacji pogody w Warszawie*, „Kronika Warszawy” 2016, nr 2.
- Closmann Charles E., *Introduction. Landscapes of Peace, Environments of War*, w: *War and the Environment: Military Destruction in the Modern Age*, red. Charles E. Closmann, College Station: Texas A&M University Press 2009.
- Czekając na Odbudowę. Warszawa 1945–1950 w obiektywie Karola Pęcherskiego*, oprac. tekstu Jerzy S. Majewski, wybór zdjęć Joanna Lang, Warszawa: Muzeum Powstania Warszawskiego 2016.
- Diefendorf Jeffrey M., *Wartime Destruction and the Postwar Cityscape*, w: *War and the Environment: Military Destruction in the Modern Age*, red. Charles E. Closmann, College Station: Texas A&M University Press 2009.
- Ferry Luc, *Ekologia nazistowska: ustawy z listopada 1933, lipca 1934 i czerwca 1935 roku*, w: idem, *Nowy ład ekologiczny. Drzewo, zwierzę i człowiek*, przeł. Hanna Miś, Andrzej Miś, Warszawa: Centrum Uniwersalizmu 1995.
- Górski Jan, *Warszawa w latach 1944–1949. Odbudowa*, Warszawa: PIW 1990.
- Hamblin Jacob Darwin, *Environmental Dimensions of World War II*, w: *A Companion to World War II*, red. Thomas W. Zeiler, Daniel M. DuBois, Malden, Mass.: Wiley-Blackwell 2013.
- Kobendza Roman, *Roślinność ruderalna na gruzach miast polskich*, w: *Sprawozdania z posiedzeń Wydziału IV Nauk Biologicznych Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, t. 42, 1949, Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie 1952.

<sup>60</sup> Więcej na ten temat zob. Erik Swyngedouw, Maria Kaika, *The Environment of the City... or the Urbanization of Nature*, w: *A Companion to the City*, red. Gary Bridge, Sophie Watson, Malden: Blackwell Publishers 2003, s. 569.

<sup>61</sup> Dorothee Brantz, Sonja Dumpelman, *Introduction*, w: eidem, *Greening the city. Urban Landscapes in the Twentieth Century*, Charlottesville: University of Virginia Press 2011, s. 2.

- Kulczyńska Wanda, *Ochrona przyrody podczas okupacji niemieckiej w latach 1939–1945*, „Wszechświat. Pismo Przyrodnicze” 1945, z. 1.
- Las Kabaty, Lasy Miejskie Warszawa, <https://www.cepl.waw.pl/index.php/nasze-miejsca/las-kabaty> [dostęp: 21.03.2018].
- Leśniakowska Marta, wypowiedź, w: *Zburzone marzenia. Warszawskie plany zatrzymane przez niemiecką inwazję*, <https://www.youtube.com/watch?v=CYt66W3qzU> [dostęp: 20.03.2018].
- Luniak Maciej, *Ptaki Warszawy*, Warszawa: Nasza Księgarnia 1974.
- Michalec Beata, „Warszawa w kwiatach i zieleni” w latach 1935–1939, „Kronika Warszawy” 2017, nr 1.
- Nie niszczyć resztek miejskich drzew!*, „Życie Warszawy” 1945, nr 310.
- Pearson Chris, *Scarred Landscapes. War and Nature in Vichy France*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2008.
- Porządkowanie ulic*, „Kurier Warszawski” 1939, nr 198.
- Schmidt Hans, *Opinia o planie generalnym Warszawy*, Warszawa 1946, <http://bcpw.bg.pw.edu.pl/dlibra/pubindex?startstr=O&dirids=27> [dostęp: 22.03.2018].
- Sebald Wienfried G., *Wojna powietrzna i literatura*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B 2012, s. 51.
- Sudnik-Wójcikowska Barbara, *Flora miasta – chaos i przypadek czy prawidłowości w różnorodności?*, „Kosmos” 2002, t. 51, nr 2.
- Sukopp Herbert, *On the Early History of Urban Ecology in Europe*, w: *Urban Ecology. An International Perspective on the Interaction Between Humans and Nature*, red. John M. Marzluff, Eric Shulenberger, Wilfried Endlicher i in., Springer Science+Business Media, LLC 2008.
- Swyngedouw Erik, Kaika Maria, *The Environment of the City... or the Urbanization of Nature*, w: *A Companion to the City*, red. Gary Bridge, Sophie Watson, Malden: Blackwell Publishers 2003.
- Szarota Tomasz, *Okupowanej Warszawy dzień powszedni*, Warszawa: Czytelnik 2010.
- Trudności z ruchem kołowym w stolicy*, „Kurier Warszawski” 1939, nr 214.
- Trybuś Jarosław, *Warszawa z ruin powstała*, rozm. przep. Krzysztof Pilawski, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/warszawa-ruin-powstala-0/> [dostęp: 20.03.2018].
- Wodziczko Adam, *Ochrona przyrody wczoraj, dziś i jutro*, „Ochrona przyrody. Organ Państwowego Rady Ochrony Przyrody” 1936, R. 16.
- Wyka Kazimierz, *Gospodarka wyłączona*, w: idem, *Życie na niby*, Kraków: Universitas 2011.
- Wyka Kazimierz, *Miecz Syreny*, w: idem, *Życie na niby*, Kraków: Universitas 2011.
- Zaprutko-Janicka Aleksandra, *Okupacja od kuchni. Kobieca sztuka przetrwania*, Kraków: Ciekawostki historyczne 2015.
- Ziobrowski Stanisław, *Mały ogródek warzywny*, Kraków: Rada Główna Opiekuńcza 1941 (seria „Radź Sam Sobie” nr 21/22).

## BETWEEN RURALIZATION OF THE CITY AND “URBANIZATION OF NATURE”. AN ENVIRONMENTAL HISTORY OF OCCUPIED WARSAW

### *Summary*

The paper attempts to answer the question about the place of plants and urban greenery in Warsaw during the occupation and post-war period. The theoretical framework is determined by the environmental history of the war. The author describes ruralization of Warsaw during the occupation, and the fate of trees in urban forests and gardens and parks, which became depleted or destroyed as a result of the war and overexploitation. These

spaces are called by Chris Pearson as “scarred landscapes”. An important point of reference is the pre-war and post-war vision of modernizing the city, in which plants occupy an important place in the spatial planning sphere. Moreover, the paper discusses the phenomenon of “urbanization of nature”, determining in this period of what belongs to the accepted sphere of “nature” in urban space.

Trans. Izabela Ślusarek



Aneta Jabłońska  
(Uniwersytet Warszawski)  
[anetapaulina.j@gmail.com](mailto:anetapaulina.j@gmail.com)

ARTYSTYCZNE KOMPOZYCJE EGZYSTENCJALNE.  
TEORIE ESTETYCZNE W 622 UPADKACH BUNGA  
STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

[...] Przez sztukę i tylko przez nią możemy osiągnąć doskonałość;  
Przez sztukę i tylko przez nią możemy uniknąć niebezpieczeństw prawdziwego życia.

O. Wilde, *Krytyk jako artysta*

1. WSTĘP: METAFIZYCZNY SUPLEMENT RZECZYWISTOŚCI?

„Poznanie tragiczne, aby było do zniesienia, jako ochrony i lekarstwa potrzebuje sztuki”, pisze Friedrich Nietzsche w *Narodzinach tragedii*<sup>1</sup>. Podobnie brzmi Witkiewiczowskie: „Możliwość przeżycia siebie jest jeszcze w sztuce”<sup>2</sup>. Artysta, tworząc (oczywiście mowa o sztuce czystej – niemającej najmniejszego związku z życiem), odczuwa jedność osobowości, spajającą wielość elementów, składających się na jego strukturę psychiczną, a zarazem jedność własnej tożsamości, absolutną konieczność swojego istnienia. Akt twórczy sprawia, że dociera się do głębin własnej istoty, poznaje się siebie, jednak nie intelektualnie, a poprzez maksymalnie skondensowane przeżycie metafizycznej dziwności Istnienia Poszczególne, czyli samego siebie oraz Tajemnicy Istnienia w ogóle. Artysta jest usatysfakcjonowany, gdy „czuje, że tworząc przeżywa siebie do dna w każdym dziele, że wyraża straszliwą tajemnicę swojego istnienia i całego świata w żelaznych klamrach jedności [...]”<sup>3</sup>.

Tak jak Nietzsche, tak i Witkacy zespala sztukę z kontekstem ontologicznym. Znany to nam już pogląd, z czasów modernizmu: „Korzenie najgłębszego instynktu artysty tkwią więc w życiu [...] w tem, co jest w życiu najistotniejszym [...] w bujności bytowej, we wszystkim, co jest tak wiekuiście i niezmiennie

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. Bogdan Baran, Kraków: Inter Esse 1996, s. 117.

<sup>2</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa: PIW 2002, s. 198.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 208.

ludzkiem «tak ogromnie» i tak głęboko człowieczem<sup>4</sup> pisze Waclaw Berent. Nie o samą jednak ontologię i Witkacemu, i Nietzschemu, i niektórym modernistom szło, bo przecież sztuka ma nie tylko poprzez bezpośrednio dane przeżycie własnej osobowości oddać i przybliżyć Tajemnicę Istnienia, ma także odgrywać rolę „bodźca transcendencji, siły wynoszącej do wyższych sfer”<sup>5</sup>. Zatem ontologia jest tylko preludeum do metafizyki. Sztuka ma potęgować, wzmacniać życie, a nawet wyjść poza jego granicę. „Sama sztuka, sfera prawdziwego doświadczenia świata ma pozaestetyczne usprawiedliwienie, mianowicie, uzasadnienie metafizyczne. Oto sztuka ma motywować do istnienia, budzić żądę bytowania”<sup>6</sup> pisze Baran o koncepcji sztuki Nietzschego, jak się wydaje, także Witkacego.

Artyzm rozbudza w jednostce pragnienie życia, dlatego że pozwala jej wykroczyć poza nie. Sztuka jest swoistym pancerzem, izolującym artystę od pospolitej codzienności, jednocześnie będąc jej znacznie bardziej intrygującym wymiarem. „Sztuka nie jest tylko naśladowaniem naturalnej rzeczywistości, lecz stanowi właśnie metafizyczny jej suplement, postawiony obok niej dla jej przewyżczenia”<sup>7</sup> głosi Nietzsche, a jak wolno sądzić, za nim i Witkiewicz, który formułuje przecież postulat sztuki czystej, pozbawionej jakichkolwiek elementów z życiem związanych. Tak go ujmuje w *622 upadkach Bunga*: „Idea czystego dzieła sztuki musiała być dla niego obcą wszelkim związkom życiowym i wypływać jedynie z praw rządzących samymi barwami i liniami, których kombinacje miały dawać świat bezwzględnie zamknięty w sobie i będący [...] odbiciem transcendentnej jedności bytu”<sup>8</sup> (s. 122). „Przeżyte” w sobie dzieło sztuki zbliża zatem do Tajemnicy Istnienia, intensyfikuje doświadczenie metafizyczne, jest „transformacją pospolitości w dziwność”<sup>9</sup>, zabiciem życiowej trywialności. Mówiąc wprost: sztuka jest artystycznym usprawiedliwieniem życia, najwyższym i najwznioślejszym.

Sztuka wiele ofiarowuje, lecz równie wiele odbiera. Pobudza do życia, metafizycznie je sankcjonuje, wywyższa artystę, który nie odczuwa już przypadkowości własnego istnienia, a konieczność nadaną mu przez siły wyższe zbliża do metafizycznej pełni, nasycenia – to z jednej strony. Z drugiej zaś wymaga niewolniczego oddania i poświęcenia. Sztuka, nadając wartość życiu, rozbudzając w jednostce metafizyczny głód istnienia, jednocześnie nie pozwala go zaspokoić, przeciwnie – żąda całkowitego wyrzeczenia się doświadczenia metafizyki w sytuacjach życiowych. Bungo stwierdza: „[...] właściwie wielka sztuka powstaje w zupełnej pustce, tam gdzie życie już nie dochodzi. Tam musi panować pod pewnym względem absolutna nuda i pustka” (s. 183). W *Sonacie Belzebuba* Istvan wyraził tę myśl dosadniej, pytając „Muszę więc wybierać pomiędzy życiem a sztuką? Za rozkosz tworzenia muzycznej wartości wyrzec się muszę bezpośredniego prze-

<sup>4</sup> Waclaw Berent, *Komentarz do: Fryderyk Nietzsche. Z psychologii sztuki*, „Chimera” 1902, z. 17, s. 236.

<sup>5</sup> Alexandre Gonoczy, *Nietzsche: Stwórczość władcza*, w: idem, *Stwórczy człowiek i Bóg stwórcza*, przeł. Paweł Pachciarek, Warszawa: Pax 1982, s. 71.

<sup>6</sup> Bogdan Baran, *Metafizyka tragedii*, w: Friedrich Nietzsche, *Narodziny tragedii...*, s. 11.

<sup>7</sup> Friedrich Nietzsche, *Narodziny tragedii...*, s. 170.

<sup>8</sup> Wszystkie cytaty z: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*, oprac. Anna Micińska, Warszawa: PIW 1974.

<sup>9</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Jedynie wyjście*, oprac. Tomasz Jodełka-Burzecki, Warszawa: PIW 1968, s. 394.

żywania? Wszystko będzie martwym dla mnie jeszcze przed urodzeniem?”<sup>10</sup>. Odpowiedź Baleastadara nie pocieszy przyszłych artystów: „Tak czynili zawsze wielcy artyści mimo pozorów wręcz przeciwnych”<sup>11</sup> – mówi szatan<sup>12</sup>.

## 2. BUNGO: MIĘDZY ESTETYZMEM MODERNISTYCZNYM A NOWOCZESNYM

Różne koncepcje sztuki i jej związku z życiem przedstawione są w *622 upadkach Bunga*<sup>13</sup>. Pierwsza powieść Witkiewicza napisana została zgodnie z zasadami *Kunstlerroman*<sup>14</sup>, dotyczy ona dojrzewania młodego artysty – Bunga. Witkacy stawia go przed problemem: czy poddać się całkowicie sztuce, zrezygnować z doświadczania życia samego w sobie, tak jak Ziezio Smorski, czy też pójść na kompromis i tworzyć życie jak dzieło sztuki, jednocześnie wykorzystując najintensywniejsze doświadczenia życiowe, transponując je na sztukę. Podążając jednak taką drogą artysta nigdy nie stworzy sztuki czystej, ponieważ „zaśmiec” ją życiem.

Pierwszą strategię za Michałem Pawłem Markowskim nazwijmy estetyzmem modernistycznym, drugą uznajmy za estetyzm nowoczesny<sup>15</sup>. Bungo uparcie dąży do ideału, widząc w sztuce wartość absolutną, jedyny cel istnienia. Na każdym kroku swój ideał jednak zdradza na rzecz życia samego w sobie, czyli przede wszystkim Pani Akne, choć nie tylko. Młodzian uważa siebie za wielkiego aranżera sytuacji. Reżyseruje życie jak spektakl, teatralizuje je, tworzy sztucznie skomplikowane sytuacje. Krótko mówiąc: samo życie jest dla Bunga materiałem nadającym się na dzieło sztuki. Codzienna egzystencja staje się więc dla młodego artysty swoistym przedstawieniem.

Każde przedstawienie musi się jednak skończyć albo „przeżyć”, czyli zwyyczajnie znudzić swojego twórcę, który porzuci je dla innego, ciekawszego spektaklu. Te poszczególne „teatralizacje” życia nie komponują się jednak w życiową całość, przeciwnie, są one względem siebie zupełnie odrębne. Dlatego właśnie egzystencję estetyczną charakteryzuje nieciągłość i dysharmonia<sup>16</sup>. Każda nowa sztucznie stworzona sytuacja wywołuje inne emocje, które następują po sobie bez żadnego porządku, co niewątpliwie zaburza równowagę psychiczną Bunga –

<sup>10</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Sonata Belezububa*, w: idem, *Dziela wybrane. Dramaty*, t. V, Warszawa: PIW 1985, s. 455.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Problem związku zła ze sztuką w *Sonacie Belezububa* analizują Krzysztof Pomian, *Witkiewicz sprowadzony do absurdu*, w: idem, *Człowiek pośród rzeczy*, Warszawa: Czytelnik 1973 oraz Jan Błoński, *Dramaturg: Sonata Belezububa*, w: idem, *Witkacy na zawsze*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003.

<sup>13</sup> Zob. Bożena Danek-Wojnowska, *Z zagadnień Witkiewiczowskiego katastrofizmu*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku. Księga zbiorowa*, t. 2: *Literatura międzywojenna*, red. Alina Brodzka, Zbigniew Żabicki, Warszawa: PIW 1965, s. 220.

<sup>14</sup> Zob. Anna Micińska, *Wstęp*, w: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *622 Upadki Bunga...*

<sup>15</sup> Michał P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna: Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków: Universitas 2007, s. 349.

<sup>16</sup> Zob. ibidem.



życiowego estety. Nie sądził młodzik, że chcąc artystycznie skomponować swoje życie, wplącze się w kołowrót zmiennych nastrojów, nie przypuszczał nawet, że skazuje się na wieczną egzystencjalną destabilizację. Dlatego właśnie Bungo wciąż próbuje osiągnąć „ciągłość nieprzerwaną tego najwyższego pojmowania życia” (s. 244). Będzie to jednak zadanie niewykonalne, jeśli nie przestanie on inscenizować swojego życia, a nie przestanie, jeśli nie pozbędzie się lęku przed nudą i własną pustką.

Dandys<sup>17</sup> nie tworzy przecież tylko dziwacznych sytuacji, lecz także, a może przede wszystkim tworzy siebie, takiego, który, jego zdaniem, najlepiej przeżyłby skonstruowane wydarzenie. Zakłada więc esteta aktorskie maski, przyjmuje najróżniejsze role życiowe, które sam sobie wyznaczył i w ten sposób każdy poszczególny „akt” życiowej sztuki przeżywa nie on, lecz ktoś inny „w nim”. Doświadczanie takie jest całkowicie przesycone fałszem: nie odczuwa go przecież prawdziwe *ego* dandysa, tylko to, które w sobie stworzył, a sytuacja, którą owo *alter ego* ma się nasycić, w istocie nie może zapewnić metafizycznego zdziwienia, bo przecież została już wcześniej zaprojektowana. Bungo wciąż zmienia maski, szukając tej, która byłaby z nim tożsama.

Można zatem sądzić, że nowoczesna egzystencja estetyczna jest próbą zdefiniowania własnej osobowości, a zarazem wyrazem jej rozpadu. Jest to jednak wyjątkowo ryzykowny „program życiowy”, gdyż „maska to rzecz niebezpieczna [...]. Za maskę sprzedać życie, być tylko aktorem na usługach drugiego człowieka w sobie, obcego człowieka, panie Bungo. Pan tego artystycznie objąć nie zdoła, pan siebie straci, ale nie w sposób twórczy. Pan siebie rozmieni” (s. 69). Słusznie przestrzega Bunga Tymbeusz. Przymierzając coraz to inne maski, egzystując wśród różnaitości życiowych ról, nie będzie potrafił Bungo siebie ujednolicić, „rozmieni się” na nieskończoną ilość sobowtórów – straci zatem siebie. Jego życie rzeczywiście zamieni się w teatr, na którego scenie jednak panować będzie niepodzielnie chaos form, wielość ról całkowicie od siebie niezależnych, uniemożliwiających jednolite ujęcie, tak przecież istotne w teatralnej sztuce. Od takiego właśnie – nowoczesnego życia pokawałkowanego, jak określa je Markowski<sup>18</sup>, Bungo chce się wyzwolić – zdzierając kolejne maski, pragnie dotrzeć do samego siebie. Jednak jego prawdziwa jaźń jest już skażona nudą i pustką.

To właśnie te odczucia – nudy i pustki istnienia – sprawiają<sup>19</sup>, że Bungo coraz bardziej wkracza w sferę nowoczesnej egzystencji estetycznej. Przecież nowoczesny dandyzm jest formą istnienia, która udowadnia, że wszystko jest możliwe, wszystkiego można doświadczyć, samemu te uczucia generując, jednocześnie jednak żadnego z tych przeżyć nie można ze sobą zestawić. Nuda z kolei jest formą istnienia, w której nic nie jest możliwe, ale wszystko się łączy, splecione jest jednak nicością. Najgorsze jest, co zresztą Bungo przeczuwa, że uciekając od nudy, wybierając egzystencję estetyczną finalnie i tak nudę spotka, bo

<sup>17</sup> „Witkacy jest pierwszym w naszym modernizmie i bodaj również ostatnim jego przedstawicielem, który do galerii modernistycznych postaci, mających uosabiać różnorakie cechy modernistycznego buntu, dorzucił także owego «pozytywnego buntownika» – przerafinowanego i wytwornego dandy”, pisze Danek-Wojnowska (*Z zagadnień...*, s. 221).

<sup>18</sup> Michał P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna...*, s. 343.

<sup>19</sup> Zob. Lech Sokół, *Filozofia nudy w Szewcach Witkacego*, w: *O teatrze i dramacie. Studia – przyczynki – materiały*, red. E. Krasieński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1989, s. 283–293.

tkwi ona w samej jego istocie, w jego prawdziwym ego. To właśnie wewnętrzna pustka definiuje Bungo, stąd jego niezaspokojona potrzeba maski. Dlatego „im więcej był sam, było z nim coraz gorzej. Coraz bardziej czuł absolutne odwartościowanie wszystkiego i straszną pustkę w sobie i przed sobą” (s. 215); „Czuł, że nie ma w nim absolutnie nic [...] teraz dopiero zobaczył, bez żadnej maski wewnętrznej to potworne zniszczenie, do którego doprowadziły go kłamstwa” (s. 190).

Jedynym więc ratunkiem przed życiową nudą i własną pustką jest stworzenie kolejnego spektaklu i wykreowanie nowej roli: „Kiedy w towarzystwie tracił zupełnie poczucie, kim jest i przybierał maskę kawiarnianego pajaca było mu trochę lepiej” (s. 147). Dotykamy tu sedna nowoczesnej egzystencji estetycznej – Bungo, by uciec przed własną pustką i pospolitością życiową, tworzy życie i samego siebie. Spodziewa się, że wśród ról życiowych odnajdzie prawdziwego siebie, gdy jednak każda z przymierzanych masek okazuje się niewystarczająco dopasowana, pozbywa się ich i dostrzega, że tym, co w istocie go formułuje, jest nicność. Jedyne, co mu pozostaje, to odegranie kolejnego spektaklu, wcielenie się w jeszcze jedną maskę: „Bungo pojął, że jest aktorem na scenie”.

Innym, trudniejszym do zrealizowania, lecz jak się zdaje samemu Witkiewiczowi bliższym, ratunkiem jest uznanie pustki i nudy jako źródła sztuki czystej. Takiego rozwiązania domyśla się też Bungo: „Panie Tymbeuszu [...] czy to nie jest to, że właściwie wielka sztuka powstaje w zupełnej pustce, tam, gdzie życie już nie dochodzi. Tam musi panować pod pewnym względem absolutna nuda i pustka” (s. 183). Ta strategia narzuca jednak całkowite oddanie się sztuce, przejście na „tamtą stronę liny”, jak mawiał Tymbeusz, które w istocie jest porzuceniem życia samego sobie, utraceniem możliwości bezpośredniego doświadczania metafizyki w rzeczywistości. Oczywiście taki program to estetyzm modernistyczny, który sztuce przyznawał wartość absolutną i jedyną. Jak już wiemy, takim, modernistycznym estetą był Ziezio Smorski, wiemy też, jak nieprzyjemnie zakończył swą twórczość. Bungo nie jest tak odważny, jak Ziezio, jak się zdaje, nie jest jeszcze gotowy na to, by całkowicie zrezygnować z życia dla sztuki, a przecież, by móc stworzyć sztukę czystą, musi tego dokonać.

Znajduje się więc Bungo w ciągłym rozdarciu – by odnaleźć siebie w sztuce, „rozwiązać siebie jako artystę”, musi z siebie zrezygnować, a ponieważ nie potrafi się na to zdobyć, wbrew swej woli staje się nowoczesnym estetą i wiedzie do szpiku zafałszowaną egzystencję. Wypada jednak nieco Bungo usprawiedliwić i zauważyć, że dostrzega on zakłamanie skonstruowanej przez siebie egzystencji. Odnotować też trzeba, że ostatecznie Bungo „coraz bardziej utwierdzał się w przekonaniu o słuszności twierdzeń Tymbeusza, co do tego, że sztuka powstaje tylko w pewnego rodzaju nudzie i pustce życiowej, i pokonywał z wściekłą zawziętością wszelkie pragnienia interesujących wypadków” (s. 481). Miał zatem Bungo plan poświęcenia życia sztuce, za późno jednak zaczął go realizować, nie dał mu już Witkiewicz szansy „nawrócenia”, uśmiercił swojego bohatera, nie pozwalając nam dowiedzieć się, czy sprostałby on wymaganiom estetycznej egzystencji modernistycznej. Możemy jedynie domyślać się, że odpowiedź byłaby raczej negatywna, skoro przez niemal całą powieść nasz bohater bezskutecznie próbował tego dokonać.

3. KSIĄŻE NEVERMORE<sup>20</sup>: NOWOCZESNA EGZYSTENCJA ESTETYCZNA

Na drugim końcu estetycznej egzystencji modernistycznej umieścić należy radykalizm egzystencji estetycznej nowoczesnej Księcia Nevermore'a. Książę nie zamierza zostać artystą, wręcz przeciwnie, wystrzega się sztuki. Jego celem jest tworzenie życia samego w sobie, naucza Bungo: „Zrozum, że życie samo w sobie: gnąć, obłąpić, zwyciężać, walczyć, pracować, łamać i być łamanym, to cel sam w sobie i środek” (s. 77). Książę i dla Brummela, i dla Bungo jest mistrzem „samej techniki życia: kwestii masek i wytwarzania woli w kierunku opanowywania zawyłych systemów, w których to rzeczach książę był niezrównanym wzorem” (s. 53). Nevermore zatem, jak na prawdziwego życiowego estetykę przystało, konstruuje swoje życie. Czyni on to tak szczegółowo, że „nauczył się nawet upadać świadomie” (s. 88).

Książę uniknął niebezpieczeństw, z jakimi borykał się Bungo, dlatego że wyeliminował czystą sztukę, którą Bungo uznał za cel swoich dążeń. Wydaje się, że Nevermore nie tworzy życia, nie odgrywa swoich ról po to, by odnaleźć i przeżyć siebie w akcie twórczym, lecz po to, by rozbudzić w sobie żądzę istnienia. Książę traktuje swoją życiową „sztukę jako środek do zdobycia siły” (s. 79), co wytyka mu idealistyczny Bungo. Nevermore sądzi, że pracując nad sobą, przewijając siebie, tworząc nadrzędną samoświadomość, zdoła ujedlinić swoje przeżycia i poszczególne wcielenia. „Jeżeli nie wytworzysz w sobie jednej stalowej osi, dookoła której mógłby się obracać cały skomplikowany system maszyny życiowej staniesz się arlekinem pozszywanym z łąt” (s. 76), mówi rozdartemu Bungowi. Jak już wiemy, młodemu artyście nie udało się wykreować w sobie tej koncentrującej najróżniejsze stany psychiczne woli. Bez wątpienia udaje się to Księciu.

To powodzenie nie jest jednak wynikiem zrzucania masek w celu odnalezienia tej jednej, lecz przyłączania ich do swojego *ego*: „Ja zżywam się z tym wszystkim i robię powoli częścią mego ja” (s. 77). Nie jest też wynikiem przeżywania „wszystkiego” (czego życzyłby sobie Bungo). Nevermore doświadczenia, które uznaje za niebezpieczne, bo nie dające się objąć nadrzędnej świadomości, wkomponować w konstrukcyjną całość, eliminuje, uznając za przypadkowe i nieistotne. Dlatego Bungo zarzuca Księciu, że żyje jak skąpiec – czeka na odpowiedni moment, w którym jakieś perwersyjne przeżycie idealnie wkomponowałyby się w całość. Takimi jednak, dość kuriozalnymi metodami, Książę osiąga upragnioną jedność w wielości. Ryzykowna to gra z własną tożsamością, bo przecież jeśli napięta do granic „stalowa oś” Księcia osłabnie, jego „ja” przestoczy się w kompletny chaos skumulowanych, fragmentarycznych przeżyć, z jedności pozostanie tylko wielość, której Nevermore doświadczać będzie zupełnie bezświadomie. Mówiąc wprost: Książę zwariuje.

Przeszedł zresztą Nevermore przez moment załamania nerwowego. Przesadził z nadmiarem perwersyjnych przeżyć, które wywoływał, popełniając, nie sprecyzowane przez Witkiewicza, zbrodnie za granicą. Jak się okazało, Książę nie

<sup>20</sup> Szczegółową analizę postaci Księcia Nevermore'a przeprowadza Lech Sokół, *Edgar, Duke of Nevermore i Bungo. Bronisław Malinowski jako postać w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, nr 1–2.

potrafił scałkować zbrodni, nie umiał jej objąć swoją spajającą wolą, dodać do własnej tożsamości<sup>21</sup>. Nawet w szaleństwie jednak Nevermore rozumie (o dziwo!) swój stan. Sam siebie analizuje: „Zbrodni opanować nie mogę. Muszę się nauczyć. Muszę mieć siłę” (s. 390) mówi, zamknięty w szpitalu dla obłąkanych. Wygrał jednak Nevermore z tą chwilową niemocą i dalej prowadził „życie pełne tryumfów”. Opisując życie Nevermore’a, Witkacy dokonuje szczegółowej analizy nowoczesnej egzystencji estetycznej „przeżytej” bez żadnych odstępstw, kompromisów, na które tak chętnie przystawał Bungo. Anna Micińska sądzi, że Witkiewicz widział w życiowej taktyce Księcia Nevermore’a metodę, która pozwala mu stworzyć w sobie upragnioną „jedność w wielości”<sup>22</sup>. Tyle tylko, że owa jedność nie jest skonstruowana wyłącznie z fenomenów psychicznych samego Księcia. „Książę jest tragiczny [...]. On swojego życia nie stworzy, on stworzy cudze życie w sobie. On będzie swoim własnym sobowtórem” (s. 184).

Sądzić zatem należy, że i całkowicie zaplanowane życie Księcia nie jest tym wymarzonym życiem samym w sobie. Mimo tego, że jest egzystencją artystyczną (Nevermore w pewnym sensie przecież tworzy swoje życie niejako z samego siebie), znajduje się zupełnie poza sztuką czystą, „po tej stronie liny”. Dlatego właśnie Bungo nie mógł przystać na takie rozwiązanie swojej egzystencji. Książę, niewątpliwie, jest jednym z „witkacowskich tytanów”, jakim to mianem określa Błoński postaci Witkacego (np.: Hyrkan, Korbowa Wahazar), które zarzucają sztukę czystą na rzecz tworzenia życiowej potęgi. Nie da się tu unikać skojarzeń z Nietzscheańskim nadczłowiekiem, który, jak kowal Leopolda Staffa, świadomie formuje swój los, stawiając siebie w roli wszechmocnego stwórcy.

#### 4. BARON BRUMMEL: ESTETYCZNY PRAGMATYZM

Kolejnym typem artysty Witkiewicza jest baron Brummel. On również szuka fundamentu do skonstruowania życiowej jednolitości. Baron nie potrafi jednak całkowicie oddać się sztuce czystej. Oczywiście, zapewne dlatego, że brakowałoby mu codziennego doświadczenia życia, przede wszystkim jednak dlatego, że „fatalnością jego istnienia była niemożność wyrzeczenia się apetytów czysto intelektualnych, które stawały zawsze w poprzek wszelkim jego artystycznym dążeniom” (s. 138). Brummel uznaje zatem naukę za najwyższy cel swojego istnienia. Sądzi, że, choć nie dostarczy mu ona bezpośredniego przeżycia siebie, tak jak sztuka, to przyniesie spełnienie jego dwóch, największych i zarazem ściągających się pożądań – intelektualnego i artystycznego. Najlepiej konsolidują te dwa pierwiastki matematyka i logika, dlatego właśnie te dziedziny nauki stały się przedmiotami zainteresowań Brummela, który „tu mógł być naprawdę twórczym, nie tracąc także poczucia obcowania z rzeczami ostatecznymi” (s. 394).

<sup>21</sup> Jan Błoński sugeruje, że zbrodnie te związane były z homoseksualną orientacją Księcia. W tej seksualnej osobliwości widzi także Błoński przyczynę chwilowego załamania Księcia. Zob. Jan Błoński, *Doświadczenie przyjaźni*, w: idem, *Od Stasia do Witkacego*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1997, s. 93.

<sup>22</sup> Zob. Anna Micińska, *Wstęp*.

Baron, wybierając naukę, chciał uciec od „wszelkich skomplikowanych stanów, z którymi związana była jego twórczość artystyczna” (s. 395). Plan się jednak nie powiódł. Mimo niemal poddańczej, bo tak wytężonej pracy umysłowej, „głębie duszy barona wyły rozpaczliwie o twórczość artystyczną, a rozpaczliwa próżnia i spokój wewnętrzny domagały się interesujących wypadków” (s. 398). Nie przyniosła zatem nauka Baronowi oczekiwanych rezultatów, tylko spotęgowaną rozpacz i egzystencjalną pustkę, które tak intensywnie przeżywał, że nawet „do oczu cisnęły mu się łzy za utraconą możliwością bezpośredniego przeżywania siebie” (s. 401).

Wyjściem z tego impasu mogłoby być dla Brummela zatopienie się w sztuce, która umożliwiłaby przecież przeżycie siebie jako artysty. Nie pozwala jednak na doświadczenie „interesujących wypadków”, a Brummel przede wszystkim właśnie pragnie żyć, wciąż odczuwa „pożądanie przeżyć”. Jednak, by móc żyć w pełni, potrzebuje jakiejś wyższej metafizycznej sankcji, usprawiedliwienia swojego istnienia: „Życie jego o tyle miało wartość istotną, o ile było podporządkowane jakiejś ogólnej metafizycznej teorii, mającej nadać wszystkiemu, każdemu najdrobniejszemu przeżyciu, wagę, jakby pozażyciową, życiowo niesprawdzalną, ostateczną” (s. 402). Podsumowując: ani nauka, ani sztuka nie przynoszą Brummelowi egzystencjalnego nasycenia. Nie dostarczają mu satysfakcjonujących przeżyć. Kiedy baron przyjmuje maskę naukowca, brak mu w życiu artyzmu. Kiedy decyduje się być artystą, tęskni za utraconym „życiem samym w sobie”. Jednocześnie Brummel nie może żyć bez żadnej roli, musi odpowiednio „zaprogramować” swoją egzystencję. „Fatalnością mojego istnienia jest konieczna potrzeba pewnych gotowych wzorów, z którymi muszę przystępować do życia” (s. 400). Więcej nawet – te wzory powinny udowadniać absolutną konieczność istnienia barona. Muszą zatem mieć podłoże metafizyczne.

Baron wybiera połowiczne rozwiązanie. Zostaje artystą, ale, jak chyba wolno przypuścić, nie tworzy sztuki czystej. Pisze powieści metafizyczne, a jak nam wiadomo, powieść przez swą formę (zbyt długą) oraz przemykanie treści życiowych dziełem sztuki czystej być nie może. Brummel świadomie właśnie powieść wybrał. Chciał sztukę wprowadzić w życie, uświetnić nią swoją egzystencję. Takie postępowanie ma „zmienić twoje [barona] usposobienie z depresji na zdopingowanie życiowe” (s. 464). Stosunek Barona do sztuki jest więc czysto pragmatyczny. Traktuje on sztukę tak samo, jak Hela religię. Obydwoje chcą rozniecić w sobie chęć życia, wprowadzić je w metafizyczny wymiar. Przecież baron „wartość [...] wszystkiego, co robił oceniał jedynie podług tego, jaki wpływ miała dana praca na wzmożenie stanów jego potęgi życiowej” (s. 392). Pisząc powieść, Brummel czuł, że „całe jego dotychczasowe życie nabierało charakteru metafizycznej konieczności” (s. 404). Słusznie zatem Bungo zarzuca Brummelowi, że „sztukę traktuje tylko jako środek” (s. 480).

Dla barona największą wartość ma „życie samo w sobie”, ale jednocześnie nie potrafi on upajać się tą esencją własnej egzystencji bez sztuki. Dlatego Tymbeusz nazywa go „[...] księdzem, który nie wierzy w swego Boga [...] sztukę wprowadza w życie, aby żyć naprawdę” (s. 183). Brummel uprawia sztukę, potrzebuje jej, by osiągnąć pełnię życia, ale nie przyznaje jej wartości absolutnej, mówiąc słowami Tymbeusza, „nie wierzy” w nią. Przeciwnie, baron degraduje sztukę, czyniąc z niej jedynie narzędzie do uzyskiwania życiowej energii. Wydaje się, że słusznie, choć surowo, ocenia Brummela Tymbcio: „[...] sztuka pana tworzy, i to w najgorszy

sposób. Pan ze sztuki korzysta, aby mieć siłę. Pan się tym narkotyzuje” (s. 366). Nie ugina się baron jednak pod ciężarem tych zastrzeżeń – zaciekle pisze swą metafizyczną powieść, choć czuje, że w istocie jest to tylko sposób na „okłamanie rzeczywistości metafizyczną fikcją” (s. 409). Krótko mówiąc: baron sztucznie wprowadza metafizykę do życia poprzez sztukę. Mimo to Witkacy właśnie estetycznemu pragmatycie – baronowi, nie absolutyście – Bungowi pozwala być „jednym z największych przedstawicieli metafizycznego romansu na obu półkulach [...]” (s. 490).

##### 5. PODSUMOWANIE: ROZWIĄZANIE ANTYNOMII ŻYCIE CZY SZTUKA?

Czy zatem metoda barona jest jedynym rozwiązaniem problemu życie czy sztuka, aprobowanym przez Witkiewicza? I tak, i nie. Tak, ponieważ jest zdecydowanie mniej niebezpieczna od strategii życiowej Księcia, a nawet Bunga, pozwala baronowi tworzyć dzieła sztuki (jakiegokolwiek by one nie były), uzyskać życiową jednolitość, a nawet dodać życiu metafizycznej pikanterii. Nie, ponieważ jest tylko kłamliwym kompromisem, zanieczyszczeniem sztuki życiem, samym sobą, a zatem rezygnacją ze stworzenia prawdziwego dzieła, dzieła sztuki czystej. Romansu, nawet metafizycznego, przecież takim dziełem nazwać nie możemy<sup>23</sup>.

Należałoby zatem zapytać, czy Witkiewicz w ogóle dostrzega możliwość rozwiązania antynomii życie czy sztuka? Znowu nasza odpowiedź musi być sprzeczna. Powtórzyć tu trzeba – i tak, i nie. Wydaje się, że najbliższa samemu Witkacemu jest koncepcja Bunga, której słuszność potwierdza Tymbeusz. Bożena Danek-Wojnowska dostrzega tu zbieżność poglądów autora *Pożegnania jesieni* z ekspresjonistycznym schematem Gottfrieda Benn'a, twierdząc, że taka koncepcja sztuki jest formą usprawiedliwienia chęci ucieczki od życia<sup>24</sup>. Dla Witkiewicza każdy, kto pragnie zostać twórcą czystej sztuki, musi, jak Ziezio Smorski, „spalić się na jej ołtarzu”, istnieć „po tamtej stronie liny”, zrezygnować z bezpośredniego doświadczania interesujących wypadków, w pewnym sensie zatem musi przestać istnieć w codzienności. Bez kompromisu. Udowodnił nam już przecież Witkacy, z jakimi trudnościami borykają się ci, którzy zignorowali te zasady.

Czyli jedynym wyjściem jest uznanie sztuki za wartość absolutną – głosiłby Witkiewicz, a my wtedy bez wahania odpowiedzielibyśmy na postawione pytanie „tak”. Jednak „nie”, bo przecież takie rozwiązanie jest niemal niemożliwe do wcielenia w życie. Każdy człowiek, a artysta w szczególności, czuje potrzebę doświadczania bezpośrednio samego życia. Nawet gdyby twórca wygrał tę walkę z własnymi pożądaniami i żył tylko w sztuce, to przecież nie dałoby mu to poczucia kompletnego spełnienia, na pewno nie w czasach współczesnych. Potwierdzeniem niech będzie historia Ziezia Smorskiego. Artysta, według Witkacego, ma więc dwie możliwości – albo zostanie wiernym wyznawcą sztuki, a nieuniknionym końcem, zwieńczającym jego dzieło, będzie szaleństwo, albo będzie szukał

<sup>23</sup> Zob. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie...*

<sup>24</sup> Bożena Danek-Wojnowska, *Z zagadnień...*, s. 220.

kompromisów i żył w wiecznym zakłamaniu, ze świadomością, że nigdy nie stworzy dzieła sztuki czystej. Oczywiście Witkacy, piewca sztuki czystej i wielbiciel schizoidów, optuje za pierwszym rozwiązaniem. Przecież „Lepiej skończyć w pięknym szaleństwie, niż w szarej, nudnej banalności i marazmie”<sup>25</sup>.

Bożena Danek-Wojnowska zauważa swoisty anachronizm Witkiewicza. Stwierdza bowiem, że w momencie „kiedy ulega załamaniu młodopolski estetyzm”<sup>26</sup>, Witkacy pisze *622 upadki Bunga* (1910), zatem wciąż tkwi w artystowskiej problematyce modernistów. Wypada jednak spostrzec, że *622 upadki Bunga* to konfrontacja wielu koncepcji sztuki. Nie przedstawia się tu przecież autorytatywnie tej jednej – młodopolskiej wizji „sztuki dla sztuki”. Właśnie w tej wielości, która jest przeciwieństwem wyrażenia wahania, poszukiwania programu sztuki, który mógłby być możliwy do realizacji w ówczesnych realiach, dostrzegamy to „załamanie”, o którym pisze Danek-Wojnowska. Istotna w tym kontekście wydaje się rozmowa Bunga z Magiem Childerykiem, który wytyka Bungowi jego społeczną obojętność, zachęca go do czynnego udziału w życiu społecznym, sugeruje nawet, by przystąpił do jakiegokolwiek stowarzyszenia, ponieważ „u nas artysta to jest człowiek, który musi być na czele, musi być tym, który prowadzi” (s. 470). Wyjątkowo dojrzałe odpowiada, nieco zniecierpliwiony tymi zarzutami, Bungo: „[...] Oprócz życia społecznego człowiek ma w sobie do załatwienia wiele istotnych rzeczy i artysta, który nie ma zupełnie pretensji, aby jego sztuka wpływała w bezpośredni sposób na życie społeczne może przez to samo, że stworzy siebie jedynie jako artystę, stać się elementem posiadającym w ogólnym rachunku wartość społeczną” (s. 472).

Witkiewicz nie zmienia z czasem swoich poglądów, wyraża je nawet dosadnie: „Ja nie mam zamiaru być wytwórcą wzmacniających zastrzyków dla zdychających narodowych uczuć czy degenerujących się społecznych instynktów, tych wymierających robaków na resztkach zgniłego ścierwa wspaniałego bydła z dawnych wieków”<sup>27</sup>. Nie spodobałyby się te wypowiedzi Żeromskiemu ani Witkiewiczowi seniorowi. U Witkacego więc to piętno czasu, przejściowości, „załamania” jest widoczne. Ujawnia się jednak nie w kwestiach narodowych, agitacjach społecznych, a w problematyce filozoficzno-estetycznej, dla pisarza przeciwieństwem najważniejszej. Chyba zatem należy podążać śladem Jana Błońskiego i w tym kontekście dołączyć Witkiewicza, obok Staffa, Leśmiana, Irzykowskiego, Brzozowskiego i Micińskiego, do trzeciego pokolenia Młodej Polski<sup>28</sup>, zauważając jednocześnie, że Witkiewicz w *622 upadkach Bunga* demaskuje nie tylko swoich bohaterów, lecz także fałsz estetycznych koncepcji modernizmu.

<sup>25</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, oprac. Michał Misiorny, Warszawa: PIW 1985, s. 243.

<sup>26</sup> Bożena Danek-Wojnowska, *Z zagadnień...*, s. 220.

<sup>27</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nienasycenie*, oprac. Michał Misiorny, Warszawa: PIW 1985, s. 39.

<sup>28</sup> Zob. Jan Błoński, *Nerwowcy, dandyści i nadludzie*, w: idem, *Od Stasia do Witkacego*, s. 66.

## BIBLIOGRAFIA

- Baran Bogdan, *Metafizyka tragedii*, w: Friedrich Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. Bogdan Baran, Kraków: Inter Esse 1996.
- Berent Waław, *Komentarz do: Fryderyk Nietzsche. Z psychologii sztuki*, „Chimera” 1902, z. 17.
- Błoński Jan, *Doświadczenie przyjaźni*, w: idem, *Od Stasia do Witkacego*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1997.
- Danek-Wojnowska Bożena, *Z zagadnień Witkiewiczowskiego katastrofizmu*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku. Księga zbiorowa, t. 2: Literatura międzywojenna*, red. Alina Brodzka, Zbigniew Żabicki, Warszawa: PIW 1965.
- Gonoczy Alexandre, *Nietzsche: Stwórczość władcza*, w: idem, *Stwórczy człowiek i Bóg stwórca*, przeł. Paweł Pachciarek, Warszawa: Pax 1982.
- Markowski Michał P., *Polska literatura nowoczesna: Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków: Universitas 2007.
- Micińska Anna, *Wstęp*, w: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *622 Upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*, Warszawa: PIW 1974.
- Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. Bogdan Baran, Kraków: Inter Esse 1996.
- Sokół Lech, *Edgar, Duke of Nevermore i Bungo. Bronisław Malinowski jako postać w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, nr 1–2.
- Sokół Lech, *Filozofia nudy w Szewcach Witkacego*, w: *O teatrze i dramacie. Studia – przyczynki – materiały*, red. E. Krasieński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1989.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*, oprac. Anna Micińska, Warszawa: PIW 1974.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Jedynе wyjście*, oprac. Tomasz Jodełka-Burzecki, Warszawa: PIW 1968.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nienasycenie*, oprac. Michał Misiorny, Warszawa: PIW 1985.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa: PIW 2002.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Pożegnanie jesieni*, oprac. Michał Misiorny, Warszawa: PIW 1985.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Sonata Belzebuba*, w: idem, *Dziela wybrane. Dramaty*, t. V, Warszawa 1985.

ARTISTIC EXISTENTIAL COMPOSITIONS.  
AESTHETIC THEORIES IN *THE 622 DOWNFALLS OF BUNGO*  
WRITTEN BY STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

*Summary*

In the article, Aneta Jabłońska analyzes a way Witkacy defined art and creative process. Jabłońska discerns a parallel between Witkacy's terms and interpretations of these categories which were named in modernism. The author of the article shows the conceptions of art which were described in *The 622 Downfalls of Bungo*. She also presents how these conceptions influence the acts of the novel's main characters (among others of Bungo, Duke of Nevermore and Baron Brummel). Jabłońska distinguishes the following theories: aestheticism of the modern period, aesthetic pragmatism, and modern aestheticism. The article casts doubt on Bożena Danek-Wojnowska's thesis because Jabłońska proves that



in his novel, Witkacy did not opt for any of the theories which he showed in *The 622 Downfalls of Bungo* as each of them was either destroying the artist or denying the existence of pure art and its creation.

Adj. Izabela Ślusarek

Krystyna Kardyni-Pelikánová  
(Uniwersytet Masaryka, Brno)  
[Pelikanova.Kristyna@seznam.cz](mailto:Pelikanova.Kristyna@seznam.cz)

KAROLA ČAPKA ZABAWA W „KRYMINAŁKI”\*.  
(O GENEZIE I BUDOWIE *OPowieści z RÓŻNYCH KIESZENI*)

Pod zbiorczym tytułem *Opowieści z różnych kieszeni* wydano w Polsce w 1959 roku tłumaczenie Čapkowskich *Povídek z jedné kapsy* oraz *Povídek z druhé kapsy* (1929)<sup>1</sup>. W poniższym tekście tytuły polskie poszczególnych opowiadań podaję za tym wydaniem. Tu chciałabym jedynie zwrócić uwagę na fakt, że nadany książce przez tłumaczy tytuł polski w ograniczony sposób oddaje pole konotacyjne tytułów czeskich. Zaginęło np. wyraźne w tytułach owych ukierunkowanie odbiorcy na skojarzenie tych dwu tomików Čapka ze słowem *rodokapsy* – co jest czeskim skrótem nazwy *román do kapsy*. *Kapsa* oznacza „kieszon”, *rodokapsa* jest z kolei czeskim, żartobliwym skróconym tłumaczeniem nazwy angielskiej: *Pocket Book* (*pocket book, a book, usually paperback, that is small enough to carry in one's coat pocket* – jak tłumaczy ową nazwę Wikipedia). Oznacza więc książeczkę niewielką. W formacie tym początkowo wydawano utwory o nikłej raczej wartości literackiej, dreszczowce czy ckliwą zazwyczaj literaturę dla kobiet. W przypadku Čapka tytuły omawianych tu dwóch tomików lokalizują zarazem owe prace w nurcie bezinteresownego humoru, który lansowała czeska awangarda międzywojenna, humoru będącego czystą intelektualną igraszką ze słowem (taką jak np. tytuł *Vest pocket revue* dosłownie: „Rewia (z czy do) kieszeni w kamizelce” [czes. *vesta* – kamizelka] Voskovca i Wericha). Dodajmy, iż humor znalazł się w centrum zainteresowań młodych czeskich twórców w międzywojniu (Karel Čapek, Karel Konrád, Karel Poláček, Karel Teige, Vladislav Vančura, Jiří Voskovec, Jan Werich i inni). Teige określał go jako czeski „hiperdadaizm” w odróżnieniu od dadaizmu zachodniego, którym również się inspirowano, szczególnie jego zachwytem dla prymitywizmu.

---

\* Mój szkic *Karola Čapka zabawa w „kryminałki”* wyszedł w czeskiej wersji językowej pod tytułem *Hra na detektivku* w monografii zbiorowej *Kniha o Čapkovi*, red. Štěpán Vlašín, Praha: Československý Spisovatel 1988, s. 204–224. Ukazał się w dobie tzw. normalizacji Husakowskiej z ingerencją cenzury wewnątrzredakcyjnej (wyrzucono z niego np. wzmiankę o Josefie Škvoreckim, pisarzu przebywającym wówczas na emigracji, oraz z bibliografii jego pracę, nieco komicznie w recenzji redakcyjnej owo skreślenie uzasadniając: „nie ma zwyczaju cytowania tego nazwiska”, co oznaczało, że nazwisko pisarza jest skazane na przemilczenie). Prezentowana tutaj, przetłumaczona przeze mnie wersja polska mojego czeskiego artykułu została zaktualizowana i uzupełniona (Autorka).

<sup>1</sup> Por. Karol Čapek, *Opowieści z różnych kieszeni*, przeł. Maria Erhardtowa, Zdzisław Hierowski, Warszawa: PIW 1959.

Nastąpił wówczas w literaturze czeskiej zwrot ku codzienności, pojmowanej jako wspaniały cyrk w świecie współczesnego miasta i techniki. Cyrk ten miał stać się ażylem dla swoistego romantyzmu, a klaun ze swoją ciągle poniżaną i ciągle odradzającą się godnością, klaun nigdy nietracący z oczu swojego celu i zwyciężający w momencie największego poniżenia – wspaniałym bohaterem. Dostrzeżono wówczas, jak przypomina znawcy tej problematyki, Alena Hájková, poetycką istotę humoru. Vladislav Vančura twierdził nawet, iż „humor to odkrywanie harmonicznego porządku w chaosie świata”.

Karel Čapek, jak sam półzartem przyznaje, dokładnie przestudiował wielką liczbę kryminalów i pisał o nich w prasie<sup>2</sup>. Temu też gatunkowi „literatury czytanej” (która w jego oczach była przeciwieństwem „literatury pisanej”) poświęcił w 1925 roku samodzielny esej<sup>3</sup>, opisując w nim nie tylko genealogię kryminału, ale i jego cechy gatunkowe, a więc „genologię”, by użyć terminologii Karola Krejčego<sup>4</sup>, a także typologię występujących w nim motywów, które zaliczył do znaków konstytutywnych tego gatunku. Jednocześnie za jego pośrednictwem zwracał uwagę na, jak pisze Anna Gawarecka „procesy konieczności umasowienia kultury”<sup>5</sup>. Temat detektywistyczny wyprowadzał z jednej strony z odwiecznego, łowieckiego popędu człowieka (stąd i jego – z pozoru paradoksalne – twierdzenie, iż „kryminal [czes. *detektivka* i *krvák*] jest najstarszą literaturą”), z drugiej zaś strony wiązał go z „ogólnoludzkim motywem eulenspięglowskim” (temat detektywistyczny jest nowoczesną heroizacją tego, będącego celem samym w sobie [*samoúčelný*]), sprytu. Według Čapka kryminal zręcznie łączy psychologiczny motyw kryminalny, badany z punktu widzenia recepcji (rozkosz odbiorcy przy czytaniu historii pełnej krew w żyłach mrożącej grozy) oraz motyw tajemnicy (dreńcząca rozkosz intelektu czerpana z rozwiązywania zagadki) – z „motywem sprawiedliwości” (określanym jako „pojedynek przestępstwa z poczuciem ludzkiej sprawiedliwości, która zwycięża siłą inteligencji i przy zastosowaniu metody całkiem ludzkiego prawa [...] z pominięciem jakichkolwiek działań metafizycznych”). Do motywów wyznaczających omawiany gatunek literacki Čapek zaliczył jeszcze „motyw dokonania czynu, w którym romantyzm (przestępca jest przecież banitą, jest bojownikiem walczącym ze społeczeństwem, reprezentowanym przez zorganizowaną i bezosobową moc) łączy się nierozzerwalnie z nowoczesnością. Symbolem tej ostatniej staje się postać detektywa, „męża czynu i wiedzy”, który czegoś pragnie i dąży do celu konsekwentnie i w sposób metodyczny, dzięki czemu staje się „typem heroicznym nowoczesnego człowieka”.

Jak widać, Čapek w swojej rozprawce wydobywał i wysuwał na czoło zagadnień nie tyle problem winy i kary, od dawna rozważany w literaturze, czyli filozofię przestępstwa, ile raczej morfologię gatunku literackiego, jego dominant

<sup>2</sup> Idem, *O umění a kultuře III, Spisy*, díl XIX., Praha: Československý Spisovatel 1986.

<sup>3</sup> Idem, *Holmesiana čili O detektivkách*, w: *Marsyaš, Spisy*, díl XIII., Praha: Československý Spisovatel 1984.

<sup>4</sup> Por. np. studium Karel Krejčí, *Powieść Jana hr. Potockiego, jej genealogia i genealogia*, czeska wersja „Slavia” 1971, nr 4, s. 554–576, tłumaczenie polskie w: *Litteraria Humanitas VIII*, Brno: Masarykova univerzita 2000, s. 207–233; zdaje się z kolei, że pojęcie „genologia” w tym wypadku bliskie jest opisowi zjawiska, które Stefania Skwarczyńska określa jako „instrumentację rodzajową”.

<sup>5</sup> Por. Anna Gawarecka, *Margins i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2012.

strukturalnych, które dostrzegał w rozwiązywaniu zagadki oraz w pojedynku inteligencji z romantycznym buntem (detektyw *contra* przestępca). W owym romantycznym pojęciu przestępstwa dostrzec można nie tylko Schillerowską, ale i ludową, Janosikowską tradycję, w której niesprawiedliwemu, wytwarzanemu na podstawie stanowych przywilejów prawu przeciwstawiono prawo ludzkiego serca, obdarzającego współczuciem „szlachetnego złoczyńcę”.

Kryminał w eseju Čapka jest więc formą angażującą zarówno rozum, inteligencję, jak i serce i nie staje się wyłącznie czystą „logiczną zabawą”, jak bywa później często definiowany w literaturze fachowej. O tym odkryciu Čapka należy pamiętać przy analizie jego własnych prób opanowania owego gatunku.

Zainteresowanie Čapka kryminałem nie było w swoim czasie w europejskim kontekście literackim czymś wyjątkowym. Przeciwnie: na przełomie XIX i XX wieku gatunek ten wywołał wiele refleksji krytycznych. Gilbert Keith Chesterton w 1901 roku bronił go poprzez podkreślenie występującego w nim inteligentnego powiązania „romantyzmu policyjnego” z poezją cywilizacji<sup>6</sup>. W 1924 roku Austin Freeman rozważał sztukę pisania kryminałów (*The Art of the Detective Story*), a cztery lata później powstał The Detection Club, któremu przewodniczył wyżej wspomniany Chesterton. We Francji do rozwoju popularności tego gatunku, rozwijanego przez Emila Gaborieau, Gastona Leroux i Morice’a Leblanca, przyczyniło się bez wątpienia zainteresowanie nim przez twórców z kręgu literackiego skupionego wokół Guillaume’a Apollinaire’a (właściwie Wilhelm Apolinary Kostrowicki)<sup>7</sup>. Można również domyślać się wpływu działalności teatru Grand-Guignol (1899–1962) nazywanego niekiedy sarkastycznie „państwową szkołą przestępstwa”. O upodobaniu do owego gatunku we Francji świadczy też powstanie jego dziejów już w końcu lat dwudziestych<sup>8</sup>. W tymże czasie Bertold Brecht gromadził materiał dla przestudiowania literatury dotyczącej gatunku kryminału. W Związku Sowieckim gatunek ów analizował Wiktor Szklowski w swojej *Teorii prozy* (1925), w Polsce bronili go, biorąc pod uwagę zainteresowanie czytelników, Zygmunt Wasilewski (w 1907 roku) i Karol Irzykowski (w 1908 roku), a w monografii poświęconej Chestertonowi (1929) Waław Borowy<sup>9</sup>. Specyficzną typologię gatunku wraz z przeglądem jego dziejów i postaci w poszczególnych literaturach europejskich zawiera obszerne studium Stanisława Baczyńskiego<sup>10</sup> (ojca poety Krzysztofa Kamila Baczyńskiego). W Stanach Zjednoczonych rozwój literatury sensacyjnej śledził już w roku 1907 Francis Ward Chandler<sup>11</sup>, w 1929 roku zaś Willard Huntington Wright (pseudonim Van Dine) napisał słynnych *Dwadzieścia zasad budowy powieści detektywistycznej*. Kilka tych wyżej wspomnianych prac wytwarza głównie kontekst i tło

<sup>6</sup> Gilbert K. Chesterton, *Defence of the Detective Story*. Opierałam się na polskim przekładzie: *Obrona niedorzeczności, przekory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*, przeł. Stanisław Baczyński, Warszawa: Rój 1927.

<sup>7</sup> Roman Zimand, „Uznanie” i „nobilizacja” literatury kryminalnej, „Kultura i Społeczeństwo” VII, 1963, nr 2; idem, *Kilka prac o „złej” literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4.

<sup>8</sup> Régis Messac, *Le „Detective novel” et l’influence de la pensée scientifique*, Paris: Encrage 1929.

<sup>9</sup> Roman Zimand, „Uznanie” i „nobilizacja”..., s. 95–97.

<sup>10</sup> Stanisław Baczyński, *Powieść kryminalna*, Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Literacko-Naukowe 1932.

<sup>11</sup> Francis W. Chandler, *The Literature of Roguery*, New York: Franklin 1907.

literackie dla eseju Čapka<sup>12</sup>, choć można przypuszczać, że niektóre z nich (np. eseje Chestertona) mogły inspirować jego własną twórczość w tej dziedzinie.

W wieku XX powieść kryminalna, która rozwijała się na podstawie powieści o stopniowo odkrywanej tajemnicy i która wchłaniała w siebie pierwiastki powieści grozy, powieści walterscottowskiej (dualizm „czarnych” i „białych” postaci) oraz powieści awanturkowej, zaczyna się wyraźnie dzielić na dwie odmiany czy modele gatunkowe, które zgodnie z literaturą cytowaną w przypisach możemy charakteryzować w sposób następujący:

a) kryminalna powieść-problem (*crime story*), w której punkt ciężkości spoczywa na przestępstwie; autorzy rozwiązują w niej przede wszystkim problemy moralne, psychologiczne, społeczne i „techniczne”; dzieło ma odpowiedzieć na pytanie: dlaczego i jak to zrobił?

b) powieść detektywistyczna (*detective story*) czyli powieść-zagadka odpowiadająca na pytanie: kto to zrobił? Punkt ciężkości nie pada w niej na przestępstwo, ale na poszukiwanie sprawcy.

Pierwszy ze wspomnianych typów zbliża się do literatury „wysokiej”. Jego prawozorem jest mit o Kainie i Ablu, a za prototyp bywa uznawana Dostojewskiego *Zbrodnia i kara*. Klasykiem tego typu gatunku jest Dashiell Hammett. Świat powieści kryminalnej owego typu nie bywa światem racjonalnym, przeciwnie – mogą w nim panować siły irracjonalne. Wartości w owym świecie bywają zrelatywizowane (zbrodnia ukazana na tle społecznym i psychologicznym może być zrehabilitowana, detektyw nie zawsze stoi po stronie dobra, sprawiedliwość nie musi zwyciężyć, a zbrodnia może zostać niewyjaśniona). Detektyw bywa w tym typie powieści zdeheroizowany, często jest nim płatny pracownik aparatu ścigania. Aby wyjaśnić zbrodnię, używa on różnych metod: od bezpośredniego przenikania w istotę rzeczy za pomocą intuicji, poprzez usiłowanie wczucia się w sytuację zbrodniarza – aż po rzemieślniczą rutynę. Jest człowiekiem zwyczajnym, czasem śmiesznym, a czytelnik akceptuje go właśnie dzięki owym ludzkim rysom charakteru. Kompozycja takiej powieści bywa otwarta, a czytelnik musi jej problem centralny rozwiązać sam. Tak zazwyczaj dzieje się w dziełach zbliżających się do literatury „wysokiej”. Jednakże ten typ powieści kryminalnej może się ograniczyć wyłącznie do sensacyjnie zapętlonej fabuły i śledzenia zbrodni. W takim przypadku powieść zmienia się w *thriller* (dreszczowiec, czesk. *trhák, krvák*), portretujący w sposób iluzjonistyczny czy niemal naturalistyczny przemoc, a ignorujący logikę artystycznej narracji o wypadkach.

Typ drugi, prawdziwa powieść detektywistyczna, bywa definiowany jako powieść-zagadka, która zbliża się do łamigłówki, szarady, zabawy, powieści tajemnic, a dzięki temu zdąża ku literaturze lżejszej, ale dość od czytelnika wymagającej, literaturze, która liczy na intelektualne zdolności ducha ludzkiego. Ważnym rysem tej odmiany powieści z tajemnicą jest konstrukcja zamknięta. Akcja kończy się rozwiązaniem zagadki, samo zaś jej rozplątanie ma swoje prawa. Jako prawzór powieści detektywistycznej bywa wymieniany mit Edypa, prototypem są nowele Edgara Allana Poego, a klasykiem tego typu powieści jest Conan Doyle i jego kontynuatorzy. Świat kryminału ma konstrukcję racjonalną, kieruje się logicznymi, rozumnymi zasadami, hierarchia wartości jest w nim stała

<sup>12</sup> Pełniejsze dane dotyczące prac o literaturze kryminalnej w Czechach i w Polsce starałam się zebrać w załączonej bibliografii.

i jednoznaczna (dobro i zło). Przestępstwo nie przeradza się w nim w pytanie, jest raczej problemem poznania. Bohater-detektyw znajduje się po stronie dobra. Z reguły bywa nim dyletant-intelektualista (szczególnie u klasyków), który często prowadzi „walkę” na dwu frontach: przeciw zbrodni i przeciw niemrawej policji. W działaniach polega wyłącznie na logice, rozumie i – zwycięża. Podziw czytelnika zyskuje zarówno racjonalnym podejściem, jak i kontemplacyjną, ograniczającą się do przemyśleń nieruchomością. I tu wszakże możemy zaobserwować rozwojowe przemiany: detektywa-amatora stopniowo zastępuje profesjonalista, inspektor policji, zwykły człowiek z wszystkimi ludzkimi słabościami i śmiesznościami.

W obu modelach powieści o przestępstwach konflikty bywają wyostrzone, szybka i wciągająca akcja skupia na sobie uwagę odbiorcy nieoczekiwanymi zwrotami i rozwija się w kierunku wyznaczonym przez fakt popełnienia przestępstwa oraz przez etyczno-prawne skutki owego faktu. O ile wszak w kryminale akcja rozwija się w prostym następstwie czasowym, w powieści detektywistycznej zazwyczaj dochodzi do inwersji czasowej: najpierw zostaje popełniona zbrodnia przez nieznanego sprawcę, a dopiero później następuje rekonstrukcja wypadków, które wyjaśniają, jak do przestępstwa doszło (dlatego też Jan Cigánek podkreśla znaczenie sceny ostatniej, w której monolog detektywa wyjaśnia zagadkę).

W powieści kryminalnej i detektywistycznej czas i przestrzeń są takie same jak czas i przestrzeń w powieści realistycznej, a tym samym są identyczne z rzeczywistością pozaliteracką, w ambitnej powieści kryminalnej pełnią zaś funkcję podobną do tej, jaką spełniają w powieści realistycznej: tworzą środowisko naturalne, wyjaśniają społeczne i psychologiczne okoliczności popełnionego czynu. W powieści detektywistycznej jednakże funkcja ta się zmienia, czas i przestrzeń nie służą w niej bowiem społecznej lokalizacji czynu. To po prostu „przestrzeń życiowa”, w której powstaje konflikt i dochodzi do zbrodni. Ów konflikt jest konstrukcją rozumu. Podczas kiedy w powieści kryminalnej miejsce akcji bywa zmienne – w powieści detektywistycznej akcja z reguły toczy się w jednym miejscu (np. pensjonat itp.).

Z filozoficznego punktu widzenia literatura detektywistyczna skłania się ku etyce, a jedną z jej właściwości jest dążenie do zobrazowania dobrych i złych stron osobowości ludzkiej. O ile jednak kryminał (w swojej wersji „wysokoartystycznej”) przejawia zainteresowanie ludzką naturą, w centrum uwagi powieści detektywistycznej znajduje się raczej wymodelowany konflikt pomiędzy porządkiem a chaosem wywołany poprzez popełnienie przestępstwa, pomiędzy dyscypliną a jej brakiem, prawem a przestępstwem, detektywem a złoczyncą<sup>13</sup>.

Powstanie powieści detektywistycznej i kryminalnej wiąże się zazwyczaj z komercjonalizacją literatury oraz z rozwojem kultury masowej. Jak już widzieliśmy w eseju Čapka, przypomina się również o wartościach kompensacyjnych tych gatunków, przynoszących czytelnikowi napięcie i wychodzących naprzeciw jego tęsknocie za romantyką i przygodowością, ale i za sprawiedliwością, i za poznaniem; wartości te działają na jego wyobraźnię, na jego zdolności indukcyjne i dedukcyjne, analityczne i kombinatoryczne. Dzięki tym właściwościom

<sup>13</sup> Roger Caillois, *Powieść kryminalna*, w: idem, *Odpowiedzialność a styl. Eseje*, Warszawa: PIW 1967.

zdobywa ów gatunek szeroki oddźwięk wśród czytelników zarówno prostych, jak i wykształconych.

Właściwością powieści kryminalnej jest też specyficzna poetyka tytułów, pełniących funkcję szczególnych zabiegów koncentrowania uwagi (czeski. *poutače*)<sup>14</sup>. Zawierają bowiem słowa takie jak „śmierć”, „morderstwo”, „tajemnica” oraz ich synonimy albo terminy prawnicze, sądowe, policyjne, śledcze, co czytelnikowi w sposób jasny mówi, jaki jest temat książki. Obok takich tytułów spotykać się możemy i z nazwami symbolicznymi, czerpiącymi z dziecięcych wyliczanek, piosenek itp., za których pomocą autor zaledwie aluzyjnie naznacza treść czy linię akcji.

Proza detektywistyczna, rozwijająca się w literaturach europejskich, nie była jednakże jedyną dziedziną, w której odnajdujemy kontekst dla *Opowieści z różnych kieszeni* Čapka. Zdecydowanie trzeba tu pamiętać i o czeskiej modyfikacji „powieści z tajemnicą”, jaką było *romanetto* Arbesa. Owa forma prozaiczna syntetyzowała romantyczne i realistyczne inspiracje literackie, splatała fantazję z jasnym sądem, niektóre pierwiastki powieści gotyckiej z powieścią realistyczną, z jej opisem środowiska i jej logiczną konstrukcją fabuły, aspiracje poznawcze i społeczną pozytywistyczną tendencyjność z sentymentalizmem opowieści ludowych. Tak charakterystyczne dla romanetta napięcie autor uzyskiwał poprzez nieustanną oscylację między rozumem a intuicją, konkretem a tajemnicą. Celem końcowym takiego postępowania było odkrywanie nieznanych czytelnikowi stron na pozór doskonale znanego mu świata<sup>15</sup>.

Inną czeską, krótką formą narracyjną, o której nie wolno zapominać, rozważając genezę *Opowieści z różnych kieszeni* Čapka, jest *soudnička*<sup>16</sup>, sprawozdanie z sali sądowej, umieszczane w prasie codziennej. Forma ta właśnie w okresie międzywojnia przechodziła metamorfozę strukturalną i z suchego sprawozdania reporterskiego czy dydaktycznego exempla-ostrzeżenia zmieniała się w małą formę epicką, w artystyczną opowieść o oskarżonym i o prawnym, społecznym, psychologicznym czy nieetycznym jego czynie. Narrator-sprawozdawca zajmował w niej stanowisko pośrednie między sędzią a obrońcą, zbliżając się wszakże bardziej ku temu drugiemu. Wyrażając swoje współczucie, pozostawiał dla siebie możliwość spojrzenia z góry, z dystansu, którym dawał wyraz dzięki narracji humorystycznej. Cytowanie wypowiedzi czy osądów, dochodzących z głębi sali sądowej, wprowadzało żartobliwe iskrzenie, wiodło ku zderzeniu kultury „wysokiej” (paralele historyczne, aluzje literackie narratora) z naiwnym ludowym filozofowaniem, odzwierciedlającym się w przysłowia, powiedzonkach, porównaniach itp. Konfrontacja człowieka indywidualnego z normatywizmem instytucji-sądu, która znajdowała swój wyraz już w samym języku wypowiedzi oskarżonego i w wyroku sądowym, wskazywała na różnice między subiektywną

<sup>14</sup> Viktor Šklovskij, *Teorie prózy*, Praha: Melantrich 1948, s. 121.

<sup>15</sup> Jaroslava Janáčková, *Romaneto v české próze 19. století*, Praha 1975, także mój szkic *Między mimetyzmem a szyfrem tajemnicy: czeskiego romanetta strategie narracyjne*, w: *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, red. Johann Biedermann, Grzegorz Gazda, Irena Hübner, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2007.

<sup>16</sup> Jaroslava Janáčková, *Uvažování nad 141 soudničkami*, „Česká literatura” 1969, č. 5. O wykorzystaniu *soudničky* w *Povídkách* por. też Antonín Přidal, *K proměnám detektivky u G. K. Chestertona a K. Čapka*, w: *Jubilejní ročenka Kruhu moderních filologů při ČSAV*, Praha 1986, s. 53.

motywacją czynu a obiektywną oceną tegoż, na poziomie metaforycznym sygnalizowała zaś wieloznaczność życia i ludzkich działań.

Trzecia forma, na którą należy zwrócić uwagę, jest również związana z prasą. Chodzi tu o rodzaj wiadomości prasowej (opisanej przez francuskiego krytyka i teoretyka Rolanda Barthesa<sup>17</sup>), nazwany *fait divers* (wiadomości różne), przez Melchiora Wańkowicza zwana „michalkami”, dziś *news*, często należące do „czarnej kroniki”. Chodzi o typ wypowiedzi dziennikarskiej informującej o wypadkach niezwykłych zdarzających się w życiu codziennym, całkowicie nieprzewidywalnych, wymykających się jakimkolwiek prawidłowościom. Wypadkach, w których stosunki przyczynowo-skutkowe są absolutnie zerwane, ludzie reagują w nich w sposób przesadny w stosunku do zaistniałego faktu, który ową reakcję wywołał, albo pewne fakty występują w niesłychanej obfitości. W formach *fait divers* dochodzi do specyficznej gry między tym, co racjonalne, a tym, co irracjonalne, co powoduje, że owe formy dziennikarskie według teoretyków gatunku zastępują współczesną baśń, wychwytyują „cudowność” współczesnej cywilizacji. Ma ona swoje źródło w grze przypadków rodzących nieprawdopodobieństwo najbardziej rzeczywistej rzeczywistości. Rzeczywistość owa jest (mimo swej autentyczności) formowana tak, jakby naśladowała fikcję literacką, zawiera pewną dwu- czy wieloznaczność, pewien naddatek semantyczny i wskazuje na zdolności „artystyczne” życia.

Jak się rysują na powyższym tle *Povídky z jedné kapsy* i *Povídky z druhé kapsy* Karola Čapka? Zaczynamy od poetyki tytułów. Pierwsza część obu zbiorów nazwą genologiczną *povídky* mocno zakotwiczona jest w czeskiej tradycji tworzonej już od Jana Nerudy (słynne *Malostranské povídky*). U Čapka pełni więc funkcję skondensowanego manifestu literackiego, ma identyfikować dzieło z określonym wzorem istniejącym już w świadomości literackiej, ma zwracać uwagę czytelnika na fakt, że dostał do ręki krótką literacką formę fabularną. Jest to właściwie ta część informacji, którą czytelnik zyskuje zazwyczaj z podtytułu. Tytuł jednakże z reguły przynosi informacje również o treści dzieła, jest jej skróconym, czasami symbolicznym odzwierciedleniem, podchwytuje ideową dominantę tekstu, sygnalizuje, pod jakim kątem widzenia należy ów tekst odbierać.

Według typologii tytułów proponowanej przez Josefa Hrabáka<sup>18</sup> oba zbiory opowiadań Čapka przynależą do typu tytułu z przydawką. Tradycyjnie owa przydawka bywa wyrażona przez przymiotnik (*Malostranské, Předměstské*) i informuje o środowisku, którego opowiadanie dotyczy. Co jednak podpowiadają czytelnikowi wyrazy „z jednej kieszeni” oraz „z drugiej kieszeni”? Jakie znaczenie ma treść owego komponentu tytułu? Z pozorów mogłoby się wydawać, że żadne. W rzeczywistości jednak druga część nadanego przez Čapka tytułu w sposób żartobliwy nawiązuje (jak już wyjaśniano) do gatunku sensacyjnej literatury brukowej, nazywanej w Czechach *rodokapsy*. W ten sposób autor nie tylko zaznaczył pokrewieństwo tych utworów z powieścią sensacyjną, ale i ich odrębność (komiczna zamiana przyimka „do” na przyimek „z”). Przydawka Čapka „z kieszeni” przywołuje kolejne asocjacje: mianowicie obraz dobrego „dziadka-czarodzieja”, który sypie darami, wyjmując je najpierw z jednej, potem z drugiej

<sup>17</sup> Roland Barthes, *Structure du Fait divers*. Pracę tę poznałam za pośrednictwem polskiego studium Michała Głowińskiego, *Gry powieściowe*, Warszawa: PWN 1973, s. 327–328.

<sup>18</sup> Josef Hrabák, *K morfologii současné prózy*, Brno: Nakladatelství Blok 1969; także Danuta Danek, *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.



kieszeni. A ponieważ owymi „prezentami” są opowieści, druga część tytułu sugeruje pewną sytuację narracyjną, przywołując jednocześnie wyobrażenie starego barda ludowego, który szczerze obdarowuje słowem swoich słuchaczy. Polskie objęcie obu tomików jednym tytułem niestety nie sugeruje gatunku i dalekie jest od tchnących żartobliwą poezją tytułów czeskich.

Możemy więc powiedzieć, że w tytułach czeskich, niemających pozornie wiele wspólnego z treścią, treść owa znalazła swój wyraz. I one bowiem pełnią funkcję strzałki, ukazującej czytelnikowi kierunek recepcji: ze specyficznym Čapkowskim humorem podpowiadają, do jakiego gatunkowego i tematycznego kręgu oba zbiory się zbliżają. Jednocześnie już w tytułach zmieścił autor tak charakterystyczną dla owych opowieści oscylację między „literackością” i codziennością, pełną familiarnej (lecz nie prostackiej) żartobliwości. Występujący w tytułach pierwiastek komizmu nie jest jednak sygnałem lekceważenia czy chęci parodiowania gatunku opowieści. Čapek miał wysokie mniemanie o owym gatunku:

Krótkie opowiadanie uważa się za „drobiazg”, za „zadanie proste”, czy po prostu za coś, co nie ma nic wspólnego „z wysiłkami stworzenia wielkiej formy” ani z „wyższą syntezą ideową”. Trudno z takim poglądem dyskutować. Chyba, żeby się znalazł krytyk, który by zechciał zastanowić się głębiej nad estetyką i filozofią opowiadania. [...] Do tego, by stworzyć opowiadanie, potrzeba wiele pomysłowości i doświadczenia [...] napisanie opowieści wymaga bądź szczęśliwej wyobraźni, bądź (i to przede wszystkim) porządnej dawki realizmu<sup>19</sup>.

Pokolenie, do którego należał Čapek, jak to zauważył Jiří Opelík, wiodła ku opowiadaniu współpraca z prasą, która wprost domagała się krótkich form prozaicznych<sup>20</sup>.

*Opowieści z różnych kieszeni* nie są też podzwonnym dla gatunku detektywistycznego, chociaż ich autor sądził, iż „przed naszymi oczyma chyli się ku zanikowi znów jeden z gatunków literatury popularnej. Skończyły się baśnie, zanika powieść historyczna, kończy się też epoka gatunku detektywistycznego. Tylko kicz pozostaje”<sup>21</sup>.

Nie zważając na tę smutną (i niestety sprawdzającą się w naszych czasach) prognozę, można sądzić, iż *Opowieści z różnych kieszeni* były jednak próbą ukazania możliwych dróg dalszego rozwoju tego gatunku. Dążenie to sygnalizuje już sama, grająca znaczeniami, forma ich tytułów<sup>22</sup>, w których dość często występują odwołania gatunkowe. W zbiorze pierwszym obejmującym 22 utwory znajdujemy je w 12 opowiadaniach, w drugim z 22 utworów w 11 pojawiają się słowa związane z dziedziną prawa, śledztwa, rozwiązywania zagadki: dowód, kasiarz, morderstwo, oszust matrymonialny, podpalacz, przestępca, przestępstwo, przypadek, sąd, sędzia, śmierć, tajemnica, ukradziony, zagubiony, zbrodnia, złodziej,

<sup>19</sup> Karel Čapek, *O umění a kultuře III*, s. 307 (tłum. K.K.-P.).

<sup>20</sup> Jiří Opelík, *Povídka v románových časech*, „Česká literatura” 1970, č. 1, s. 91.

<sup>21</sup> Karel Čapek, *O umění a kultuře*, s. 331.

<sup>22</sup> Pod tym kątem analizuje owe opowiadania Čapka Halina Kuligowska, „*Detektywistyczne*” opowiadania Karela Čapka a wzory literatury popularnej (*Z problemów nowelistyki czeskiej lat dwudziestych*), w: *Z problemów współczesnych języków i literatur słowiańskich. Materiały z Konferencji Uniwersytetu Warszawskiego i Uniwersytetu Karola dla uczczenia trzydziestolecia PRL i trzydziestej rocznicy wyzwolenia Czechosłowacji*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 1976.

zniknięcie, zwolniony – a więc słownictwo typowe dla gatunku detektywistycznego. Inne tytuły nie są tak jednoznaczne i możemy je podzielić na trzy grupy. Pierwsza z nich wskazuje głównego bohatera: *Věštkyně – Wieszcza, Jasnovidec – Jasnovidz, Básník – Poeta, Grófinka – Hrabianka*, a także: *Experiment prof. Rousse – Eksperyment prof. Roussa, Oplatkův konec – Koniec Oplatki*. Do tej grupy można zaliczyć tytuły, w których przydawka ma kształt zdania: *Muž, který se nelibil – Człowiek, który się nie podobał, Muž, který nemohl spát – Człowiek, który nie mógł spać*. Wszystkie tytuły tej grupy mówią o jakimś stanie bohatera lub o jego czynności, zawodzie, czasem o nieakceptowanym przez otoczenie wyglądzie czy zachowaniu, nie sugerują jednak przy tym, że mamy do czynienia z gatunkiem detektywistycznym.

Formę rzeczownikową otrzymały inne tytuły: *Rekord, Kupon – Kwit, Závrát – Zawrót głowy, Jehla – Iгла, Telegram*. Niektóre z nich występują z przydawką: *Modrá chryzantéma – Niebieska chryzantema, Ušni zповěd’ – Spowiedź na ucho, Poslední soud – Sąd Ostateczny, Poslední věci člověka – Rzeczy ostateczne człowieka*. W takim wypadku przydawka sugeruje możliwość metaforycznego rozumienia treści. Tytuły rzeczownikowe są jednocześnie – jak w noweli klasycznej – motywem centralnym, owym „sokołem” z noweli *Dekameronu*, stanowiącym oś kompozycyjną opowieści i mają istotne znaczenie dla zrozumienia zawartej w niej pointy.

Ostatnią grupę tworzą tytuły odwołujące się do świadomości gatunkowej odbiorcy (np. raczej neutralne „opowiadanie” czy „historia” lub szczególnie bogata w znaczenia „ballada”, sugerująca, że czytelnik może się spodziewać powiązań pierwiastków lirycznych i dramatycznych, ciężących jednocześnie ku twórczości ludowej, ale i romantycznej (środowisko, bohater).

Jak widać z powyższego przeglądu, Čapek już w tytułach zachował ową ambiwalencję znaczeń, ową migotliwą grę pomiędzy odwołaniem się do gatunku „wysokiego” o długiej już tradycji literackiej (opowiadanie realistyczne, nowela klasyczna, ballada) oraz gatunku literatury popularnej: prozy detektywistycznej. Poetyka tytułów obu zbiorów Čapka sygnalizuje więc jeden z głównych czeskich problemów literackich, jakim był, także w mniemaniu autora omawianych zbiorów, problem połączenia wartości komunikacyjnych dzieła z bogactwem budowy jego znaczeń.

Problem ten i tworzenie czeskich oryginalnych gatunków literackich możemy obserwować już od czasów czeskiego odrodzenia w XIX wieku. Oczywiście i to dążenie miało w międzywojniu swój szerszy, ogólnoeuropejski kontekst, odzwierciedlało „postmodernistyczne” (*avant la lettre*) dążenie do zrzucania kostiumów estetycznych i zbliżania się ku prostocie czy „prymitywizmowi” w dobrym tego słowa znaczeniu. Było też próbą kontynuowania tradycji ułatwiającej kontakt z czytelnikiem, a obecnej w czeskiej kulturze literackiej znów od początków odrodzenia narodowego w XIX wieku. Konieczność nawiązania owego kontaktu, dostrzeżenie w czytelniku partnera pisarza, uczestnika aktu komunikacji literackiej<sup>23</sup> Čapek w owym czasie podkreślał w *Marsjaszu* i wypróbował, tworząc i praktykując *sloupek* (szpalta, łam, kolumnienka) w prasie codziennej. Jednocześnie swoim stosunkiem do czytelnika ludowego, swoim uwzględnianiem jego

<sup>23</sup> Pavol Winczer, *Prenikanie forem konzumnej literatúry do „vysokej” literatúry v umeleckej proze po druhej svetovej vojne (Autorova strategija voči citateľovi)*, „Slavia” 1978, č. 1.

możliwości percepcyjnych, wspieraniem dążeń i wysiłków takich pisarzy, jak Rais, Herrmann, Baar i inni, by związać w twórczości idee oraz wysokie wymagania estetyczne z zabawą – nawiązywał do twórców odrodzenia narodowego, ale i do tęsknoty Jana Nerudy za literaturą dostępną i zrozumiałą dla wszystkich<sup>24</sup>.

Powroty ku zabiegom usiłującym sięgać do pewnych elementów gatunku detektywistycznego możemy obserwować w twórczości Čapka dość często. Sam pisarz wspominał, że próbą – choć nieudaną, jak to niesłusznie chyba ocenił – wykorzystania gatunku detektywistycznego były jego wczesne opowiadania<sup>25</sup>. Na obecność schematu tej formy literackiej w opowiadaniu *Hora* zwrócił uwagę Oldřich Králík (metody rozwiązywania zagadki, sposób ścigania złoczyńcy)<sup>26</sup>. Milan Suchomel mówi raczej o „filozoficznych opowiadaniach detektywistycznych” reprezentowanych przez *Božé muky*, podkreślając przy tym fakt, że śledztwo prowadzi w nich jedynie do narastania tajemniczości<sup>27</sup>. Byłyby to więc jakieś opowieści detektywistyczne *à rebours*. O genologicznych powiązaniach *Božích muk* wspomina także Sergej V. Nikolskij<sup>28</sup>, który jednocześnie przypomina, że tego typu zabiegi występują w twórczości czeskiego pisarza dość często (np. *Sprawa Makropulos, Krakatit, Hordubal*).

Nie będzie więc odbiegać od prawdy stwierdzenie, że autor *Opowieści z różnych kieszeni* z pewnym upodobaniem wykorzystywał elementy gatunku detektywistycznego dla swoistej „instrumentacji rodzajowej”<sup>29</sup> poszczególnych utworów. Przyczyny owego faktu należy raczej doszukiwać się w poglądzie Čapka na przyciągającą do czytelnictwa, budzącą zaciekawienie odbiorcy funkcję pełnej napięcia akcji, niż – jak to widzi Nikolskij – w dążeniu autora do utworzenia jakiejś „syntezy gatunkowej”. Wydaje się nawet, że żadne z dzieł pisarza nie było ani nie pragnęło (a nawet chyba nie mogło) być taką syntezą. Niemal każde natomiast wyrażało dążenie do rozwiązania za pomocą wspomnianej „instrumentacji rodzajowej” rzucającego się w oczy dylematu ówczesnej literatury europejskiej: istniejącej w niej wyraźnej sprzeczności czy rozbieżności między wzmagającą się intelektualizacją dzieł a odczuwaną pilną potrzebą zrozumiałości i budzenia w czytelniku zainteresowania. Dodajmy, że dziś do spraw tych wraca wielokrotnie w swoich pracach o powieści europejskiej Jiří Trávniček, a także w ostatniej swej pracy *Literatúra v hledani čitateľa (20 roky: Karel Čapek, Il'ja Erenburg* (2013) Pavol Winczer, w Polsce zaś Anna Gawarecka w przywoływanej już tutaj, cennej książce *Margins i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego*.

<sup>24</sup> Jaroslava Janáčková, *Stoletou alejí. O české próze minulého věku*, Praha: Československý Spisovatel 1985, s. 11.

<sup>25</sup> Karel Čapek, *Holmesiana...*, s. 146.

<sup>26</sup> Oldřich Králík, *První řada v díle Karla Čapka*, Ostrava: Profil 1972.

<sup>27</sup> Milan Suchomel, *Začátky Čapkovy prózy a pragmatismus*, w: *Franku Wollmanovi k sedmdesátinám*, Praha: Statni Pedagogicke Nakladatelství 1958.

<sup>28</sup> Sergej V. Nikolskij, *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, Praha: Československý Spisovatel 1978, s. 26.

<sup>29</sup> Pojęcia „instrumentacja rodzajowa” utworzonego na wzór „instrumentacja głoskowa” używa polska uczona Stefania Skwarczyńska na oznaczenie zabiegów wykorzystywania i łączenia przez autora w jednym dziele kilku struktur gatunkowych dających specyficzny efekt migotliwości znaczeń. Por. Stefania Skwarczyńska, *Szczególny typ instrumentacji rodzajowej utworu literackiego (Le Rêve Emila Zoli, La Jalousie Alaina Robbe-Gilleta)*, w: eadem, *Wokół teatru i literatury*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1970, s. 252–272.

Pewną rolę w owej obserwowanej tendencji do kojarzenia ze sobą różnych gatunków mógł odegrać również kubizm ze swoim dążeniem do wydobywania różnorodnego oglądu świata. Zwrócił na to uwagę Alexandr Matuška<sup>30</sup>. Čapek zdawał sobie sprawę ze złożoności swoich *Opowieści z różnych kieszeni* pod względem treści, zawartej w nich filozofii oraz pod względem wytworzonej formy. A objawiło się to już wówczas, gdy protestował przeciw pojmowaniu ich jako dziennikarskiej lektury rozrywkowej, gdy podkreślał ich epistemologiczną istotę oraz eksperymentalny kształt. Ten sąd autora obierało za punkt wyjścia wielu interpretatorów jego dzieła<sup>31</sup>, którzy wszakże skupiali się głównie na uogólnieniu artystycznym i sensie filozoficznym jego utworów. Zwracano przy tym uwagę na dialektyczną łączność *Opowieści z różnych kieszeni* z nowelkami z wcześniejszego okresu twórczości (np. Jan Mukařovský pisał o kontynuacji wczesnych opowieści, a zarazem zaprzeczeniu im. Dzieje się to szczególnie w ich warstwie filozoficznej, która z pesymistycznego sądu o niepoznawalności świata zmieniała się w optymistyczną wiarę w możliwość opanowania świata rozumem i uczuciem, aczkolwiek do poznania – jak sądził autor opowieści – nie prowadzi wyłącznie jedna ścieżka; do osiągnięcia celu tego służyć może zarówno obserwacja, jak i racjonalna dedukcja, zarówno intuicja, jak i rutyna, dobrze opanowane rzemiosło, ale i przypadek, szczęście, a także psychoanaliza, grafologia, podświadome skojarzenia, telepatia, somnambulizm i różne inne podobne zjawiska o charakterze naukowym i paranaukowym).

Znawcy twórczości Čapka niemal zgodnie podkreślają bogactwo znaczeniowe jego *Opowieści*. Przy tej okazji mówi się o jego dążeniu do zastąpienia reprodukcji świata w dziele – jego interpretacją... Podkreśla się fakt, że w centrum uwagi pisarza znajduje się życie i różnorodne formy jego przejawów, które z pasją odkrywcy twórca obserwuje (Matuška). Pean na cześć piękna i poezji zwykłego życia dostrzega w *Opowieściach* Halina Janaszek-Ivaničková, która jednocześnie podkreśla typowy dla ich autora protest przeciw upraszczającemu tegoż życia oglądowi, odkrywanie niecodzienności zwykłych i banalności pozornie niezwykłych zdarzeń.

---

<sup>30</sup> Alexandr Matuška, *Člověk proti zkáze. Pokus o Karla Čapka*, Praha: Československý Spisovatel 1963.

<sup>31</sup> Jan Mukařovský, *Vývoj Čapkovy prózy: Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog; Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka – studie z let 1934–1939*, przedruk w: idem, *Studie z poetiky*, Praha: Odeon 1982; idem, *Dvě knihy povídek o hledání pravdy a spravedlnosti*, w: Karel Čapek, *Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1964; Jan Mukařovský, *K otázce individuálního slohu v literatuře*, „Česká literatura” 1958, č. 3; František Buriánek, wstęp w: Karel Čapek, *Povídky a drobné prózy*, Praha: Naše vojsko 1955; idem, *Karel Čapek*, Praha: Československý Spisovatel 1978; idem, *Čapkovské variace (Eseje o Karlu Čapkovi a o literatuře)*, Praha: Československý Spisovatel 1984; Jiří Hájek, posłowie w: Karel Čapek, *Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy*, Praha: Československý Spisovatel 1955; Halina Janaszek-Ivaničková, *Karel Čapek czyli Dramat humanisty*, Warszawa: Wiedza Powszechna 1962; eadem, *Karel Čapek*, Warszawa: Czytelnik 1986; Ivan Klíma, *Karel Čapek*, Praha: Československý Spisovatel 1962; Eva Strohsová, *Karel Čapek. Monografická kapitola z připravovaného 4. Dílu Dějin české literatury*, „Česká literatura” 1968, s. 14–41; Karel Krejčí, *Droga życia i twórczości Karola Čapka*, „Pamiętnik Słowiański” 1970, nr 20 (ten numer „Pamiętnika” przyniósł wiele wystąpień z warszawskiej międzynarodowej konferencji, poświęconej Karolowi Čapkowi).

W interpretacjach *Opowieści z różnych kieszeni* podkreślano wysiłki autora, by odnajdywać podstawowe wartości w elementarnych przejawach życia, wydobywano jego umiejętność ukazania, że zwykły, szary człowiek w ogóle nie jest prymitywny, ale przeciwnie, że jest istotą skomplikowaną i godną uwagi. Przypomina się przy tym o psychologicznych zainteresowaniach badawczych pisarza (Krejčí). Istotę epistemologii i humanizmu zawartą w *Opowieściach z różnych kieszeni* wyprowadza się z czeskich tradycji poszukiwania prawdy i sprawiedliwości (np. włoski badacz Bruno Meriggi<sup>32</sup>). Podkreśla się też, że istotą epistemologii pisarza jest stawianie pytań, dążenie do wywołania w czytelniku niepokoju, zmuszenie go do aktywności myślowej (Buriánek). W pojmowaniu przez Čapka samego istnienia jako wartości pozytywnej, w jego systemie aksjologicznym niektórzy badacze dostrzegli także ślady idyllizmu (Krejčí). Matuska mówi o twórczości pisarza z lat dwudziestych jako o dekadzie iluzji, o jego „arkadyjskim wyobrażeniu prostoty i naturalności” i „humanizmie uczuciowym”, „znającym bliźnich, a nie uciskanych”. Sądy wartościujące twórczość Čapka z lat dwudziestych i trzydziestych, a w jej ramach i *Opowieści z różnych kieszeni*, są niekiedy bardzo ostre. Wytyka się pisarzowi, że dla widzenia i opisu szczegółowych przejawów życia nie dostrzegł pełnej sprzeczności istoty ówczesnego świata, co z kolei ułatwiało mu ukazanie świata idyllicznego, który nigdy nie był zgodny z rzeczywistością. Sformułowania Jiřego Hájka z przedmowy do *Opowiadań* (wydanie Praga 1955) są już bezpośrednim oskarżeniem pisarza o „naiwny, usypiający iluzjonizm”<sup>33</sup>.

Obok dążeń do uchwycenia zasadniczego znaczenia *Opowieści z różnych kieszeni* wiele uwagi w wypowiedziach krytycznych poświęcono sprawom włączenia ich do kontekstu całej twórczości pisarza. Przypominano więc, że złożoność osobowości człowieka oraz motywacji jego zachowań w *Opowieściach* sygnalizuje już trylogię epistemologiczną, z którą łączy je pogląd, iż o powstałym obrazie rzeczywistości decydują nie tylko opisanne fakty, ale i zdolności percepcyjne odbiorcy (Mukařovský, Krejčí, Králík).

Mniej natomiast uwagi poświęcili badacze budowie gatunkowej *Povídek*. Jedynym genologicznym wzorcem, z którym bywały porównywane, był dość ogólnikowo ujmowany wzorec powieści detektywistycznej. Odwoływał się do niego już Jan Mukařovský, który następnie podzielił opowiadania na dwie grupy tematyczne: opowiadanie detektywistyczne i opowiadanie z dziedziny sądownictwa, zauważając, iż obie grupy należą do form złożonych, oscylujących między literaturą i filozofią<sup>34</sup>. Podczas jednak gdy opowiadania detektywistyczne poszukują odpowiedzi na pytanie: jak poznajemy rzeczywistość?, w opowieściach o tematyce sądniczej autor rozważa problem, czy można w ogóle osiągnąć sprawiedliwość przy nieuniknionej dawce subiektywizmu w ocenie faktu?

Mukařovský zauważył również różnice strukturalne pomiędzy pierwszym i drugim zbiorem: przy zachowaniu w obu wspólnego motywu centralnego, jakim jest poszukiwanie prawdy i sprawiedliwości, Čapek w zbiorze drugim, według

<sup>32</sup> Bruno Meriggi, *L'Umanità di Karel Čapek*, „Pamiętnik Słowiański” 1970, nr 20.

<sup>33</sup> W swym artykule *Utopie i antyutopie w literaturze czeskiej*, „Prace Polonistyczne 1975, t. 31, usiłowałam ukazać, jak w twórczości Čapka z końca lat dwudziestych konkretny kraj – Czechosłowacja – był pojmowany jako utopia społeczeństwa w miarę możliwości doskonała, chociaż prawdziwą utopię wówczas pisarz we własnej twórczości odrzucał (vide: *Adam Stviřitel*).

<sup>34</sup> Jan Mukařovský, posłowie w: Karel Čapek, *Povídky z jedné kapsy...*, s. 325.

uczonego, stopniowo odchodził od tematu przestępstwa, koncentrując uwagę na problemie mowy potocznej, i to tak dalece, że w wielu opowiadaniach tegoż zbioru jedynym celem staje się „rozkosz opowiadania godnych podziwu opowieści”<sup>35</sup>. Ten Čapka eksperyment językowy Mukařovský w swoich znakomitych studiach analizował dokładnie, wskazując przy tym na jego znaczenie dla rozwoju nowoczesnej prozy czeskiej.

Z gatunkiem narracji detektywistycznej identyfikowali *Povídky* również inni badacze, np. Jiří Hájek oraz František Buriánek; ten ostatni zwracał uwagę zarówno na ich zgodę tematyczną (rozwiązanie zagadki, demaskacja złoczyńcy, motywacja przestępstwa, sposób popełnienia przestępstwa i wykrycia tegoż), jak i pewnych zbieżności w budowie (brak w opowieściach szerokiego tła społecznego czy charakterystyki postaci). Buriánek podkreślał także fakt przekraczania gatunku detektywistycznego dzięki wprowadzaniu uogólnień artystycznych. Sądy powyższe o *Opowiadaniach* uwikłane bywały przeważnie w kontekst ogólnych ocen całej twórczości Čapka bądź przynajmniej jej większego fragmentu. Fakt ten pozwalał krytykom na pewne uogólnienia, także jeśli idzie o ich przynależność gatunkową. Kiedy wszak spróbujemy przyjrzeć się poszczególnym opowiadaniom z bliska, stwierdzimy, że sprawa ich budowy gatunkowej wcale nie jest prosta.

Spróbujmy postawić nieco prowokujące pytanie: czy rzeczywiście dominanta gatunkowa *Opowieści z różnych kieszeni* jest związana z gatunkiem detektywistycznym do tego stopnia, że można ją uważać za kościec poetyki obu zbiorów? Jeśli za dominantę nie będziemy przyjmować wyłącznie tematu rozwiązywania zagadki, lecz postawimy sobie za cel wyśledzenie wszystkich wyznaczników owego gatunku (popełnienie przestępstwa – poszukiwanie sprawcy – odsłonięcie tajemnicy – bohaterowie), stwierdzimy, że w zbiorze pierwszym taki schemat gatunkowy mają zaledwie trzy opowieści (*Kupon, Zniknięcie aktora Bandy, Przestępstwo popełnione na poczcie*). I one jednakże zawierają pewien „naddatek” semantyczny. Natomiast we wszystkich pozostałych opowiadaniach mamy do czynienia z wyraźnymi przesunięciami w strukturze gatunkowej czy wprost z „gatunkową wieloaspektowością”, by użyć dawnego sformułowania Stefanii Skwarczyńskiej.

Już w *Przypadku doktora Mejzlika* narrator nie interesuje się ani problemem przestępstwa, tak jak to bywa z reguły w *crime-story* (dlaczego i jak to zrobił?), ani rozwiązywaniem zagadki według recepty zaczerpniętej z *detektive-story* (kto to zrobił?). Pytanie, jakie tutaj się pojawia, przesunięte zostało z obszaru przestępstwa do obszaru psychologii i filozofii, przy czym nie chodzi wcale o psychologię przestępstwa, ale o poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jak bohater w ogóle mógł swój „przypadek” rozwiązać. Ową psychologiczno-filozoficzną problematykę, dla której wyrażenia spodziewalibyśmy się wykorzystania monologu wewnętrznego, mowy pozornie-zależnej (a więc zabiegów, po które nowoczesna proza psychologiczna sięga dla uzyskania efektu psychologizacji i subiektywizacji wypowiedzi), autor wcielił w dialog, będący cechą maksymalnej obiektywizacji i teatralizacji epiki (przejsście od opowiadania – *telling* do przedstawienia – *showing*). Jednocześnie wszak owe specyficzne zabiegi twórcy wcale nie wywołują w odbiorcy uczucia dysharmonii, niezgodności. A dzieje się

<sup>35</sup> Ibidem, s. 328.

tak dlatego, że idealnym łącznikiem między niejednorodnymi, niemal przeciwstawnymi sobie pierwiastkami jest w dziele Čapka humor, w którego obszarze zderzenia elementów różnorodnych nie tylko nie przeszkadzają, ale są wręcz pożądane i oczekiwane.

W *Błękitnej chryzantemie* brak zarówno przestępstwa, jak i bohaterów typowych dla gatunku kryminalnego. Motorem wprowadzającym zdarzenia w ruch jest namiętność, pasja, która poszukiwania zagadkowego kwiatu zamienia w pytanie psychologiczne: dlaczego zabrakło sukcesu? Opowiadanie przynosi i odpowiedź: zawiniła tu ludzka inercja, stereotyp postępowania, którą naruszyć zdoła jedynie bądź absencja jakiegokolwiek refleksji (szalona Klara), bądź też owa wspomniana pasja. Motyw poszukiwania niespotykanego kwiatu i typ rozwiązania akcji sytuuje to opowiadanie bardzo blisko baśni (przypomina znany motyw poszukiwania kwiatu paproci), ale i opowieści symbolicznej.

Niektóre opowiadania kojarzą się z oświeceniową powiastką filozoficzną zarówno dzięki sposobowi ironicznej charakterystyki postaci, jak i dzięki wprowadzeniu pointy (czasem uwydatnionej graficznie) burzącej sens całego zdarzenia, podkreślającej dystans autora oraz fakt, iż fabuła istnieje wyłącznie jako pretekst dla uwypuklenia podtekstu filozoficznego (*Jasnowidząca*, *Wyraźny dowód*, *Tajemnica pisma*, *Przypadki pana Janika*).

W niektórych opowieściach może jednakże puenta odgrywać jeszcze inną, całkowicie odrębną rolę. Na przykład w opowieści *Kupón (Kwit)* bohaterka opowiadania wyrzuciła kwit, który pomógł w zdemaskowaniu zbrodniarza z opowiadania detektywa Součka. Motywacja bezwiednego ruchu odrzucenia kwitu, wypowiedziana w kilku słowach przez narratora autorskiego, wyznacza w konstrukcji całości miejsce, w którym dochodzi do transformacji opowiadania detektywistycznego w melodramat.

W *Upadku rodu Votických* rekonstrukcja wypadków dokonywana przez doktora Mejzlíka przy pomocy archiwisty Divíška brzmi jak rozdział legendy rodowej rozpisany na dwa głosy. Logiczne rozważania postaci pozornie rozwiążą zagadkę, ale stwierdzone fakty zostają w puencie podane w wątpliwość. Czytelnik zaś pozostaje z niewypowiedzianym pytaniem, będącym jednocześnie dyskusją z poetyką gatunku detektywistycznego: czy w gruncie rzeczy nie jest to tak, że prawda płynąca z logicznych rozważań jest jedynie tworzeniem fabuły, zabawą?

Na ślad legendy o Janosiku naprowadza czytelnika opowieść *Koniec Oplatki*, zaczynająca się jak prawdziwa *crime-story*: jest przestępstwo, przestępca, są ścigający go policjanci. Wydawać by się mogło z początku, że śledztwo ukierunkowane będzie raczej na wykrycie motywu przestępstwa. Ale ów motyw poznajemy jakby przy okazji, „po drodze” (Oplatka jest śmiertelnie chory i nie ceni swojego życia). Pościg za przestępcą zmienia się w nagonkę, w której sfera „myśliwych” prześladowuje osamotnionego przeciwnika, wyzywającego swoim bezsensownym (choć swoiście romantycznym) buntem na pojedynki całe zorganizowane społeczeństwo. „Pojedynek” ów przydziela znaki plus i minus zupełnie inaczej, niż się to wydawało z początku opowieści. Oplatka złapany i zamordowany przez gromadę prześladowców już nie jest zwykłym przestępcą, pada na niego bowiem blask jakiejś Janosikowej odwagi.

Do gatunku sprawozdania z rozprawy sądowej (*soudnička*) zbliżają się wielce *Zbrodnia w chalupie* oraz *Zwolniony*. W obu opowiadaniach odnajdujemy typowe dla owego gatunku zderzenie bezosobowej instytucji sądowej z jednostką i jego

subiektywną prawdą, z jego indywidualnym podejściem do życia, uwarunkowaną mentalnością, kształtowaną przez szczególne okoliczności. Čapek jednakże nie poprzestaje na prostym zderzeniu bezosobowej prawdy prawa-sądu oraz prawdy indywidualnej, prawdy jednostki. On drąży głębiej i stawia pytanie, które w sprawozdaniu sądowym nie występuje: jaką decyzję ma podjąć sędzia, którego wiedza wybiega poza świadectwo zgromadzonych faktów, który umie zrozumieć człowieka zwolnionego z więzienia, który wreszcie dokładnie poznał okoliczności, w jakich do przestępstwa doszło? Odpowiedzią na te pytania są opowieści *Rekord*, *Ślad* i *Sąd Ostateczny*.

Pierwsza z nich rozwija jakby motyw baśniowy: jej główny bohater Vašek Lysický został wystylizowany na niemal dobrotliwego olbrzyma, który popełnił przestępstwo, broniąc brutalnie napadniętego chłopca. Elementy baśniowe szybko jednak się rozplývają w pełnym komizmu obrazku, ukazującym przesłuchanie prowadzone przez dwóch zapalonych kibiców sportowych: żandarma i sędziego. W rezultacie ich subiektywnej stronniczości ten sam fakt raz wydaje się przestępstwem, w odmiennym zaś ujęciu – wielkim osiągnięciem, nadzwyczajnym wyczynem sportowym.

W *Śladach* komisarz Bartošek broni się przed niebezpieczeństwem interpretacji subiektywnej w ten sposób, że z zasady nie zajmuje się niczym, co nie jest wyraźnym wykroczeniem przeciw obowiązującemu prawu. W *Sądzie Ostatecznym* postawę komisarza Bartoški autor wzmocnia, ukazując konsekwencje odwrotnej sytuacji: Boska wszechwiedza pozwala wprawdzie na odpuszczenie win, ale uniemożliwia karanie ich. W ten sposób od sprawozdania sądowego poprzez obrazek satyryczny doprowadzeni jesteśmy w *Opowieściach* aż ku paroli wyrażającej ambiwalencję sądów ludzkich.

Zarówno Čapek, jak i jeden z jego pierwszych interpretatorów – Jan Mukařovský – zgodnie podkreślają odrębność artystyczną obu zbiorów *Opowieści*. Przejawia się ona w sposobie wykorzystania mowy potocznej. W zbiorze drugim występuje ona w wypowiedziach już nie tylko postaci, ale i narratora. Inklinacja do wykorzystania języka potocznego przenika tak do składni, jak frazeologii czy leksyki. Badacze późniejsi (František Buriánek, Alexandr Matuška) zwracają w związku z tym uwagę na wysiłki autora, by ukazać dążenie do nawiązania kontaktu bezpośredniego ze słuchaczem opowieści. Celowi temu służą liczne słówka informujące (*sdělná*), służące do wykorzystania komunikatywnej funkcji języka, takie jak: „żeby pan wiedział”, „widzi pan”, „niech pan słucha” czy „słuchaj pan” itp. W *Opowieściach z drugiej kieszeni* widzimy, może nie jak chce Jiří Opelík<sup>36</sup> początek, ale raczej kontynuację procesu przenikania silnego pierwiastka skazowego, gawędowego, czyli oralnego, do prozy czeskiej. Pierwiastek ów w stadium początkowym możemy wyśledzić już w zbiorze pierwszym. Chociaż stale w nim występuje jeszcze narrator autorski, przydzielona mu została nieporównanie mniejsza rola niż bywa to w klasycznej prozie realistycznej. W strefie narratora *Opowieści z jednej kieszeni* brakuje opisu świata zewnętrznego, a opis postaci bywa zagęszczony do najwyższego stopnia. Czytelnik ma wrażenie, że narrator jedynie je prezentuje. Owo ograniczenie roli opowiadacza autorskiego wymusiła wspomniana już „teatralizacja” epiki Čapka, dążenie ku jej dialogizacji. Brakuje tu miejsca dla subiektywnego narratorskiego wyobrażenia o postaciach opowieści.

<sup>36</sup> Jiří Opelík, *Vypravěč ve vývoji české prózy třicátých let*, „Česká literatura” 1968, č. 3.



Komentarz jest niezwykle zwięzły, choć treściowo bogaty. Pisarz często zamiast zwykłych wyrazów wprowadzających typu „rzekł”, „powiedział”, „opowiadał” (których było pełno w dawnej prozie) wprowadza słowa o bogatszej treści semantycznej, słowa wyraźnie zabarwione emocjonalnie, ekspresywne: „zdziwił się”, „tryumfował”, „wybuchł”, „zahuczał”, „wyszczerzył zęby”, „zamruczał”, „wykrztusił”, „zdumiał się” itp. Wynalazczość autora w dążeniu do wyrażenia stanów psychicznych postaci komunikujących się między sobą jest godna podziwu i mówi o wysiłkach autora zmierzających ku maksymalnej obiektywizacji strefy opowiadacza-observatora. Narratorski subiekt autorski pełni tu właściwie funkcję oka kamery, która rejestruje nie tylko ruch bohaterów, ale i ich mimikę, a wynikającą z niej ocenę psychologiczną syntetyzuje następnie w jednym czasowniku wprowadzającym wypowiedź postaci. Owe czasowniki wespół z indywidualizacją mowy poszczególnych postaci wywołują wrażenie pełni i plastyki obrazu. W ten sposób Čapek udowadnia swoje wyjątkowe wprost mistrzostwo w kreśleniu miniatury psychologicznej (wystarczy choćby na dowód przywołać świetną charakterystykę stróża z *Niebieskiej chryzantemy*). Umie wymyślać pełne naturalności sytuacje, w których może się w pełni przejawiać charakter postaci, ich pasje, uprzedzenia, namiętności (jak na przykład u zarozumiałego stangreta, który „omal nie beczał z upokorzenia”, że obok niego siedzi wariatka Klara. A zważywszy, że słowa te wypowiada ogrodnik Fulinus, możemy na mgnienie oka zajrzeć we wzajemne stosunki tych dwu postaci). Czyli: bohaterowie opowieści Čapka obrazują swoim słowem nie tylko przebieg wypadków, ale i sami siebie, przestrzeń życiową, w jakiej się obracają, przynależność społeczną i kontekst świata zewnętrznego. Dzięki temu w *Opowieściach* niezmiernie oszczędne wypowiedzi narratora i postaci stają się wprost poetyckim kondensatem, *krátkostičkami* (neologizm Josefa Vláška dla czeskiego wyboru wierszy Mirona Białoszewskiego: *Života krátkostičky* – migawki).

W niektórych opowieściach pierwszego zbioru obok narratora autorskiego występuje jednak również narrator fikcyjny, będący jednym z bohaterów akcji, i swoją wypowiedzią wnosi właśnie oralność, ów wspomniany pierwiastek skazu czy gawędy *Modrá chryzantéma – Błękitna chryzantema*, *Naprostý důkaz – Niezbity dowód*, *Případ Selvinův – Sprawa Selwina*, *Zločin na poště – Przystępstwo na poczcie*, *Kupón – Kwit*. Ze szczególnym typem narratora spotykamy się w opowieści *Případy pana Janíka – Przygody pana Janíka*. Jest to wprawdzie opowiadacz autorski, ale jego wypowiedź jest stylizowana na ustną, potoczną typu gawędowego czy skazowego i w podobny sposób kształtuje słuchacza wirtualnego, który zdaje się mieć nie tylko identyczny język z narratorem, ale i takie same doświadczenie życiowe, tkwi w tej samej dobie historycznej i prawdopodobnie ma podobny system wartości.

W *Opowieściach z drugiej kieszeni* ów gawędowy sposób narracji staje się już zasadą. Rola narratora autorskiego, który jeszcze w pierwszym zbiorze (por. *Kupón – Kwit*) aranżował przynajmniej sytuację, będącą tłem dla opowiadania jednej z postaci, w zbiorze drugim jest już całkowicie ograniczona do kilku słów wprowadzających opowiadacza fikcyjnego („řekl pan Jandera, spisovatel” – „powiedział pan Jandera, pisarz”; „pravil odchrchlávaje pan Bobek, starý kriminalník” – „Mówił odchrzknąwszy pan Bobek, stary kryminalista”, „pravil na to rozvážně pan Malý” – „odpowiedział rozważnie pan Malý” itp.). Słowa narratora autorskiego sporadycznie zwracają uwagę czytelnika na to, że chodzi tu o jakąś

rozmowę oraz że uczestniczące w niej osoby stają się na przemian opowiadającymi i słuchaczami. Usunięta w ten sposób w cień płaszczyzna narracji autorskiej nieoczekiwanie wystąpi dopiero w drugiej części opowieści *Poslední věci člověka – Ostateczne sprawy człowieka*, zamykającej z woli autora cały zbiór. Narrator autorski tutaj w swój wielce oszczędny sposób komentuje zachowanie obecnych (ich imiona i historie znamy z poprzedzających to opowiadanie opowieści), zachęcających nieśmiałego pana Skřivánka do opowiedzenia jego własnej historii. Opowieść ta bardziej niż historyjką staje się przykładem spowiedzi literackiej (*confessions, Bekenntnisse*), w której akcent pada już nie tyle na zdarzenia zewnętrzne, ile na sposób przeżywania tychże zdarzeń przez podmiot opowiadający. Można więc powiedzieć, że centralną pozycję w zbiorze drugim *Opowieści* zajmuje narrator fikcyjny, za którego pośrednictwem autor wprowadza tzw. narrację bezpośrednią (*Ich-Erzählung, skaz, gawęda*). W narrację tę włącza się następnie dialog, który jednak nasycony jest osobowością opowiadacza. Uwypuklenie funkcji ewokacyjnej środków językowych w znacznym stopniu zastępuje w *Opowieściach* opisy środowiska i czasów, których w prozie klasycznej dostarczały odpowiednie pasaży płaszczyzny autorskiej.

Przemiany techniki narracyjnej, stylizacja całego zbioru na narrację bezpośrednią zmienia zasadniczo sposób konstrukcji poszczególnych opowiadań. Aczkolwiek mogliśmybyśmy kościć gatunku detektywistycznego czy kryminalnego wyśledzić nawet w większej liczbie opowiadań niż w zbiorze pierwszym (*Zmizení pana Hirsche – Zniknięcie pana Hirscha, Příběh o kasaři a žhárí – Historia o kasiarzu i podpalaczu, Ukradená vražda – Skradzione morderstwo, Případ s dítětem – Historia z dzieckiem, Grófinka – Hrabianka, Smrt barona Gondary – Śmierć barona Gondary, Balada o Juraji Čupovi – Ballada o Juraju Čupie, Závrat – Zawrót głowy, Jehla – Igła*), to jednak akcent gatunkowy położony jest gdzie indziej: jest nim wspomniana na początku naszych rozważań dziennikarska forma *fait divers*, której jednakże Čapek przywrócił jej pierwotny, oralny kształt opowieści.

I w tym zbiorze wprowadzimy natknijemy się na „instrumentację gatunkową”, jednak znacznie już ograniczoną. Oprócz gatunku spowiedzi literackiej możemy zauważyć ślady idylli, np. w opowieści *Příběhy snátkového podvodníka – Historia oszusta matrymonialnego*. Wskazuje na nią motyw szczęśliwej rodziny czy spacer po lesie z dziećmi i rumieniącą się z dziewczęcego wstydu panienką). Liryzm opowieści o Juraju podkreślił sam autor, używając w tytule nazwy gatunkowej „ballada”. Niektóre opowiadania zawierają elementy prozy psychologicznej. Jednakże gatunkiem dominującym, który wnika do większości opowiadań, jest wspomniana forma występująca w prasie, której odpowiednik ustny, potoczny nauka o literaturze czeskiej ostatnimi czasy obdarzyła nazwą *hospodská historka*<sup>37</sup>. Można ją uznać za pochodną „memoratu”, gatunku, z którym mają do czynienia badacze folkloru<sup>38</sup>, należy więc do „form prostych”<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Emanuel Frynta, *Náčrt základu Hrabalovy prózy*, w: Bohumil Hrabal, *Automat Svět*, Praha: Mladá fronta 1966; Krystyna Kardyni-Pelikánová, „*Hospodská historka*” jako gatunek i tworzywo literackie, „Pamiętnik Słowiański” 1983; *Malá encyklopedie českého humoru*, napsal a sestavil Radko Pytlík, Praha: Československý Spisovatel 1982.

<sup>38</sup> Oldřich Sirovátka, *K vývoji folklorních žánrů*, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity D 27, 1980.

<sup>39</sup> André Jolles, *Einfache Formen*, Halle: Niemeyer 1929.

Wykorzystał ją w sposób cykliczny zwłaszcza w drugiej serii opowieści (*Povídky z druhé kapsy*) Karel Čapek. W zbiorze tym łatwo dostrzegalne są wyżej omówione rysy (gatunkowe determinanty) formy *hospodská historka*, począwszy od zwrotów incypialnych („To nic není...” – „To jeszcze nic...”), poprzez hiperbolizację wydarzeń (np. *Povídka o ztracené noze – Opowieść o straconej nodze*), aż po spełnianie przez opowieść funkcji ilustrowania wypowiedzianego przez narratora sądu („Já vám řeknu, čisté svědomí, to je ta nejlepší hygiena” – „Powiedam wam, że czyste sumienie to jest ta najlepsza higiena”; „Z toho je vidět, jakých velkých úkolů jsou schopny noviny” – „Z tego widać, do podejmowania jak wielkich zadań zdolne są gazety”; „...z tohoto příběhu je vidět, že hlavní věc v obchodu je solidnost [...] ale prodávat pól, to se jednomu vymstí” – „na tym przykładzie widać, że w handlu najważniejsza jest solidność [...], a sprzedawanie barachla musi się zemścić”).

W obu zbiorach Čapek celowo i świadomie formuje szczególny typ narracji, w której zřęcznie przenikają się wzajemnie i łączą heterogeniczne pierwiastki w szerokiej formule opowieści z tajemnicą. Bawi się różnymi strukturami gatunkowymi, nieustannie atakuje świadomość gatunkową czytelnika, napomyka o jakiejś strukturze, aby ją natychmiast poprzez nieoczekiwany zwrot posunął w zupełnie innym kierunku. Łączy romantykę romanetta<sup>40</sup> i hiperbolę *hospodské historky* z epiką opowieści detektywistycznej i *soudničky*, dodając do tego koktajlu także elementy innych gatunków i rodzajów. Umożliwia mu to operowanie najróżnorodniejszymi środkami strukturalnymi, wywoływanie szczególnej atmosfery, stwarzanie określonych nastrojów i ewokację różnych stanów psychicznych. Subiektywizacja prozy, której odbiciem jest narrator opowieści, zająbia się tu z przeciwstawną skłonnością do jej dialogizacji i teatralizacji. Przy tym dialogizacja z kolei nie służy, jak to zazwyczaj bywa, obrazowaniu polemiki, ale jest demonstracją niełatwej sztuki słuchania drugiego człowieka. Bohaterów swoich opowiadań znajduje Čapek wśród prostych, zwykłych ludzi, są oni wszakże wielce różnorodni, nieobce im są niezwykle tęsknoty, uczucia i marzenia. Ich zindywidualizowany stosunek do świata autor potrafi uchwycić za pomocą kilku słów, posługując się raczej aluzją niż opisem. I tak np. w opowiadaniu *Případ s dítětem – Historia z dzieckiem* możemy wyczuć wstydlivość i skrytą czułość komisarza Bartoška, maskującego swoje współczucie ostrym tonem i całą skalą słów używanych dla oznaczenia dziecka: *fakan, prcek, harant, škrvrně, spratek, kojeneč, nemluvně, potěr v peřinkách, robátko* – brzdąc, pędrak, bąk, berbec, malec, niemowlę, narybek w beciku, dzieciątko). Postępowanie komisarza przypomina postępowanie samego autora. On również pozbawia swoje środki wyrazu bezpośredniego liryzmu, lecz w świadomości odbiorcy ewokuje ów liryzm właśnie za pomocą humoru, który w jego tekstach zaczyna spełniać funkcję „komicznej poezji”, by użyć zwrotu Zdeňka Kožmína<sup>41</sup>. Na ówczesne ogólnoeuropejskie zainteresowanie człowiekiem z tłumu Čapek odpowiedział swoją pełną miłości, choć zarazem prześmiewczą poetyzacją tego człowieka.

<sup>40</sup> Por. mój artykuł *Między mimetyzmem a szyfrem tajemnicy: czeskiego romanetta strategie narracyjne*. Tam o początkach *hospodské historky*.

<sup>41</sup> Zdeněk Kožmín, *Umění stylu. Úloha jazyka v současné próze*, Praha: Československý Spisovatel 1967.

## BIBLIOGRAFIA

- Baczyński Stanisław, *Powieść kryminalna*, Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Literacko-Naukowe 1932.
- Barańczak Stanisław, *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe*, w: *W kręgu literatury Polski Ludowej*, red. Marian Stepien, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1975.
- Buriánek František, *Čapkovské variace (Eseje o Karlu Čapkovi a o literatuře)*, Praha: Československý Spisovatel 1984.
- Buriánek František, *Karel Čapek*, Praha: Československý Spisovatel 1978.
- Buriánek František, wstęp w: Karel Čapek, *Povídky a drobné prózy*, Praha: Naše vojsko 1955.
- Caillois Roger, *Powieść kryminalna*, w: idem, *Odpowiedzialność a styl. Eseje*, Warszawa: PIW 1967.
- Čapek Karel, *Holmesiana čili O detektivkách*, w: *Marsyaš, Spisy*, díl XIII., Praha: Československý Spisovatel 1984.
- Čapek Karel, *O umění a kultuře III, Spisy*, díl XIX., Praha: Československý Spisovatel 1986.
- Čapek Karel, *Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy*, 1929.
- Cegielski Tadeusz, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności*, Warszawa: Wydawnictwo WAB 2015.
- Chesterton Gilbert Keith, *Obrona niedorzeczności, przekory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*, przeł. Stanisław Baczyński, Warszawa: Rój 1927.
- Cieślakowska Teresa, *Struktura powieści kryminalnej wobec współczesnego powieściopisarstwa eksperymentalnego*, w: *O współczesnej kulturze literackiej I*, Wrocław: Ossolineum 1973.
- Cigánek Jan, *Umění detektivky. O smyslu a povaze detektivky*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1962.
- Danek Danuta, *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.
- Freeman Austin, *The Art of the Detective Story*, 1924.
- Frynta Emanuel, *Náčrt základu Hrabalovy prózy*, w: Bohumil Hrabal, *Automat Svět*, Praha: Mladá fronta 1966.
- Gawarecka Anna, *Margines i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2012.
- Gesch Der Kriminalroman. Zur Theorie und ichte einer Gattung*, Herausgegeben Jochen von Vogt, München: W. Fink 1971.
- Głowiński Michał, *Gry powieściowe*, Warszawa: PWN 1973.
- Hájek Jiří, posłowie w: Karel Čapek, *Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy*, Praha: Československý Spisovatel 1955.
- Hájková Alena, *Humor v próze Vladislava Vančury*, Praha: Academia 1972.
- Hájková Alena, *Nejen o humoru (soubor studií)*, Praha: Československý Spisovatel 1984.
- Hrabák Josef, *K morfologii současné prózy*, Brno: Nakladatelství Blok 1969.
- Hrabák Josef, *Napínavá četba pod lupou*, Praha: Československý Spisovatel 1986.
- Janáčková Jaroslava, *Romaneto v české próze 19. století*, Praha 1975.
- Janáčková Jaroslava, *Uvažování nad 141 soudničkami*, „Česká literatura” 1969, č. 5.
- Janaszek-Ivaničková Halina, *Karol Čapek*, Warszawa: Czytelnik 1986.
- Janaszek-Ivaničková Halina, *Karol Čapek czyli Dramat humanisty*, Warszawa: Wiedza Powszechna 1962.
- Jolles André, *Einfache Formen*, Halle: Niemeyer 1929.
- Kański Lesław, *Próba teorii powieści kryminalnej*, w: *Litteraria IV*, Wrocław: Ossolineum 1972.
- Kardyni-Pelikánová Krystyna, „*Hospodská historka*” jako gatunek i tworzywo literackie, „Pamiętnik Słowiański” 1983.
- Kardyni-Pelikánová Krystyna, *Między mimetyzmem a szyfrem tajemnicy: czeskiego romanetta strategie narracyjne*, w: *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, red. Johann Biedermann, Grzegorz Gazda, Irena Hübner, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2007.

- Kardyni-Pelikánová Krystyna, *Tožsamość narodowa, terytorialna, kulturowa czy historyczna? (O českých gatunkách literárních)*, w: eadem, „Čechy krásné, Čechy mé...” *Czeska i polska literatura we wzajemnych interakcjach*, Brno: Masarykova univerzita 2017.
- Kardyni-Pelikánová Krystyna, *Utopie i antyutopie w literaturze czeskiej*, „Prace Polonistyczne” 1975, t. 31.
- Klíma Ivan, *Karel Čapek*, Praha: Československý Spisovatel 1962.
- Kožmín Zdeněk, *Umění stylu. Úloha jazyka v současné próze*, Praha: Československý Spisovatel 1967.
- Králík Oldřich, *První řada v díle Karla Čapka*, Ostrava: Profil 1972.
- Krejčí Karel, *Droga życia i twórczości Karola Čapka*, „Pamiętnik Słowiański” 1970, nr 20.
- Kuligowska Halina, „*Detektywistyczne*” opowiadania Karela Čapka a wzory literatury popularnej (Z problemůw nowelistyki czeskiej lat dwudziestych), w: *Z problemůw współczesnych języków i literatur słowiańskich. Materiały z Konferencji Uniwersytetu Warszawskiego i Uniwersytetu Karola dla uczczenia trzydziestolecia PRL i trzydziestej rocznicy wyzwolenia Czechosłowacji*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 1976.
- Lasić Stanko, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przeł. Magdalena Petryńska, Warszawa: PIW 1976.
- Malá encyklopedie českého humoru*, napsal a sestavil Radko Pytlík, Praha: Československý Spisovatel 1982.
- Martuszewska Anna, *Niektóre właściwości struktury polskiej współczesnej powieści kryminalnej*, w: *Formy literatury popularnej*, red. Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław: Ossolineum 1973.
- Matuška Alexandr, *Člověk proti zkáze. Pokus o Karla Čapka*, Praha: Československý Spisovatel 1963.
- Meriggi Bruno, *L' Umanità di Karel Čapek*, „Pamiętnik Słowiański” 1970, nr 20.
- Messac Régis, *Le „Detective novel” et l'influence de la pensée scientifique*, Paris: Encrege 1929.
- Mukařovský Jan, *Dvě knihy povídek o hledání pravdy a spravedlnosti*, w: Karel Čapek, *Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1964.
- Mukařovský Jan, *K otázce individuálního slohu v literatuře*, „Česká literatura” 1958, č. 3.
- Mukařovský Jan, *Vývoj Čapkovy prózy; Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog: Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka – studie z let 1934–1939*, przedruk w: idem, *Studie z poetiky*, Praha: Odeon 1982.
- Nikolskij Sergej V., *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, Praha: Československý Spisovatel 1978.
- Opelík Jiří, *Povídka v románových časech*, „Česká literatura” 1970, č. 1.
- Opelík Jiří, *Vypravěč ve vývoji české prózy třicátých let*, „Česká literatura” 1968, č. 3.
- Přidal Antonín, *K proměnám detektivky u G. K. Chestertona a K. Čapka*, w: *Jubilejní ročenka Kruhu moderních filologů při ČSAV*, Praha 1986, s. 53.
- Revzin Grigorij Isaakovicz, *K semiotičeskomu analizu dětektivov. Na primere romanov Agaty Kristi*, w: *Programma i težisy dokladov v letnej škole po vtoričnym modělirujuččim sistěmam*, red. Jurij M. Lotman, Tartu 1964.
- Sirovátka Oldřich, *K vývoji folklórních žánrů*, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity D 27, 1980.
- Škvorecký Josef, *Nápady čtenáře detektivek*, Praha: Československý Spisovatel 1967.
- Skwarczyńska Stefania, *Szczególny typ instrumentacji rodzajowej utworu literackiego (Le Rêve Emila Zoli, La Jalousie Alaina Robbe-Gilleta)*, w: eadem, *Wokół teatru i literatury*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1970.
- Strohsová Eva, *Karel Čapek. Monografická kapitola z připravovaného 4. Dílu Dějin české literatury*, „Česká literatura” 1968.
- Winczer Pavol, *Literatúra v hľadani čitateľa. 20. roky: Karel Čapek, Ilja Erenburg*, Bratislava: Veda 2014.
- Winczer Pavol, *Prenikanie forem konzumnej literatúry do „vysokej” literatúry v umeleckej próze po druhej svetovej vojne (Autorova stratégia voči čitateľovi)*, „Slavia” 1978, č. 1.
- Zimand Roman, *Kilka prac o „złej” literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4.
- Zimand Roman, „*Uznanie*” i „*nobilitacja*” literatury kryminalnej, „Kultura i Społeczeństwo” VII, 1963, nr 2.

---

KAREL ČAPEK'S PLAYING WITH CRIMINAL STORIES  
(ON THE ORIGINS AND STRUCTURE OF *STORIES FROM A POCKET*  
AND *STORIES FROM ANOTHER POCKET*)

*Summary*

The author attempts to define the genealogical structure of *Stories from a Pocket* and *Stories from Another Pocket* by Karel Čapek. The analysis of titles and content of stories leads to the conclusion that in search of a way to disseminate culture, to create popular literature, however with high artistic values, by applying his own invention the Czech author went far beyond mere replication of detective and criminal novel patterns commonly used in Euro-Atlantic culture. His ingenuity in the “genre instrumentation” of these short detective and criminal stories was remarkable and produced great results.

Trans. Izabela Ślusarek



*Olga Osńska*

(Uniwersytet Warszawski)

[olga.osinska93@gmail.com](mailto:olga.osinska93@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0002-6653-0202>

## FOTOGRAFIA PIERWSZEGO STOPNIA – O NIEMOŻLIWOŚCI POWROTU DO ŹRÓDŁA. NA PRZYKŁADZIE *MERCEDESA-BENZA* PAWŁA HUELLEGO

[...] chwile schwyte kiedyś chłodną migawką leiki składają się  
na zupełnie nową Księgę<sup>1</sup>.

### 1. FOTOGRAFIA A OPOWIEŚĆ

Powszechnie uznaje się, że fotografia w intymistyce jest poświadczeniem wyznania. O ile bowiem zdjęcia dołączone do utworów fikcyjnych funkcjonują, w analogii do językowej narracji, jako mimetyczne reprezentacje rzeczywistości, o tyle w autobiografii implikowane jest przekonanie, że fotografie to przedmioty autentyczne, dowody przytaczane na potwierdzenie słów autora. Współczesne strategie pisarskie, stosowane w polskiej literaturze dokumentu osobistego, składają do przemyślenia tej tradycyjnej opozycji.

Zacznę od zestawienia dwóch przykładów: skierowanej ku powieści autobiografii Joanny Olczak-Ronikier (nagrodzona Nagrodą Nike *W ogrodzie pamięci*) i wychylonej w stronę autobiografii autofikcyjnej powieści Pawła Huellego *Mercedes-Benz*. Oba utwory zostały opublikowane w 2001 roku. Fotografie zamieszczone w książce *W ogrodzie pamięci* mają dowodzić prawdziwości rodzinnej opowieści, którą snuje autorka. Przyjrzymy się czterem opublikowanym w książce zdjęciom Maksymiliana Horwitza-Waleckiego. Na pierwszym (również chronologicznie) z nich widać rozpoetyzowanego młodopolskiego artystę, drugie ukazuje już żarliwego rewolucjonistę okresu 1905 roku („Rewolucyjna gorączka przyspieszyła jego lewicową przemianę”<sup>2</sup>), trzecie, z lat trzydziestych, komunistycznego aparatczyka o zimnym spojrzeniu, wreszcie czwarte, wykonane w roku jego śmierci (1937) – przedstawia człowieka zniszczonego przez tortury na Łubiance. Kolejne widoczne na zdjęciach przemiany Maksa, realizujące stereotyp żydowskiego komunisty tamtego okresu, są jednocześnie opisywane w narracji biograficznej. Tworzy się swoisty krąg mimetyczny: narracja Olczak-Ronikier

<sup>1</sup> Paweł Huelle, *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*, Kraków: Znak 2003, s. 88–89.

<sup>2</sup> Joanna Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Kraków: Znak 2008, s. 118.



potwierdza stereotyp sugerowany przez wybór i układ zdjęć, zdjęcia zaś wpisują się w mit rodzinny i stereotyp znajduje w nich potwierdzenie.

Paweł Huelle w książce *Mercedes-Benz* postępuje przeciwnie. Tworzy rodzinną opowieść i ilustruje ją zdjęciami z albumu przodków. Jednak u Huellego fotografia nie tyle dowodzi prawdziwości tej opowieści, ile ją dekonstruuje – podpowiada wiele możliwych historii, które jedna i ta sama fotografia mogłaby potwierdzić. Huelle nie próbuje (jak Olczak-Ronikier) stworzyć złudzenia rzeczywistości za pomocą zdjęć – od początku wykpiwa wiarę w odniesienie fotografii do rzeczywistości.

Na podstawie tych dwóch literackich przykładów można zarysować dwa funkcjonalne ujęcia fotografii. W książce *W ogrodzie pamięci* fotografie podpisane są bezosobowo – nie ujawnia się autorskie „ja” tego, kto te podpisy pod nimi umieścił – przez co stwarzają pozór dokumentu („Janina Horowitz, około roku 1898”<sup>3</sup>). Inaczej postępuje Huelle w *Mercedesie-Benzu* – zdjęcia „podpisane” są przede wszystkim fragmentami narracji z książki, tylko niektóre z nich zawierają informację podobną do tej zamieszczonej w książce Olczak-Ronikier. Wyraźnie zaznacza się tu opozycja między dwoma sposobami traktowania fotografii. W pierwszym z nich zdjęcia mają w indeksie samą rzeczywistość – znajdują się z nią w relacji bezpośredniego przystawiania – w drugim zaś zdolność fotografii do reprezentacji rzeczywistości jest podważana.

Z tych zawitych relacji między tekstem a obrazem wynika tytuł mojego artykułu. Sądzę, że zdjęcia, przedstawiające subiektywne wycinki z teraźniejszości, nie mogą być dowodem na potwierdzenie uspołniającej, rozwijającej się w czasie narracji. Mogą tylko stwarzać iluzję podobieństwa, tak jak dzieje się to w książce Olczak-Ronikier. Fotografia pierwszego stopnia to fotografia, której status przypomina status samego języka – jest przetworzeniem rzeczywistości, jej interpretacją.

## 2. AUTOFIKCJA I TON SERIO

*Mercedes-Benz* to powieść na pograniczu fikcji i referencji, fikcji i faktu, w której funkcję nadrzędną – i niejako rozstrzygającą – pełnią fotografie, istniejące w tekście zarówno w formie ikonograficznego naddatku, jak i kluczowego zabiegu narracji. *Mercedes-Benz* nie jest ani autobiografią, ani powieścią autobiograficzną. Pisarz określa fikcyjną perspektywę, w której jednak operuje weryfikowalnymi faktami ze swojej biografii. Autor – jako wytwórca opowieści – bohater i narrator mają tę samą tożsamość: „[...] to pan niby jest ten pisarz?”<sup>4</sup> – zwraca się do niego instruktor. Innym razem panna Ciwle mówi: „[...] panie Pawle, migacz włączamy nawet na pustyni”<sup>5</sup>.

Jeśli autofikcję rozumieć „jako strategię pisania, w której słowa odsyłają do siebie, przywołują się, tworzą jakieś przedstawienia, by już za chwilę odsłonić ich

<sup>3</sup> Ibidem, s. 77.

<sup>4</sup> Paweł Huelle, *Mercedes-Benz...*, s. 44.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 71.

iluzoryczność”<sup>6</sup>, to powieść Huellego – podobnie jak jego *Opowiadania na czas przeprowadzki* – można określić tym terminem. Niesłuszne byłoby jednak przypisanie tym tekstom innej właściwości przywoływanej kategorii, mianowicie tego, że „gdzieś z głębi tekstu [autofikcyjnego – O.O.] dociera [...] pulsowanie podmiotu, zniewolonego własnym pragnieniem”<sup>7</sup>. W przypadku *Mercedesa-Benz* trudno bowiem mówić o „pulsowaniu podmiotu”, które zakładałoby istnienie jakichś treści wypartych, niemożliwych do wyrażenia w trybie mówienia wprost. Utwór Huellego jest raczej wyrazem dystansu względem tradycyjnych projektów autobiograficznych, polemiką z klasycznymi formami biografii, które reprezentuje np. książka *W ogrodzie pamięci* Olczak-Ronikier.

Twórcą pojęcia „autofikcja” jest, jak wiadomo, Serge Doubrovsky, który odpowiedział za jego pomocą na teorię paktu autobiograficznego Philippe’a Lejeune’a. Bohaterem jego powieści *Fils* jest postać o imieniu i nazwisku autora, fabuła składa się zaś z elementów zarówno nieprawdziwych, jak i weryfikowalnych. O ile jednak Doubrovsky powoływał się na pewne wiarygodne, jak sam pisze, odniesienia do rzeczywistości<sup>8</sup>: list od siostry, sny, które zapisywał w notesie czy daty „[...] sprawdzone z dokładnością maniacką”<sup>9</sup>, o tyle Huelle wykorzystuje te odniesienia – fotografie – by zawiesić referencję, stworzyć „wypowiedź alternatywną”, jak pisał Andrzej Zieniewicz<sup>10</sup>. W tym sensie jego powieść można czytać ironicznie (do czego zresztą autor nakłania): jako powieść o niemożności stworzenia spójnej narracji o sobie, albowiem nieustannie wkradają się w nią pokusy anegdoty, improwizacji i fantazji. Pokusy te znajdują odbicie w konstrukcji powieści, w której poprzez podważanie wiarygodności fotografii – w tym przypadku tych z prywatnego archiwum autora – podważana jest również prawdziwość opowiadanej historii. Narzucana jest w ten sposób konwencja, zgodnie z którą powinny być odczytywane rodzinne fotografie zamieszczone w książce:

[...] gdyby, dajmy na to, ktokolwiek zamieścił te zdjęcia sprasowanego Citroena i niedrażnionej polskiej lokomotywy, dajmy na to, w „Kurierze Lwowskim”, albo „Gońcu Małopolski Wschodniej”, gdyby ktokolwiek o tym napisał, tak jak to było rzeczywiście w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym”, i na dodatek dołączył jeszcze gorące zdjęcia [podkreślenie moje – O.O.], to pies z kulawą nogą nie dałby temu wiary<sup>11</sup>.

Z łatwością można sobie wyobrazić podobny fragment u Olczak-Ronikier, w którym jednak fotografia byłaby niezaprzeczalnym dowodem na potwierdzenie tego, co się wydarzyło, a przechowywany z pietyzmem wycinek z gazety legitymizowałby rodzinny mit. Huelle postępuje odwrotnie. Odrzuca kategorię oryginalności na poziomie zarówno narracji, jak i fabuły. Kulminacją – rodzajem *mise en abyme*, czyli „chwytym z heraldyki, który polega na umieszczeniu

<sup>6</sup> Anna Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 204–211.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 207.

<sup>8</sup> Serge Doubrovsky, *Autobiografia / prawda / psychoanaliza*, tłum. Anna Turczyn, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 195.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 195.

<sup>10</sup> Andrzej Zieniewicz, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa: Elipsa 2011, s. 216.

<sup>11</sup> Paweł Huelle, *Mercedes-Benz...*, s. 13–14.

drugiego przedstawienia herbu w jego wnętrzu”<sup>12</sup> – tego zabiegu są fotografie, które w powieści autora *Castorpa* mają zawieszoną referencję.

### 3. MISE EN ABYME

Właściwe wskazanie tego zjawiska w strukturze powieści narzuca się intuicyjnie (jako „[...] kompozycji, w której jej własna kopia zostanie umieszczona w jej ramach”<sup>13</sup>). Choć w powieściach funkcję *mise en abyme* pełnią zazwyczaj autotematyczne fragmenty, to u Huellego jest inaczej. Znaczącą różnicą między przykładami omawianego zjawiska – pieśnią Demodokosa, której wysłuchuje Odyseusz, czy spektaklem teatralnym w *Hamlecie*<sup>14</sup> – a „książką w książce” w *Mercedesie-Benzu* jest to, że w literackiej rzeczywistości Huellego powieść ta jeszcze nie powstała („Czy historia dziadków z tymi samochodami została już wydana, chciałabym to przeczytać [...] nigdy nie myślałem, żeby to wydać”<sup>15</sup>), trudno ją więc uznać za konstytutywny element narracji.

Huelle w *Mercedesie-Benzu* nie stosuje chwytu *mise en abyme* dosłownie, ale w ramach gry z figurą fotografii – aby zdjęcia umieszczone w powieści funkcjonowały na zasadach równych fikcji. Oba poziomy powieści, fotografia i fabuła, są bowiem równorzędne i przystają do siebie w relacji podobieństwa. Struktura fotografii powtarza konstrukcję fabuły i odwrotnie – tak jak w skierowanych na siebie zwierciadłach w nieskończoność zwielfokrotniających własne odbicie. Pojawiające się w *Mercedesie-Benzu* fotografie pozostają więc w relacji z zewnętrznymi względem książki właściwościami tego medium – z fotografią jako z odrębnym tekstem.

Antycypację i strukturalne podobieństwo do zastosowanego w *Mercedesie-Benzu* zabiegu odnaleźć można w debiucie powieściowym pisarza – w *Weiserze Dawidku*. Akcja utworu umieszczona jest w roku 1957 – jeszcze dwanaście lat wcześniej bez śladu ginęły całe miasta i wsie żydowskie, a już jedenaście lat później powrócą wrogie Żydom nastroje i prześladowania ze względu na pochodzenie. Zniknięcie Weisera stanowi jedynie przetransponowaną wersję znanej już historii, która, tak jak Holocaust, nie ma „wersji oryginalnej” – jest utopiona w anonimowości i inercji. Żydowskie konotacje *Weisera Dawidka* (i żydowskie pochodzenie samego Dawida) krótko po wydaniu powieści były w polskiej recepcji krytycznej i czytelniczej wątkiem często pomijanym lub kontrowersyjnym<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> André Gide, *Journal 1889–1939*, Paris: Gallimard 1951, s. 41. Cyt. za: Przemysław Pietrzak, *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2007, s. 35.

<sup>13</sup> Przemysław Pietrzak, *Powieść nowoczesna...*, s. 36.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Paweł Huelle, *Mercedes-Benz...*, s. 73.

<sup>16</sup> Warto wspomnieć opublikowany w 1992 roku w „Tygodniku Powszechnym” felieton Jerzego Pilcha, w którym pisarz sprzeciwia się odczytywaniu powieści w kontekście Holocaustu, do czego skłaniała adnotacja zamieszczona w podręczniku dla klas maturalnych z tego samego roku. Por. Jerzy Pilch, *Książka wszech czasów*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 38.

Tymczasem wydaje się, że zaginięcie Dawida jest wydarzeniem w innej skali, ale o podobnej strukturze – uniemożliwiającej jednoznaczne wskazanie źródła<sup>17</sup>.

Przestrzeń, w której wszystko to, co już się wydarzyło, jest jednocześnie tym, co dopiero się zdarzy, przypomina w swojej konstrukcji figurę fotografii. Jest to ważna epistemiczna cecha wszystkich powieści Huellego, który powróci do niej właśnie w *Mercedesie-Benzu*. Można ją też ująć jako kulturę obcowania z tajemnicą albo jako myślenie o rzeczywistości, która jawi się jako kalejdoskopowa figura narracji – w wariantach obrazów bez źródła i początku, w ciągłym odgrywaniu i powtarzaniu historii.

Figura powtarzalności jest konstytutywna również dla sposobu konstruowania postaci w *Weiserze*. Tożsamości bohaterów zdają się przenikać, scalać w jedno w którymś momencie życia. Żółtoskrzydły nigdy nie pojawił się w powieści równocześnie z Dawidkiem. Był przy tym bohaterem z tego samego rejestru na pograniczu świętości i szaleństwa. Przez całe lato Weiser zajmował się ratowaniem węży i przenoszeniem zwierząt na pobliski cmentarz – jeden z nich zwinął się wokół pomnika na grobie Horsta Mellera. Choć Dawidek twierdził, że nie zna niemieckiego, bez zastanowienia odczytał zapisane szwabachą litery i podał w wątpliwość daty i przyczynę śmierci pochowanego – obcego? – człowieka. Imię „Horst” było także imieniem przyszłego męża Elki i tym też imieniem będzie się ona zwracać do Hellera w trakcie stosunku. W scenie tej Heller wciela się – pośrednio – w rolę samego Dawida:

[...] moje ciało płynie w dół i nie jest już moim ciałem, tylko lśniącem w promieniach słońca kadłubem samolotu, a moje ramiona nie są już moimi ramionami, tylko każde z nich jest srebrzystym skrzydłem [...] widziałem już tylko rozchylone uda Elki, jej unoszącą się sukienkę<sup>18</sup>.

Imię i nazwisko narratora – Paweł Heller – odsyła do autora powieści, Pawła Huellego, a narrator markuje autobiograficzny pakt (wszak Dawid znika tydzień przed rzeczywistą datą urodzin autora *Castorpa*)<sup>19</sup>. Wniosek, który nasuwa się po prześledzeniu powyższego wyliczenia – bohaterowie *Weisera Dawidka* to jedna i ta sama osoba – wydaje się jednak zbyt jednoznaczny i upraszczający. Bohaterowie raczej odgrywiają siebie nawzajem, jakby nie było nikogo, kogo nie można byłoby zastąpić kimś innym. Wskazanie źródła, które umożliwiłoby rekonstrukcję rozproszonej tożsamości Dawida, staje się niemożliwe. Od kogo bowiem zacząć? Sam Weiser sugeruje, że daty i imiona są zmyślane, a samą opowieść można rekonstruować tylko z urywanych i niepewnych zeznań. Cykl, w który wpisani są

<sup>17</sup> Na figurę powtarzalności w *Weiserze Dawidku* wskazywała np. Anna Mach: „«Weiser Dawidek» to także powieść o pamięci zniewolonej przez «przymus powtarzania». Perspektywa narratora, już współczesna [...], każe opowieści nieustannie powracać do jednego lata, kiedy w życiu narratora «pojawił się» [...] niejaki Dawid Weiser”. Anna Mach, *Kłopotliwa (nie)pamięć o Zagładzie: wymazywanie żydowskości w recepcji i ekranizacji Weisera Dawidka Pawła Huellego*, „Rocznik Komparatystyczny” 2014, nr 5, s. 332.

<sup>18</sup> Paweł Huelle, *Weiser Dawidek*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1987, s. 81.

<sup>19</sup> Autofikcyjne wątki w *Weiserze* prześledza Bartosz Dąbrowski, por. *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Huellego i Stefana Chwina)*, w: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. Hanna Gosk, Warszawa: Elipsa 2010, s. 212.

bohaterowie powieści Huellego, nie ma początku i końca, przypomina raczej figurę okręgu.

#### 4. FOTOGRAFIA A POSTPAMIĘĆ

Wróćmy do *Mercedesa-Benz*. Narracja jest tu konstruowana na zasadzie podobieństwa do fotograficznego kadru – zawiera w sobie jedynie poszczególne fragmenty rzeczywistości i, tym samym, nabiera właściwości samej fotografii:

[...] to była bardzo piękna scena [...] pierwszy plan ze zmiażdżonym Citroenem i sapiącą lokomotywą przechodził łagodnie w plan drugi [...] plan trzeci wypełnili moja babka Maria i instruktor [...] a to wszystko na tle dalekich, pofalowanych wzgórz<sup>20</sup>.

Urywkowość narracji jest zarazem urywkowością fotograficznego kadru. Zacytowany wyżej fragment stylizowany jest na literaturę galicyjską, na kresową opowieść. Huelle – podobnie jak w swoim debiucie – konstruuje powieść z ciągłych parafraz pozbawionych oryginału, z urywków cudzych doświadczeń i cudzych narracji, zaprzecza istnieniu źródła – nawet o sobie nie można powiedzieć nic na pewno i wyodrębnić tego, co moje, na tle tego, co we mnie cudze.

Żeby to wyjaśnić, przywołam definicję postpamięci:

Postpamięć to pamięć drugiego pokolenia, które nie przeżywszy rzeczywistości ujętej pamięcią, skazane jest na określanie własnej tożsamości na podstawie niewłasnego doświadczenia przeszłości. Postpamięć to także wiedza o przeszłości, ale budowana na empatycznym odtwarzaniu czyjegoś doświadczenia [...] Postpamięć jest więc w jakimś sensie „przedłużeniem” pamięci świadków i uczestników minionej rzeczywistości, ale kształtującym tegoczesne czyjeś myślenie i wiedzę o sobie i o świecie<sup>21</sup>.

Przytaczam definicję Marianne Hirsch z ważnego powodu – badaczka zwracała uwagę na związek fotografii i postpamięci w swojej książce *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* z 1997 roku. Podobnie w pracy wydanej wspólnie z Leo Spitzerem w 2010 roku *Ghosts of Home: The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*, kontynuującej problematykę podjętą w poprzedniej książce. Posługuję się definicją Hirsch ze względu na silny akcent, który autorka *Family Frames* kładzie na „[...] kreacyjny i projekcyjny charakter własnych przedstawień, ale także [...] na zjawiska, składające się na zakłóconą modalność kulturowego przekazu”<sup>22</sup>. Zauważmy bowiem, że gdyby w powyższym

<sup>20</sup> Paweł Huelle, *Mercedes-Benz...*, s. 9.

<sup>21</sup> Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press 1997. Cyt. za: Katarzyna Kaniowska, „*Memo-ria*” i „*postpamięć*” a antropologiczne badanie wspólnoty, w: *Codzienne i niecodzienne. O wspólnotowości w realiach dzisiejszej Łodzi*, Łódź: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze 2004 (Łódzkie Studia Etnograficzne, t. 43), s. 20.

<sup>22</sup> Bartosz Dąbrowski, *Postpamięć, zależność, trauma*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. Ryszard Nycz, Kraków: Universitas 2011, s. 258–259.

cytacie słowo „postpamięć” zamienić na „fotografia”, definicja ta mogłaby być doskonałym objaśnieniem fotografii w funkcji, którą pełni ona u Huellego. Jak pisze Aleksandra Ubertowska w *Praktykowaniu postpamięci*<sup>23</sup>, na fotografiach analizowanych przez Hirsch w *Ghosts of Life* brak sygnałów nadchodzącej zagłady żydowskiego świata w Czerniowcach – odczytuje je ze zdjęć spojrzenie patrzącego, obciążone wiedzą o tym, co się w historii dopiero wydarzy. Brak ten, który Hirsch nazywa „widmową obecnością”, „[...] jest fundamentem relacji pomiędzy generacjami, ogniwem pośredniczącym pomiędzy przeszłością i teraźniejszością, pamięcią i postpamięcią”<sup>24</sup>. I choć zamieszczone w *Mercedesie-Benzu* fotografie mają odmienny rodowód i czyta się je w innym kontekście niż przedwojenne zdjęcia Czerniowiec<sup>25</sup>, to mechanizm ich funkcjonowania jest w zasadzie bardzo podobny. Pisarz zamieścił w *Mercedesie-Benzu* zdjęcia swojego dziadka i ojca. Fotografie te są konstytutywnym elementem tożsamości narratora, który od oglądania zdjęć rozpoczyna opowieść o historii swojej rodziny. Przeszłość staje się punktem wyjścia dla snucia (fikcyjnej) opowieści, mającej wypełnić pustkę cudzej historii. Kategorii postpamięci w analizie twórczości Huellego użył już Bartosz Dąbrowski – *postmemory* usytuował blisko „pamięci projekcyjnej”, w której „[...] siłą sprawczą [podmiotu – O.O.] jest tu nie tyle on sam, ile raczej sama zakłócająca spokój nieobecność, objawiająca się np. pod postacią fotografii, często reprodukowanej w tekście [...] tylko jako fenomenalna, widmowa pozostałość, resztką, która domaga się całkowitej materializacji i dopowiedzenia”<sup>26</sup>. I o ile w kontekście *Weisera* badacz charakteryzuje tę widmową pozostałość jako postać samego Dawida, o tyle w przypadku analizy *Mercedesa-Benz*a za pełniące tę funkcję należałoby uznać fotografie.

Pojawia się w tym momencie pytanie, na ile możliwy jest zapośredniczony dostęp do tego, co minione, dzięki medium takiemu jak fotografia. Pod tym względem struktura fotografii przypomina raczej strukturę pamięci – tworzy złudne poczucie przystawania minionej rzeczywistości do jej obrazu, czyli jednostkowego przeżycia do odtwarzalnego wspomnienia, kopii do oryginału. Zdjęcie jest jednym z elementów, które w *Mercedesie-Benzu* uniemożliwia stworzenie spójnej narracji. W jaki sposób mogę ująć siebie w opowieść, gdy moje doświadczenie składa się z cudzych, nawarstwiających się historii? Przenikanie tego, co „moje” i „cudze”, jest jednym z bardziej interesujących tropów interpretacyjnych *Mercedesa-Benz*a. Przejawia się ono nawet w samej konstrukcji powieści nawiązującej do *Wieczornych lekcji jazdy* Bohumila Hrabala, do którego narrator co jakiś czas zwraca się bezpośrednio. Kierowanie opowieści do zmarłego jest kolejnym elementem fikcjonalizacji własnej biografii, chwytem literackim zawierającym referencję.

<sup>23</sup> Aleksandra Ubertowska, *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitza*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4.

<sup>24</sup> Marianne Hirsch, *Family Frames...*, s. 282.

<sup>25</sup> Fotografie funkcjonują jako „wizualne znaki traumy”, jak za Hirsch pisała Ubertowska, np. w powieści Piotra Szewca *Zagłada*, choć oczywiście trudno byłoby czytać je w perspektywie postmemorialnej.

<sup>26</sup> Bartosz Dąbrowski, *Postpamięć i trauma...*, s. 212–213.

## 5. „PORZĄDKOWANIE” ALBUMU

Lektura fotografii jest więc jedynie iluzją uobecnianego – subiektywnego – doświadczenia: „Oko opanowuje i oswaja to, co widzimy przez adaptację tego do wiedzy, którą już posiadamy na temat rzeczywistości [...]”<sup>27</sup>. Kluczowe do udowodnienia tej tezy są podpisy znajdujące się pod zamieszczonymi w tekście fotografiami, o których wspominałam już we wstępie. Każde zdjęcie jest opatrzone podpisem-cytatem (fragmentem tekstu właściwego), niektóre – także informacją, która dookreśla sytuację uwiecznioną na zdjęciu. O każdym z nich da się powiedzieć na pewno tylko to, o czym informuje odautorski komentarz – „[...] dziadek Karol pierwszy z prawej”<sup>28</sup>; „Ojciec Autora przed Citroënem”<sup>29</sup> i jedynie w tym sensie mówić można o wartości dokumentalnej fotografii zamieszczonych w *Mercedesie-Benzu*.

Drugi rodzaj podpisu, czyli cytat z tekstu *Mercedesa-Benz*, sytuuje fabularnie fotografię w rodzinnym micie narratora: „[...] dziadek dostał przydział do pociągu pancernego i chociaż siedział sobie wygodnie w stalowej wieżycze z napisem «Śmiały», to jednak znowu musiał strzelać i tym razem nie w powietrze”<sup>30</sup>. Taki podpis tworzy narrację, której zdjęcie nie jest w stanie zweryfikować, samo w sobie nie jest bowiem dowodem na jej potwierdzenie (jak w przypadku podpisu pierwszego typu), ani rozstrzygnąć jej prawdziwości. Równoległe istnienie tych dwóch typów podpisów pozwala dostrzec afabularność zdjęć i wariantywność opowiadanej historii, która okazuje się jedynie jedną z wielu możliwych – jak w ujęciu postpamięci według Hirsch, kładącej nacisk na jej kreatywny potencjał. Dlatego „porządkowanie” albumu jest opatrzone cudzysłowem – układanie wspomnień w spójną historię tworzy tylko złudzenie łatwego dostępu do przeszłości. Roland Barthes pisał, że „zdjęcie nie tylko nie jest nigdy [...] wspomnieniem [...] ono jeszcze blokuje wspomnienie, staje się szybko przeciw-wspomnieniem”<sup>31</sup>. Takie rozumienie fotografii („przeciw-wspomnienia”) podważa możliwość nadania wspomnieniom logicznego porządku, ułożenia ich w spójną, źródłową opowieść. Zdjęcia obarczone są więc potencjałem fikcyjotwórczym.

Wnioski, które można by wysnuć po obejrzeniu samych fotografii, bywają ponadto zaprzeczane w fabule. Pierwsze zdjęcie zamieszczone w *Mercedesie-Benzu* przedstawia dziadków narratora – informuje o tym podpis-komentarz. Cytat z tekstu dopowiada: „Karolku, tylko ciebie kocham na tym świecie”<sup>32</sup>, co wydaje się odpowiednim uzupełnieniem ślubnej fotografii. Zdjęcie to jest jednak ilustracją fragmentu, który wcale nie dotyczy ślubu Marii i Karola, a kłótni, która prawie doprowadziła do jego odwołania. Słowa „tylko ciebie kocham na tym świecie” są wprawdzie wyrazem miłości, ale nie padają w kontekście, który sugeruje zamieszczone obok zdjęcie. Przytoczmy ów fragment w całości:

<sup>27</sup> Frank Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, przeł. Ewa Domańska, Kraków: Universitas 2004, s. 229.

<sup>28</sup> Paweł Huelle, *Mercedes-Benz...*, s. 55.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>31</sup> Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: KR 2011, s. 154–155.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 27.

[...] babka Maria, która wybiegła za dziadkiem Karolem na ulicę, żeby wykrzyknąć mu do tylnej szyby auta – to ty żegnaj na zawsze – teraz z rozwianymi włosami pędziła na miejsce wypadku i wyciągała narzeczonego z białej mazi, gładząc jego rozcięte czoło i szepcząc – mój Karolku, tylko jednego ciebie kocham na tym świecie! – na co on, powłócząc złamaną prawą nogą, wspierając się na jej ramieniu, szeptał, że nigdy nie miał co do tego wątpliwości<sup>33</sup>.

Podpisana miłosnym wyznaniem ślubna fotografia i – zacytowany wyżej – trochę komiczny opis narzeczeńskiej kłótni mogłyby przynależeć do zupełnie odmiennych konwencji gatunkowych. Jedna z nich sugeruje poetykę romantycznego wyznania, druga – farsy. Nie sposób jednak uporządkować narracji i fotografii w relacji nadrzędno-podrzędnej. Tym samym nie można stwierdzić, która z konwencji jest w tym wypadku tą właściwą – bardziej prawdziwą. Fotografie okazują się niedoskonałe – nie widać na nich zerwań, utraty, widma wojny, emigracji i przesiedleń – co prowokuje do tworzenia historii alternatywnych. W *Mercedesie-Benzu* fotografia i fabuła okazują się równorzędnymi odmianami fikcji.

Narracja podpisu-cytatu jest już więc znaczącym naddatkiem semantycznym do opatrzonego nią zdjęcia, wpisującym go w porządek fikcyjny. Zdjęcia demaskują fikcyjność rodzinnego mitu narratora, w którym czas linearny nie istnieje – został na zawsze zatrzymany w chwili „tuż przed”. Napięcie między niewiedzą osób uwiecznionych na zdjęciu a obciążonym historią wzrokiem czytelnika (i narratora), „[...] postulowany przez Hirsch «widmowy znak» wiedzy historycznej”<sup>34</sup> jest, jak się zdaje, kluczem do analizy funkcji fotografii w *Mercedesie-Benzu*. Fotografie są nośnikami pamięci, symbolicznym obszarem czasu ocalonego.

Przytoczmy fragment *elegii żalu* Józefa Czechowicza, której fragment jest mottem powieści Huellego:

poniosę go niemo  
sinawą szosą  
której nie ma  
to na niej gasły drzewa wiatr szepty  
mórz to tędy szli pomarli zbyt rychło<sup>35</sup>.

W wierszu – tak jak i w nawarstwiających się poziomach konstrukcji *Mercedes-Benz* – następuje wyłączenie świata z linearnego porządku czasu. Punktem odniesienia jest spojrzenie patrzącego, które obejmuje zarówno przeszłość, jak i teraźniejszość, dwa czasy istniejące niejako równocześnie (Barthesowski „czas przeszło-przyszły”). Fotografia, jako medium zapośredniczone z rzeczywistości, iluzorycznie zachowuje tę rzeczywistość w jedyny możliwy sposób, bo historia już się dokonała. Z tego chyba wynika pragnienie opowiadania – coś, co żyje w pamięci, choćby w zmienionej, przetworzonej formie, nigdy nie zginie do końca, ale też nigdy nie ujawnia się inaczej niż w formie zmienionych, przetworzonych, wariacyjnych obrazów – lub anamorficznie, jak w znanym obrazku, na którym zobaczyć można zającą albo kaczkę, co zależy od inwencji fikcyjotwórczej wnoszonej do obrazu. Nie ma jednak odpowiedzi na pytanie, co na obrazku (w powieści) jest „naprawdę”.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>34</sup> Aleksandra Ubertowska, *Praktykowanie postpamięci...*, s. 282.

<sup>35</sup> Józef Czechowicz, *elegia żalu*, w: idem, *Ballada z tamtej strony*, Warszawa: Droga 1932.



Figura fotografii pomaga pokonać opór pamięci, zdjęcie w *Mercedesie-Benzu* jest zapośredniczeniem wspomnienia:

Próżno jednak szukałem tych zdjęć, nie było ich nigdzie [...] zaginęły [...] prawdopodobnie powędrowały na śmietnik w jednym ze stosów makulatury [...] mogłem już tylko o nich opowiadać [...] i było mi czegoś żal, i czułem się naprawdę wydziedziczony, cóż bowiem znaczy utrata domu czy majątku wobec utraty ostatnich pamiątkowych fotografii, szedłem więc [...] z postanowieniem, że już ani słowa nie opowiem [...] o dawnych sprawach automobilowych, ani słowa, choćby szeptem, skoro zgubiłem te fotografie<sup>36</sup>.

Tym samym fotografie – choć w ich indeksie znajduje się rzeczywistość – pobudzają, paradoksalnie, do tworzenia mitu, do fabularnego, a więc fikcyjnego ujęcia przeszłości, do mozolnego procesu rekonstrukcji, noszącego znamiona literackiej fikcji. Świat w powieści Huellego jest palimpsestem nadbudowywanym przez kolejne narracje – przez fotografie, cudze doświadczenie, rodzinny mit – których powtarzalność jest jedyną szansą na ocalenie: „[...] pamiętać znaczy nie tyle przywołać w myśli opowieść, ile umieć skojarzyć zdjęcie”<sup>37</sup>. Narracje te nie podejmują próby oddania obiektywnej przeszłości, ale zapewniają trwanie w pamięci. Na ten trop naprowadza również moment, w którym dziadek Karol – wedle słów narratora – postanawia, w pierwszych dniach po wybuchu drugiej wojny światowej, uporządkować rodzinny album:

[...] mój dziadek [...] całymi dniami przeglądał stare fotografie, porządkował swoje archiwum, dopisywał na odwrotach kartoników brakujące daty, imiona osób, nazwy miejsc, i czuł, że ten rozwijany na nowo rulon czasu jest już zupełnie czymś innym niż katalogiem zwykłych wspomnień, czuł, że chwile schwyte kiedyś chłodną migawką leiki składają się na zupełnie nową Księżę, której nigdy przecież nie zamierzał tworzyć, a która złożona z przypadkowych chwil, przegubów światła, okruszków materii i dawno wybrzmiałych głosów, jest niczym nagle otwarta, sekretna furtka uchylająca przed zaskoczonym przechodniem nieznaną dotąd perspektywę, zadziwiający spektakl fantomów czasu i przestrzeni, wirujących niczym złote słupki kurzu w ciemnym, starym spichlerzu<sup>38</sup>.

Fragment ten jest dość czytelną aluzją do opowiadania z *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza. *Księga* to opowiadanie o poszukiwaniu źródła – u Huellego bezpośredni dostęp do niego nie jest możliwy właśnie przez nawarstwiające się narracje, z których każda jest jedynie kreacją, jednym z wielu wariantów tej samej historii.

## 6. FOTOGRAFICZNOŚĆ FOTOGRAFII

Zacytowany wyżej fragment jest równocześnie podpisem zamieszczonej obok fotografii przedstawiającej syna dziadka Karola (i zarazem ojca autora), który

<sup>36</sup> Paweł Huelle, *Mercedes-Benz...*, s. 43–44.

<sup>37</sup> Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Kraków: Wydawnictwo Karakter 2010, s. 170.

<sup>38</sup> Paweł Huelle, *Mercedes-Benz...*, s. 88–89.

stoi przed citroenem – na chwilę przed wybuchem drugiej wojny światowej. Każdorazowa lektura tego zdjęcia obciążona jest wiedzą na temat tego, co dopiero spotka chłopca uwiecznionego na fotografii. W tym miejscu warto zadać sobie pytanie: czym kierował się Huelle, wybierając konkretne zdjęcia?

Można by zaryzykować tezę, że wszystkie fotografie zamieszczone w *Mercedesie-Benzu* to fotografie, którym autor mógł zaprzeczyć w narracji. Stwarzają one miejsca niedookreślenia prowadzące do rozwinięcia znaczeń potencjalnych. Zdjęcie uśmiechniętego dziecka wykonane tuż przed wojną i umieszczone obok opisu pierwszych dni drugiej wojny światowej od razu podsuwa fantazmatyczny porządek wyobrazeniowy, do ujawnienia się którego wystarczy wiedza na temat daty i miejsca wykonania fotografii. Tę potencjalną (fantazmatyczną) przyszłość chłopca, którą podsuwają czas i miejsce zrobienia zdjęcia, można nazwać narracją minimalną. Odczytanie zdjęcia tego typu wymaga więc narracyjnego naddatku (choćby zredukowanego do minimum – czyli połączenia go z datą i miejscem powstania). Marianne Hirsch, gdy pisała o kryteriach, na podstawie których włączyła zdjęcia w kategorię „fotografii Zagłady”, za istotnym czynnik uznała nie tyle treść, ile właśnie kontekst oglądanego zdjęcia: „[...] groza patrzenia niekoniecznie lokuje się w obrazie, ale w opowieści, którą odbiorca uzupełnia to, co zostało pominięte”<sup>39</sup>.

Cechę wyróżniającą zdjęcia tego rodzaju, domagające się komentarza i zarazem wpisujące się w jakiś imaginacyjny porządek, można by określić mianem fotograficzności. Pojęcie to narzuca się dość intuicyjnie i otwiera pole do dyskusji na temat referencji fotografii, która w przypadku niektórych zdjęć jest bardziej oczywista niż w innych. Zdjęcie ojca autora, o którym wspomniałam wyżej, małego chłopca u progu wojny, jest niewątpliwie obciążone fotograficznością. Rozpozna to z pewnością każdy, kto dzieli pamięć o drugiej wojnie światowej. Hirsch nazywa takie fotografie punktami pamięci (*points of memory*)<sup>40</sup> – badaczka akcentuje ich afektywny charakter.

O tej cesze, nie nazywając jej, pisze Huelle w *Mercedesie-Benzu* wprost: „[...] szczęśliwi to my już nigdy nie będziemy, trzeba te wszystkie chwile zatrzymać jak owada w bursztynie, przechować może dla naszych wnuków”<sup>41</sup>. Wspomina o niej również Zbigniew Herbert w wierszu *Fotografia*: „[...] już na zawsze bezpieczny jak owad w bursztynie / piękny jak ocalała w węglu katedra paproci”<sup>42</sup>. Obu tych poetyckich sformułowań nie łączy jedynie podobna metaforyka. Przede wszystkim opisują one bowiem pewien bardzo konkretny gest, mianowicie zamknięcia chwili w miejscu bez czasu; gest ocalenia ulotnego momentu tuż przed wybuchem wojny – poprzez zrobienie zdjęcia.

---

<sup>39</sup> Marianne Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. Katarzyna Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2010, s. 252.

<sup>40</sup> Por. Marianne Hirsch, Leo Spitzer, *What's wrong with this picture? Archival photographs in contemporary narratives*, „Journal of Modern Jewish Studies” 2006, nr 5, s. 246.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>42</sup> Zbigniew Herbert, *Fotografia*, w: *Raport z obłożonego miasta i inne wiersze*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1992.

## 7. STOPNIOWANIE FOTOGRAFII

Fotografia stopnia zero, podobnie jak Barthesowski styl zero<sup>43</sup>, jest jednak ułudą i trudno mieć co do tego wątpliwości. Nie oznacza to, że zdjęcie nie może mieć wartości dokumentarnej – traktowanie go jako bezwzględnego dowodu na poparcie prawdziwości biograficznej opowieści mogłoby jednak świadczyć o nadmiarze pokładanej w nim wiary. Tradycyjne opowieści rodzinne, takie jak *W ogrodzie pamięci* Olczak-Ronikier, są w gruncie rzeczy ilustrowanymi epopejami, które, paradoksalnie, chcą być odbierane niczym świadectwa (czyli, wedle Jacques'a Derridy, jako coś, „w co można tylko uwierzyć, [...] z pominięciem dowodu, [...] bez względu na to, czy jest wiarygodne, czy nie”<sup>44</sup>). Nowoczesne autofikcje odróżnia od takich opowieści fakt, że nie są pisane serio. Huelle, sukcesywnie zacierając granice między fikcją i rzeczywistością, między opowieścią a prawdą, desakralizuje status fotografii i traktuje zdjęcia zgodnie z ich możliwym przeznaczeniem: jako równorzędne elementy opowieści, a nie dołączone do niej materiał dowodowy.

Barthes wyróżniał jeszcze drugi stopień pisania<sup>45</sup>, analogicznie warto byłoby więc zapytać, czy możliwa jest fotografia drugiego stopnia (i czym mogłaby ona być). W dosłownym sensie byłaby to fotografia fotografii, a więc zdjęcie przedstawiające to, co już samo w sobie stanowi przedstawienie rzeczywistości. W szerszym znaczeniu, i chyba bardziej operatywnym, należałoby tutaj mówić o fotografii problematyzującej swój referencjalny status, której tematem jest sam status zdjęcia i jego odniesienia do rzeczywistości. Takim dziełem poświęcona jest książka *Post-Photography*<sup>46</sup>, w której zamieszczone zostały m.in. fotografie obrazów malarskich w galeriach muzealnych czy wspomniane zdjęcia innych zdjęć. Nic raczej nie stoi na przeszkodzie, by takie fotografie drugiego stopnia wypełniały czyjaś opowieść rodzinną, ale to już temat na inne rozważania.

8. MROCZNE WIDMA<sup>47</sup>

Huelle w *Mercedesie-Benzu* zamieszcza fotografie z archiwum swojego dziadka i ojca. Pisarz dekontekstualizuje odziedziczone po przodkach obrazy, podważa ich wiarygodność, eksponuje odstęp historii i cudze doświadczenie, którymi równocześnie konstruuje i odtwarza rodzinny mit i – paradoksalnie – w ten

<sup>43</sup> Roland Barthes, *Stopień zero pisania*, przeł. Karolina Kot, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2009, s. 13.

<sup>44</sup> Jacques Derrida, *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. Andrzej Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11/12, s. 44.

<sup>45</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes*, przeł. Tomasz Swoboda, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria 2011, s. 77.

<sup>46</sup> Robert Shore, *Post-Photography. The Artist with a Camera*, London: Laurence King Publishing 2014.

<sup>47</sup> Cyt. za Marianne Hirsch, *Żaloba...*, s. 254. „Fotografie, mroczne widma, są bardzo szczególnymi instrumentami pamięci [...]”.

sposób zapewnia trwanie pamięci. Fotografie, choć rodzą pokusę fikcjonalizacji, anegdoty i eksponowania imitacyjnego charakteru reprezentacji, „[...] ulokowały się na krawędzi między pamięcią a postpamięcią, a także – choć w inny sposób – między pamięcią a zapomnieniem”<sup>48</sup>. Cykliczność nawarstwiających się narracji, z których nie sposób wyodrębnić tej „źródłowej”, jest charakterystyczną dla *Mercedes-Benz* figurą powtarzalności, zapewniającą trwanie w pamięci w coraz to innej, kalejdoskopowej formie. Zabiegi te – a raczej ostentacyjne uleganie pokusie fikcjonalizacji – ujawniają również ironiczną samoświadomość Huellego, charakterystyczną – według Hirsch – dla autorów trzeciego pokolenia<sup>49</sup>.

#### BIBLIOGRAFIA

- Ankersmit Frank, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, przeł. Ewa Domańska, Kraków: Universitas 2004.
- Barthes Roland, *Roland Barthes*, przeł. Tomasz Swoboda, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria 2011.
- Barthes Roland, *Stopień zero pisania*, przeł. Karolina Kot, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2009.
- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: KR 2011.
- Czechowicz Józef, *elegia żalu*, w: idem, *Ballada z tamtej strony*, Warszawa: Droga 1932.
- Dąbrowski Bartosz, *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Huellego i Stefana Chwina)*, w: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. Hanna Gosk, Warszawa: Elipsa 2010.
- Dąbrowski Bartosz, *Postpamięć, zależność, trauma*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. Ryszard Nycz, Kraków: Universitas 2011.
- Derrida Jacques, *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. Andrzej Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11/12.
- Doubrovsky Serge, *Autobiografia / prawda / psychoanaliza*, tłum. Anna Turczyn, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2.
- Herbert Zbigniew, *Fotografia*, w: *Raport z obłożonego miasta i inne wiersze*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1992.
- Hirsch Marianne, *Żaloba i postpamięć*, przeł. Katarzyna Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2010.
- Hirsch Marianne, Leo Spitzer, *What’s wrong with this picture? Archival photographs in contemporary narratives*, „Journal of Modern Jewish Studies” 2006, nr 5, s. 246.
- Huelle Paweł, *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*, Kraków: Znak 2003.
- Huelle Paweł, *Weiser Dawidek*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1987.
- Kaniowska Katarzyna, „Memoria” i „postpamięć” a antropologiczne badanie wspólnoty, w: *Codziennie i niecodziennie. O wspólnotowości w realiach dzisiejszej Łodzi*, Łódź: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze 2004 (Łódzkie Studia Etnograficzne, t. 43).
- Mach Anna, *Kłopotliwa (nie)pamięć o Zagładzie: wymazywanie żydowskości w recepcji i ekranizacji Weisera Dawidka Pawła Huellego*, „Rocznik Komparatystyczny” 2014, nr 5.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Por. Bartosz Dąbrowski, *Postpamięć, zależność, trauma...*, s. 260. „[...] w przypadku utworów trzecipokoleniowych postpamięć zakłada sytuację [...] wykorzystania zastanych form, zalegających w składach kulturowych archiwów, artystycznych przedstawień i postach estetycznych, odseparowanych jednak od ich pierwotnego źródła [...] i podporządkowanych regule imitacji, a przez to otwartych także na parodię, ironię i reartykulację”.

- Olczak-Ronikier Joanna, *W ogrodzie pamięci*, Kraków: Znak 2008.
- Pietrzak Przemysław, *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2007.
- Pilch Jerzy, *Książka wszech czasów*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 38.
- Shore Robert, *Post-Photography. The Artist with a Camera*, London: Laurence King Publishing 2014.
- Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Kraków Wydawnictwo Karakter 2010.
- Turczyn Anna, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2.
- Ubertowska Aleksandra, *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitza*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4.
- Zieniewicz Andrzej, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa: Elipsa 2011.

PHOTOGRAPHY IN THE FIRST DEGREE, OR THE IMPOSSIBILITY  
OF RETURNING TO THE ROOTS.  
TAKING THE EXAMPLE OF *MERCEDES-BENZ* BY PAWEŁ HUELLE

*Summary*

The article compares two memoirs about family's histories from 2001: *In the Garden of Memory* by Joanna Olczak-Ronikier and *Mercedes-Benz* by Paweł Huelle, in which photographs play an important role: *In the Garden of Memory* by Joanna Olczak-Ronikier and *Mercedes-Benz* by Paweł Huelle. While in the former, more old-fashioned family's biography, the function of photos is to prove the trustworthiness (referentiality) of the narrative, in the latter, which is rather an autofictional novel, reading photos becomes a starting point for blurring non-fiction biography with fictional *Dichtung*. The aim of the study on *Mercedes-Benz*' study carried out by the author of this article is to outline the concept of the photography in the first degree. That is also why the *mise en abyme* and the postmemory are contextually recalled.

Adj. Izabela Ślusarek

Lukasz Wróblewski

(Uniwersytet Jagielloński)

[lukasz.wroblewski@doctoral.uj.edu.pl](mailto:lukasz.wroblewski@doctoral.uj.edu.pl)

<http://orcid.org/0000-0003-2627-6550>

## SANKCJONOWANIE WŁADZY W *MATNI* ROMANA POLAŃSKIEGO

W dotychczasowej recepcji *Matni* (1966) Romana Polańskiego zwracano uwagę na rolę piętrzącego się w niej absurdu, jak również groteski. Grażyna Stachówna pisała, że „prowadzeni przez Polańskiego, wychodzimy nagle z ciasnej przestrzeni *gangster-on-the-run* i wkraczamy na szerokie i skrzące się od wieloznaczności pole teatru absurdu i dramatu groteskowego”<sup>1</sup>. John Parker z kolei śmiało stwierdzał, że „głównym wątkiem filmu jest absurdałne małżeństwo nimfomanki i starzejącego się transwestyty; jeszcze bardziej komplikujące się, gdy przybywa trzecia osoba, zbiegły więzień – powstaje wtedy osobliwy trójkąt emocjonalny”<sup>2</sup>. Również Frédéric Zamochnikoff i Stéphane Bonnotte uznali, że Polańskiemu, lokującemu akcję filmu na robiącym wrażenie nawiedzonego przez duchy zamku Holy Island, „chodziło o to, aby na wzór teatru absurdu umieścić bohaterów w scenerii pozbawionej dekoracji, czymś w rodzaju ziemi niczyjej, przez co w pełni objawiłby się bezsens ich egzystencji”<sup>3</sup>. Wagę bezsensu podkreślał Paul Werner, gdy pisał, że „wszystkie trzy główne postaci łączy to, że każde z nich przed czymś ucieka. Każde z nich trafia we wspomnianą w tytule matnię i ponosi porażkę”<sup>4</sup>. Jednocześnie ucieczka ta, jak stwierdzał autor biografii Polańskiego, „nie może udać się nikomu, ponieważ każdy niesie ze sobą swoje nawyki, podobnie jak wcześniej dwóch mężczyzn z ich olbrzymią szafą”<sup>5</sup>.

Słuszne wydaje się twierdzenie, że bohaterowie nie tylko uciekają przed czymś, ale także uciekają w coś. Tym czymś byłoby pragnienie władzy. W swoim tekście, nie kwestionując problematyki absurdu mocno obrazowanej w dziele, chciałbym skupić się na zagadnieniu władzy jako swego rodzaju regule determinującej zachowanie bohaterów oraz zachodzące między nimi stosunki. Takie spojrzenie na *Matnię* pozwoli mi pokazać, w jakiej relacji sytuuje się dzieło

<sup>1</sup> Grażyna Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994, s. 189.

<sup>2</sup> John Parker, *Polański*, przeł. Andrzej Milcarz, Wrocław: „Europa” 1998, s. 99.

<sup>3</sup> Frédéric Zamochnikoff, Stéphane Bonnotte, *Polański. Na rozdrożu światów*, przeł. Krystyna i Krzysztof Prusey, Warszawa: Cyklady 2006, s. 65.

<sup>4</sup> Paul Werner, *Polański. Biografia*, przeł. Anna Krochmal, Robert Kędzierski, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 2014, s. 66.

<sup>5</sup> Ibidem.

Polańskiego względem tradycji filmu gangsterskiego<sup>6</sup>. Chociaż takie klasyczne filmy gangsterskie jak *Skamieniały las* (1936) Archie Mayo czy *Godziny rozpacz* (1955) Williama Wylera opierają się na tej samej strukturze, co *Matnia* – różnią się jednak od niej znacząco nie tylko w sposobie portretowania głównych bohaterów (jak stwierdza Stachówna, „Dickie, owszem, może za kinowego gangstera uchodzić, wielki, zwalisty, o twarzy buldoga, zły i brutalny. Ale Albie, mały, chudy, w grubych okularach na nosie, ubrany w garnitur, białą koszulę i krawat, bardziej przypomina urzędnika bankowego niż bandytę”<sup>7</sup>), lecz także w ukazywaniu potrzeby władzy artykułowanej przez poszczególne postacie. W filmach gangsterskich władza jest głęboko zakorzeniona w patriarchalnej strukturze – to mężczyźni rządzą w świecie zaprezentowanym przez Mayo, Wylera czy Johna Hustona. Mało tego, są sobie równi w pragnieniu dominacji – ofiary płci męskiej niewiele różnią się od przestępców – główna antynomia polega na tym, że ci pierwsi nie posiadają broni. Dan Hilliard – bohater *Godzin rozpacz* – nie boi się sprzeciwić bandytom i niejednokrotnie wykazuje więcej sprytu niż oni. Z kolei Alan Squier ze *Skamieniałego lasu* ani przez chwilę nie okazuje strachu na widok gangsterów. Mało tego, chce być zabity przez najgroźniejszego z nich – Duke’a Mantee w imię miłości do Gabrielle. Mężczyzna wie bowiem, że po jego śmierci pieniądze z posiadanej przez niego polisy trafią do panny Maple, która dzięki nim zyska wolność i będzie mogła rozwijać się artystycznie w Paryżu.

W przywołanych filmach władza w znacznej mierze koresponduje z potocznym i stereotypowym wyobrażeniem mężczyzny jako silniejszych od kobiet i gotowych do paktowania z ciemną, przestępczą stroną rzeczywistości. Kobiety w *Godzinach rozpacz* czy *Skamieniałym lesie* pozostają zasadniczo bierne wobec bandytów, ponieważ nie umieją przeciwstawić męskiej siły i opresji, nawet jeśli podejmują takie próby. Ich uboga reprezentacja w filmach gangsterskich wskazuje na to, że są marginalizowane i nie pasują do obrazu żadnych władzy mężczyzn.

*Matnia* różni się od wspomnianych tu dzieł zarówno pod względem rozkładu sił między płciami, jak i w sposobie ujawniania potrzeby władzy i dominacji przez poszczególnych bohaterów. Z pewnością nie jest ona jedynym dziełem w twórczości polskiego reżysera, który dotyka tej problematyki – kwestia przemocy, władzy, opresji to w istocie *idée fixe* Polańskiego urzeczywistniająca się w całej jego twórczości, począwszy od takich filmów krótkometrażowych jak *Morderstwo* (1957) czy *Gruby i chudy* (1961). Dlatego zaprezentowaną przeze mnie analizę i interpretację *Matni* należy traktować jako przykład metody badawczej, możliwej do użycia także w spotkaniu z innymi dziełami polskiego reżysera. Te niejednokrotnie stanowiły głos w sprawie pokrzywdzonych – *Lokator*, *Wstręt*, *Dziecko Rosmery* – to tylko niektóre z obrazów filmowych traktujących o osobach będących ofiarami społecznej opresji.

<sup>6</sup> Szczegółowiej o relacji *Matni* do filmu gangsterskiego pisze Stachówna (zob. *Roman Polański i jego filmy*, s. 184–192), wskazując m.in., że „*Matnia* rozpoczyna się jak klasyczny film gangsterski, dokładniej jak odmiana tego gatunku nazwana w anglosaskiej nomenklaturze filmowej *gangster-on-the-run* (gangster ucieka)”, s. 184. By nie powtarzać rozpoznaił badaczki, które są dla mnie niewątpliwie ważną inspiracją, w swojej wypowiedzi odniosę się jedynie do kwestii władzy w *Matni* i filmach gangsterskich.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 186.

## PRZESTRZEŃ WŁADZY – PRZESTRZEŃ NIELADU

W perspektywie behawioralnej władza „to szczególnie typ zachowania polegający na możliwości modyfikowania zachowania innych ludzi”<sup>8</sup>. Takie jej ujęcie wydaje się bliskie potocznemu doświadczeniu i pobrzmiwa w innych jej definicjach<sup>9</sup>. Niewątpliwie implikuje ono istnienie tych, którzy mają wystarczająco środków czy siły, by determinować postępowanie poszczególnych osób. W ujęciu Jana Szczepańskiego jest wszak władza „stosunkiem między dwoma osobnikami bądź też dwiema grupami, albo też między jednostką i grupą, w której jedna strona podejmuje decyzje o pewnym stanie rzeczy, a druga je realizuje w sposób zgodny z decyzją, pod kontrolą decydującego”<sup>10</sup>. Poza tak pojmowaną władzę wybiega myśl Michela Foucault. Francuski filozof postuluje, by „nie widzieć we władzy zjawiska ogólnej i jednorodnej dominacji – dominacji jednostki nad pozostałymi ludźmi, jednej grupy nad innymi, jednej klasy nad innymi [...]”<sup>11</sup>. Jego zdaniem „[...] władza pochodzi z dołu, tzn. u źródeł relacji władzy nie istnieje, niczym ogólna matryca, binarna, powszechna opozycja panujących i poddanych, która to dwoistość odbijałaby się echem od góry do dołu, sięgając coraz większych grup, wreszcie zaś samych podwalin organizmu społecznego”<sup>12</sup>.

W swoim artykule, przyglądając się losom bohaterów filmu Polańskiego i podążając za inspiracją myślą Foucaultowską, chciałbym spojrzeć na władzę jako wypadkową wiedzy oraz dyspozycji do bycia podporządkowanym tkwiących w samym podmiocie. Dyspozycje te, o czym będę przekonywał, są warunkowane przestrzenią, w jakiej przebywają bohaterowie, ich uczuciami, historią, wyobrażeniami czy sposobem, w jaki postrzegają świat.

W scenie inicjalnej filmu poznajemy dwóch mężczyzn: Richarda i Albiego, którzy znaleźli się w beznadziejnej dla siebie sytuacji. Obaj są ranni, a ich samochód jest zepsuty. Okazuje się, że mężczyźni to gangsterzy, którzy najprawdopodobniej po nieudanym napadzie trafiają na wyspę Lindisfarne. Ponieważ Richard chce za wszelką cenę wyjść z impasu, postanawia poszukać gdzieś w pobliżu telefonu, by skomunikować się ze swoim szefem – panem Katelbachem. Wkrótce dociera do zamku zamieszkiwanego przez George’a i Teresę. Richard, zwany też w filmie Dickie, bez trudu przedostaje się do wnętrza zamku i podporządkowuje sobie jego mieszkańców. Można więc ulec wrażeniu, że władza sprowadza się tu do figury pana i podporządkowanych. Teresa i George, mimo początkowego oporu, spełniają jednak rozkazy, jakie wydaje im mężczyzna. Ten zmusza ich między innymi do tego, żeby wydostali z tonącego samochodu jego przyjaciela, przenieśli go do zamku, a następnie przekształcili kurnik w garaż.

Richard czuje się w zamku niezwykle swobodnie. Na pytanie strapionego George’a, „jest tam kto”<sup>13</sup>, odpowiada, jak gdyby nigdy nic, „Tak. Ja – Dickie”.

<sup>8</sup> Marek Chmaj, Marek Żmigrodzki, *Wprowadzenie do teorii polityki*, Lublin: Panta 1996, s. 112.

<sup>9</sup> Zob. ibidem.

<sup>10</sup> Jan Szczepański, *Zagadnienia socjologii współczesnej*, Warszawa: PWN 1965, s. 68–69.

<sup>11</sup> Michel Foucault, *Trzy typy władzy*, w: *Współczesne teorie socjologiczne*, t. 1, przeł. M. Kowalska, wyb. i oprac. Aleksandra Jasińska-Kania et al., Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar 2006, s. 516.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 540.

<sup>13</sup> Wszystkie cytaty z filmu podaję za: *Matnia (Cul-de-Sac)*, reż. Roman Polański, 1966), tekst Tomasz Beksiński, Mayfly, Warszawa 2010.



Bohater zachowuje się jak ktoś znajomy, choć jest całkiem obcy. Nie opuszcza go pewność siebie. Mężczyzna z góry zakłada, że ma przewagę nad bohaterami, jeszcze zanim ich poznał. Teresę i George'a traktuje niczym swoich służących. By być skuteczny w roli dominującego, Richard stosuje taktykę oczywistości, która polega na tym, że odpowiada na pytania mieszkańców zamku połowicznie i jednocześnie zmusza ich, by traktowali te odpowiedzi jako wyczerpujące i niewymagające dopowiedzeń. Gdy George stwierdza, „zastanawiam się, czy nie wezwać policji”, Richard oświadcza, „powiedziałem już, że mamy z Albie'm kłopoty. Kapujesz, rusałko?”. Tym samym ucina dyskusję i ewentualne dociekania co do źródeł problemów dotyczących jego i Albiego. Poza tym drwi z przebranego za kobietę George'a i ignoruje obecność Teresy.

Od pierwszych scen filmów widza nurtuje to, czemu bohaterowie tak łatwo poddają się władzy obcego człowieka. Pytanie to jest tym bardziej zasadne, że Richard, choć jest mężczyzną wysokim i masywnym, jest ranny w rękę. Nie może też liczyć na pomoc swojego współnika, który zostaje w samochodzie. Bohaterowie bez trudu mogliby sprzeciwić mu się lub podjąć próbę ucieczki. Tak się jednak nie dzieje. Richard i Teresa wyraźnie boją się przybyścia. Głos George'a drży, gdy zwraca się do Dickiego. Jest więc niepewny swojego położenia i nie za bardzo wie, jak ma się zachować w sytuacji, która spotyka go zapewne pierwszy raz w życiu. Poza wewnętrznym strachem, z jakim zmagają się bohaterowie, wskazać należy nie mniej istotne, pozapodmiotowe czynniki wpływające na reakcje postaci w stosunku do usiłującego im narzucić swoją władzę Richarda.

Tym, co niewątpliwie daje Richardowi przewagę nad małżonkami, jest przestrzeń zamku. Polański poświęcił szczególnie wiele czasu, by wybrać odpowiednie miejsce do kręcenia swojego filmu, uznając, że stanowi ono integralny element filmowanej historii. Holy Island, jak pisze John Parker, „posiadało wszystkie konieczne atrybuty: izolację, zamek i szczególną atmosferę niesamowitości”<sup>14</sup>. W kontekście omawianej tu problematyki władzy kluczowe jest zwrócenie uwagi na funkcję niestrzeżonej przestrzeni zamku. Idzie tu zarówno o wnętrze fortecy, jak i otaczające ją tereny. Zamieszkujący budowlę Teresa i George zdają się trwać w przeświadczeniu, że zamek jest tworem, który broni się sam. W efekcie nie troskają się oni o swoje bezpieczeństwo i żyją w przekonaniu, że nic im nie grozi. Bagatelizowanie kwestii ochrony nie jest bynajmniej jedynym czynnikiem negatywnie odbijającym się na dalszych losach bohaterów. Kluczową rolę odgrywa panujący wszędzie nieład, na który zwróciła uwagę Mariola Dopartowa, pisząc:

W *Matni* rozbite konwencje filmowe, postacie, które jakby zbłądziły z różnych filmów, ślady historii i minionej świetności kultury, mieszają się z tandetą i bylejąkością. Po średniowiecznym zamku chodzą kury, a bohaterowie ślizgają się na ich odchodach, komnata, w której tworzył romantyczny pisarz, sasiaduje z salonem, w którym wiszą bohomyzy George'a<sup>15</sup>.

Nieład dotyczyłby więc zarówno struktury samego dzieła, jak i przestrzeni, w którą wkracza Richard. Gdy mężczyzna pierwszy raz zakrada się na dziedzińiec fortecy, zastaje nieporządek. Stół z pozostałościami jedzenia, porozstawiane krzesła, pałętające się kury, zjadające resztki pożywienia ze stołu, a nade wszystko brak gospodarza. Na pytanie Richarda „Jest tam kto?”, nikt nie odpowiada, mimo że w zamku przebywa Teresa wraz z Christopherem.

<sup>14</sup> John Parker, *Polański*, s. 101.

<sup>15</sup> Mariola Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, Kraków: Rabid 2003, s. 44.

Christopher to chłopak z sąsiedztwa. Wykorzystując nieobecność George'a, który oprowadza rodziców młodzieńca po okolicach zamku, Teresa zabawia się z nim w najlepsze. Jest do tego stopnia nim zajęta, że nie dostrzega myszkującego przybysza. Richard dwukrotnie widzi Teresę z Christopherem. Po raz pierwszy spostrzega ją jeszcze przed wejściem na zamek. Teresa wówczas leży na chłopaku wtulona w jego nagą klatkę piersiową. Przepojona zmysłowością i beztroską scena pozostaje w wyraźnym kontraście do scen prezentujących relacje Teresy i George'a. W żadnej z nich nie znajdziemy śladów intymności czy bliskości w ich małżeństwie.

Właściwości zamku rzutują na jakość i przebieg związku tych dwojga. Obszerne terytorium budowli oraz jej okolic stwarza sprzyjającą okazję do przejawów niewierności. Wystarczy wizyta sąsiadów, by Teresa skorzystała z nieuwagi męża i rzuciła się w objęcia Christopherowi. Zarówno zamek, jak i wypełniające go przedmioty stają się materią trudną do nadzorowania. Richard bez problemu może się w niej skryć i pozostać przez pewien czas niezauważony dla jego mieszkańców. Zamek stanowi również przestrzeń obcości, w której bohaterowie czują się zagubieni. George skarży się: „nie można go ogrzać zimą. Jest niepraktyczny. Są przeciągi i dzieje się coś dziwnego”. Richard z kolei, zmierzając z Teresą i George'em do ich komnaty, stwierdza „To domostwo jest ździebko nietypowe”.

Historia zamku, którego właścicielem był Walter Scott, sprawia, że Teresa i George stają się swego rodzaju intruzami w przestrzeni – ta, w wymiarze symbolicznym, należy do kogoś innego. Przeszłość ma *de facto* władzę nad mieszkańcami zamku, w którym jest wiele przedmiotów należących do pierwotnego właściciela, czyniących z posiadłości swego rodzaju muzeum. Gdy do zamku przybywają w odwiedziny Fairweatherowie, George niczym przewodnik oprowadza ich po jego wnętrzach i odsłania historię poszczególnych miejsc. Jako takie terytorium fortecy nie stwarza dogodnych warunków do budowania emocjonalnej więzi między dwojgiem ludzi i nie sprzyja tworzeniu rodzinnej atmosfery. Bohaterowie, mimo że są u siebie, muszą zmagać się z uciążliwą obcością zamku. W efekcie urasta on do rangi miejsca heterotopicznego, w którym kumulują się różne przestrzenie. Jak konstatuje Foucault, „heterotopia może zestawiać w jednym realnym miejscu (*lieu*) liczne przestrzenie, liczne miejsca (*emplacements*), które są ze sobą niekompatybilne”<sup>16</sup>. Co więcej, zdaniem francuskiego filozofa heterotopie „dają wrażenie czystego i prostego otwarcia, ale zazwyczaj skrywają osobliwe wykluczenia”<sup>17</sup>. Według teoretyka „każdy może wejść do tych heterotopicznych miejsc, ale prawdę powiedziawszy jest to tylko iluzja. Myślimy, że wchodzimy i zostajemy – przez sam fakt, że przekraczamy próg – wykluczeni”<sup>18</sup>. Podobnie rzecz się ma w przypadku zamku, który zamieszkują bohaterowie. Ten daje im wyłącznie wrażenie bycia u siebie i jako taki nie sprzyja zacieśnianiu relacji między postaciami.

<sup>16</sup> Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 122.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>18</sup> Ibidem.

## ATROFIA UCZUĆ

Zimne mury miejsca nie dają się oswoić i wzmagają dezorientację bohaterów. Ciążący nad fortecą duch Waltera Scotta sprawia, że Teresa i George są raczej gośćmi w zamku niż prawowitymi mieszkańcami. Widać, że bohaterowie nie radzą sobie z uporządkowaniem i zarządzaniem miejscem, w którym bytują, i trudno im się w nim odnaleźć. Obnażają to pozornie nieznaczące fakty, już choćby bezskuteczne szukanie przez George'a piżamy. W domostwie tych dwojga brak kogoś, kto wzięłby odpowiedzialność za panujący tam bałagan. Zmienia się to dopiero wraz z pojawieniem się Richarda – intruza, który za wszelką cenę chce narzucić swoją władzę mieszkańcom. Sednem władzy ma być wypełnianie jego woli. Ta zaś jest uwarunkowana decyzjami pana Katelbacha, mającego wkrótce zjawić się w zamku. Richard jest więc podporządkowany innemu człowiekowi, a podporządkowując sobie Teresę i George'a, rekompensuje przymus podległości, jakiego sam doświadcza. Katelbach to jedyna osoba, z którą Dickie się liczy. To instancja nadrzędna, oceniająca, ekwiwalent Beckettowskiego Godota. Sytuacja Albiego i Richarda nosi pewne podobieństwa do sytuacji Vladimira i Estragona z *Czekając na Godota*. Podobnie jak oni, Albie i Richard są podporządkowani psychicznie i emocjonalnie człowiekowi, który ma ich wyzwolić z trudnej sytuacji i który nigdy się nie pojawia. Mroczny zamek nie tylko potęguje absurdalność losów tych dwojga, ale także stwarza sprzyjające okoliczności do ekspresji władzy Richarda – jest też właściwym miejscem na przyjęcie tak ważnej postaci jak Katelbach.

Rozległy zamek kładzie piętno na relacji Teresy i George'a, demaskując mit tradycyjnej, patriarchalnej rodziny jako niemożliwy do zaistnienia w tej naznaczonej obcością przestrzeni. Sandra Lipsitz-Bem pisze, że „podobnie jak androcentryzm obecny jest w świecie pozarodzinnym, androcentryzm wewnątrz rodziny rozciąga się daleko poza konwencje lingwistyczne. Trzymając się androcentrycznej definicji kobiety jako istoty wypełniającej obowiązki domowe i spełniającej funkcje reprodukcyjne, oczekuje się, że nawet pracująca zawodowo żona będzie wykonywać na rzecz męża czynności, które pomogą mu zarabiać na życie”<sup>19</sup>. W sytuacji George'a i Teresy rzecz ma się zupełnie inaczej. Teresa ani myśli być panią domu, a George ani myśli o pracy. Zajmuje go jedynie malowanie i roztkliwianie się nad swoją egzystencją, którą niezbyt dobrze zarządza. Normy płciowe w przypadku tych dwojga ulegają rozchwianiu. Kobiecość przeplata się z męskością, obnażając swoją płynność. Rację ma więc Judith Butler, konkludując, że „„żeńskość”” przestała być sztywnym pojęciem, a jej znaczenie sprawia tyle kłopotów i jest tak niestałe, jak pojęcie „kobieta». Prócz tego obie te kłopotliwe kategorie mają sens tylko w stosunku do innych pojęć”<sup>20</sup>.

Niestałość tego, co żeńskie, i tego, co męskie rzutuje na całokształt relacji łączących głównych bohaterów. Jedna z pierwszych scen uwypukla zdecydowa-

<sup>19</sup> Sandra Lipsitz-Bem, *Kształtowanie tożsamości rodzajowej*, w: eadem, *Męskość, kobiecość. O różnicach wynikających z płci*, przeł. Sylwia Pikiel, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 2000, s. 140.

<sup>20</sup> Judith Butler, *Uwikłani w płęć*, przeł. Karolina Krasuska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008.

nie antyfamilijny i antyfamiłarny wymiar ich związku. Podczas gdy George chce zrobić sobie coś do jedzenia, Teresa zajmuje się malowaniem paznokci, nie zważając na małżonka, nieradzącego sobie w kuchni. Kiedy Teresa wyjada niechlujnie płatki śniadaniowe z pudełka, George rozbija w ręce kolejne podrzucane jajka. Małżonka wybuchu śmiechem, obserwując jego niezdarkność.

Teresa zdaje się nie traktować związku z George'em zbyt poważnie. Jest przy tym niezwykle wyrachowana i potrafi świetnie kamuflować swoje emocje. Bez trudu tuszuje fakt, że go zdradza. Moment, gdy George bierze do ręki wiadro z krewetkami, to pierwsza scena w filmie, kiedy mąż Teresy styka się z dowodem jej zdrady, choć nie jest jeszcze tego świadomy. Teresa złowiła zaledwie pięć krewetek, bo była zajęta chłopakiem z sąsiedztwa. Mimo to kłamie mężowi, że wiadro było pełne. Obcość zamku przekłada się na obcość panującą w relacji postaci, a scena w kuchni doskonale ją wydobywa. Ową dychotomiczność czy niezbornosć można wyjaśniać swego rodzaju bezrefleksyjną bezceremonialnością w traktowaniu ról płciowych. Ich deprecjacja, zwłaszcza w przypadku Teresy, daje jej poczucie wolności, stanowiąc odskocznię od nużącego ją najzwyczajniej związku. Z drugiej jednak strony wyklucza zaistnienie emocjonalnej zażyłości między bohaterami w ogóle – dotyczy to zarówno relacji George'a i Teresy, jak i Teresy z Christopherem – ten jest w jej rękach wyłącznie zabawką.

Teresa nie tylko nie ma nic wspólnego z obrazem tradycyjnej gospodyni, ale też niewiele ją łączy z istotą czującą jako taką. Cechuje ją emocjonalny indyferentyzm, przejawiający się w pogardzie dla emocji. Te, jak tłumaczą socjologowie, odgrywają fundamentalną rolę w konstruowaniu społecznych interakcji i utrzymaniu emocjonalnej homeostazy w ogóle. Zdaniem Jonathana Turnera i Jana Stetsa emocje „są żyroskopem ludzkiego zachowania, utrzymując jego kurs w różnych sytuacjach, tak że jednostki mogą doświadczać pozytywnych przeżyć i unikać negatywnych”<sup>21</sup>. Niedoceniająca ich wartości Teresa trwoni czas na przyjemności i skupia się na własnym wyglądzie. Można powiedzieć, że zostaje nieustannie unieruchomiona we władzy męskiego spojrzenia, które ją konstytuuje jako obiekt erotyczny i odziera z emocjonalnego sztafażu<sup>22</sup>. Według Laury Mulvey „w świecie rządzonym przez nierówność płci przyjemność patrzenia dzieli się na aktywną – męską i pasywną – żeńską. Zdecydowane oczy mężczyzny rzutują swe fantazje na postać kobiecą odpowiednio stylizowaną”<sup>23</sup>. Kobiecość Teresy nie jest w stanie jednak realizować się w związku z George'em.

<sup>21</sup> Jonathan H. Turner, Jan E. Stets, *Socjologia emocji*, przeł. Marta Bucholc, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2009, s. 37.

<sup>22</sup> Jak zwraca uwagę Bartek Lis, „kobiety często przedstawiane są w kulturze jako niedojrzałe, wymagające opieki, asysty, wrażliwe i podatne na zranienie. Zwykle występują, nie tylko w językowym, ale i «logicznym» porządku utrwalanym przez tradycję, zaraz obok nieletnich. Zlepek językowy: «kobiety i dzieci» mógł się «zadomowić» w naszym słowniku, gdyż u tych dwóch kategorii statystycznych/społecznych wyodrębniono szereg cech wspólnych. Zaprzeczyć zatem swej chłopięcości, to udowodnić swe męstwo, «wyrwać» chłopca ze świata kobiet”. Bartek Lis, *Gejowski (nie)męskości: normy płciowe a strategie tożsamościowe gejów*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra 2015, s. 142.

<sup>23</sup> Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, w: eadem, *Do utraty wzroku*, red. Kamila Kuc, Lara Thompson, Kraków, Warszawa: Korporacja Ha!art, Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty 2010, s. 100.

Mimo to Teresa znaczy w filmie poprzez swoje ciało. Fakt, że przedstawia się ją jako nagą, gruntuje takie przekonanie – Teresa ma być tą, na którą się patrzy, tą, która uwodzi. Biorąc pod uwagę fakt, że nie posiada ona szczególnych przymiotów intelektualnych i umiejętności, ciało staje się jej jedyną kartą przetargową. Jak pisze Zbyszko Melosik,

Tożsamość kobiety jest zatem zredukowana do jej ciała, z kolei ciało do jego zdyscyplinowanej (pięknej) reprezentacji. Od wczesnego dzieciństwa płeć kobiety jest konstruowana właśnie poprzez jej wygląd. Kobieta – uprzedmiotawiana nieustannie przez innych (poprzez normatywne oczekiwania wobec jej ciała) – uprzedmiotawia samą siebie. W rezultacie ciało, jako uosobienie kobiecości, staje się dla niej podstawą tożsamości<sup>24</sup>.

Ponieważ mąż nie daje Teresie zaspokojenia – ona sama również nie czuje potrzeby wikłania się z nim w relację erotyczną (woli pozostać dla niego mężem, dzieckiem, obiektem westchnień) – znajduje pocieszenie u innych mężczyzn. To właśnie fakt, że Teresa zdradza George'a, jest znaczący i jak sądzę kluczowy dla przejścia przez Richarda władzy nad zamkiem. Teresa nie traktuje swojego męża poważnie. W ich relacji uderza brak bliskości. W jednej ze scen, jeszcze przed konfrontacją z Richardem, Teresa zmusza małżonka do przebrania się za kobietę. Na siłę wkłada mu halkę i robi makijaż. W małżeństwie dochodzi do odwrócenia ról. Teresa wciela się w mężczyznę, George udaje zaś nieroztropną niewiastę. Oboje odgrywają spektakl *quasi*-podrywu.

- Co robisz wieczorem kotku?
- Wracam do domu do mamusi i tatusia.
- Powóz już czeka.

Ich zabawa nie prowadzi do żadnego celu. Teresa nie myśli o inicjowaniu zbliżenia ze swoim mężem. George siada na wioślarczy do ćwiczeń, grającym rolę powozu, i „odjeżdża” do mamusi i tatusia. Podczas gdy mężczyzna wiosłuje, Teresa słyszy zza okna niepokojące odgłosy. Wkrótce w ich w domu pojawia się Richard. Bohaterowie orientują się, że mężczyzna dzwoni przez telefon. Richard nie traktuje jednak mieszkańców zamku poważnie. Niewinna zabawa w zamianę ról płciowych okazuje się zgubna w skutkach i daje Richardowi przewagę nad źle dobranym małżeństwem. Ubiór George'a sprawia, że Dickie określa go mianem rusałki i ciągnie za ucho. Mało tego, przybysz obsadza małżonków w roli ofiar, każe im nie histeryzować i nie panikować, mimo że nie zdradzają przejawów hysterii czy paniki, choć, jak wskazywałem, czują strach.

Ich dyspozycja do bycia podporządkowanym przez obcego sobie człowieka wynika z wzajemnego braku porozumienia. George'a i Teresa, zamiast podjąć jakieś kroki zaradcze, bezradnie patrzą na Richarda, który narusza ich prywatność. Ten zachowuje się, jakby był u siebie. Wyjada im jedzenie, korzysta z ich telefonu i nie przejmuje się tym, że może zostać przyłapany na gorącym uczynku.

<sup>24</sup> Zbyszko Melosik, *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls” 2010, s. 24.

## WE WŁADZY PRAGNIEŃ

Film zbudowany jest na zderzeniu dwóch odmiennych typów pragnień. Z jednej strony kobiecej żądzy władzy, przejawiającej potrzebą bycia adorowaną, z drugiej przeświadczeniu o konieczności utrzymania androcentrycznej dominacji. Rzecznikiem pierwszego pragnienia jest oczywiście Teresa, na straży drugiego stoją Dickie i George. Grażyna Stachówna twierdzi, że Teresa jest zafascynowana zarówno brutalnością, jak i prymitywną siłą Dickiego<sup>25</sup>. Niewątpliwie, te cechy są dla niej ponętne, w przeciwieństwie do walorów umysłowych, którymi gardzi. Czuje się wszak rozczarowana, że wyszła za kogoś tak słabego i niemęskiego jak George. Zabawa w zamianę ról płciowych nie jest jedynie niewinnym wybrykiem, lecz nieświadomym obsadzeniem George'a we właściwej mu roli. Choć żyje w męskim ciele, George'a przejawia więcej cech przypisywanych kulturowo kobiecie niż mężczyźnie. Jak pisze Margaret Mead:

Jako klucz zachowania męskiego wybrana została postawa będąca bardzo istotnym składnikiem **niektórych ludzkich** temperamentów. Cechuje ją: dzielność, pogarda dla wszelkiej słabości i uciekania przed bólem czy niebezpieczeństwem. Swobodne, jawne okazywanie lęku i cierpienia, wrodzone innemu temperamentowi, uczyniono wyznacznikiem postępowania kobiecego<sup>26</sup>.

W perspektywie tego, co pisze Mead, to Teresa zdradza typowo męskie cechy. Gardzi słabością George'a i wytyka mu, że nie jest prawdziwym mężczyzną. W pewnym momencie sprzeciwia się nawet samemu Richardowi. Stwierdza: „Mdl mi na Pański widok” i wyrzuca za okno przygotowaną dla niego kawę. Do George'a zwraca się natomiast słowami: „Gdybyś był mężczyzną, nie pozwoliłbyś tej małpie mnie obrażać”. George pozostaje jednak głuchy na jej zarzuty. Ucisza ją palcem i stwierdza, że nikt jej nie obraża. W relacji z Richardem to George czyni siebie kobietą. Jak pisze Melosik, jednym z zasadniczych celów kobiety w męskocentrycznej kulturze, jest „uczynić siebie wartą postrzegania”<sup>27</sup>. Teresa, która nie budzi zainteresowania Richarda, zostaje odsunięta na bok. Na nic zdają się jej próby paktowania z Dickiem. Jej miejsce zajmuje George. To on musi zabiegać o względy Richarda. Czyni więc w stosunku do niego umizgi, potulnie stwierdza „jestem grzeczny”, gdy Dickie mówi, że musi być zawsze wobec niego w porządku, a nawet zaczyna go bronić, kiedy w zamku pojawiają się Fairweatherowie. Na plaży mężczyźni piją alkohol i poklepują się po plecach bądź obejmują niczym starzy, dobrzy znajomi. Ich relacja staje się podszyta emocjami – George płacze w obecności Richarda i mówi mu o tym, co go trapi. Mimo takiego obrotu rzeczy Teresa nie daje za wygraną. Pragnie przywrócić władzę swojej kobiecości. Jej urażona duma w wysokim stopniu determinuje wydarzenia w filmie. By odegrać się na Richardzie za jego oschłość, Teresa pomiata nim w obecności Fairweatherów. Ten jednak skutecznie się broni, a gdy Teresa (już po wyjściu gości) przekracza miarę, bije ją paskiem. Prawdą jest jednak, że to

<sup>25</sup> Grażyna Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*.

<sup>26</sup> Margaret Mead, *Standaryzacja temperamentu w zależności od płci*, w: eadem, *Trzy studia. Płeć i charakter w trzech społecznościach pierwotnych*, przeł. Ewa Życieńska, Warszawa: PIW 1986, s. 286.

<sup>27</sup> Zbyszko Melosik, *Tożsamość, ciało i władza...*, s. 28.

Teresa rozstrzyga ostatecznie o finale całej sytuacji, zabijając Dickiego rękami swojego małżonka.

Teresa to kobieta, która zostaje symbolicznie ukarana w filmie. Praktycznie nie ma postaci, z którą nie miałaby na pieńku. Wrogiem jest dla niej Richard, ponieważ więzi ją z George'em i ignoruje jej fizyczne atuty. Wrogiem jest także jej mąż, który nie zaspokaja jej ani emocjonalnie, ani fizycznie. Również Horace, syn Fairweatherów, działa na szkodę Teresy. Niszczy wszak jej płyty, a gdy ta go karze, małeć wykrzykuje: „Ta dziwka wytargała mnie za ucho”. Marion z kolei nazywa ją zdziwą i wypowiada się o niej w słowach: „Wystarczy raz na nią spojrzeć. Przed każdym zdjęciem majtki”. Nawet Christopher – jej kochanek – nazywa ją szaloną, gdy kobieta mu dokucza. Praktycznie każdy ma więc do niej jakieś pretensje.

Zaskakujący jest ten ogrom niechęci, jakim bohaterowie darzą Teresę<sup>28</sup>. Urastra ona do rangi biblijnej Ewy, która musi być ukarana za sprowadzanie mężczyzn na manowce. Można by w niej widzieć kozła ofiarnego, odpowiedzialnego za serię kryzysów doświadczanych przez bohaterów<sup>29</sup>. Jej rozwiązłość oraz niewywiązywanie się z przypisanych kobiecie ról czynią ją przecież niebezpieczną dla otoczenia. Teresa podważa *de facto* patriarchalną władzę, do której przywykli przybywający na zamek ludzie (a więc Dickie, Albie czy Fairweatherowie) i przez to staje się nieznośna dla otoczenia.

Dickie, choć pogardza George'em, broni jego honoru i zarazem męskiego etosu władzy, ignorując wdzięki Teresy. W jednej ze scen stwierdza, „nie jesteś w moim typie. Pilnuj własnej dziury i uważaj na moich kumpli, gdy tu przyjadą”. Rację ma więc Stachówna, gdy pisze, że „Dickie po prostu wyczuwa w Teresie określony typ kobiety, świetnie znany i opisany w filmach gangsterskich. Kobietę – «luksusową zabawkę, [...] przewrotną, zepsutą, skłoną w każdej chwili do zdrady [...], partnera w przestępstwach»<sup>30</sup>. To niejako na przekór Teresie Richard okazuje George'owi empatię, tuszując przed nim prawdę o jej rozwiązłości. Być może obawia się także ewentualnej zemsty z jej strony. Z perspektywy androcentrycznej władzy Teresa to kobieta wybrakowana. Choć jest ładna, to nie jest użyteczna, ponieważ nie wypełnia właściwie swej kobiecej roli. Wygląd nie idzie w jej wypadku w parze z uprzejmością i podporządkowaniem. Zarówno w stosunku do Dickie'go, jak i George'a zachowuje się w sposób non-szalancki i lekceważący.

Fakt, że Richard wie, jaka jest prawdziwa natura małżonki George'a, daje mu istotnie przewagę nad mieszkańcami zamku. Jak pisze Foucault, „wypada raczej uznać, że władza produkuje wiedzę [...] że władza i wiedza wprost się ze sobą wiążą; że nie ma relacji władzy bez skorelowanego z nim pola wiedzy ani też wiedzy, która nie zakłada i nie tworzy relacji władzy”<sup>31</sup>. To właśnie wiedza daje

<sup>28</sup> Stosując klucz autobiograficzny, można powiedzieć, że w takiej kreacji Teresy odbija się doświadczenie samego Polańskiego. Jak pisze Parker, „według przyjaciół Polański napisał *Matnię* jako formę terapeutycznej zemsty na Basi za to, że w jego mniemaniu doprowadziła do upadku ich małżeństwa. Ale nawet Brach był zaszokowany, gdy dowiedział się, że główną rolę w tym filmie Polański chciał zaproponować właśnie Basi Kwiatkowskiej”. John Parker, *Polański*, s. 99.

<sup>29</sup> René Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. Małgorzata Goszczyńska, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1991.

<sup>30</sup> Grażyna Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, s. 188.

<sup>31</sup> Michel Foucault, *Nadzorować i karać*, przeł. Tadeusz Komendant, Warszawa: Aletheia 2009, s. 28–29.

Richardowi władzę. Mężczyzna wie wszak, że małżeństwo Teresy i George'a to fikcja. Zdaje też sobie sprawę z tego, że Teresa zdradza swojego małżonka. Bohater ma świadomość, że małżonkowie nie staną w swojej obronie w chwili kryzysu, ponieważ im na sobie zwyczajnie nie zależy. Richard zyskuje przewagę dzięki brakowi afektywnej więzi, która połączyłaby tych dwoje i pozwoliłaby im walczyć o wspólny interes.

#### WE WŁADZY FANTAZMATÓW

Iluzoryczny charakter małżeństwa Teresy i George'a czyni ich bezbronnymi w starciu z opresorem, którego obecność sprawia, że prawda o ich związku zaczyna wychodzić na jaw. Okazuje się, że Teresa i George żyją w świecie fantazmatów, które ich od siebie oddalają. George nie traktuje Teresy jak równej sobie partnerki, lecz jak dziecko. „To mała dziewczynka, dziecko. Mała kapryśna dziewczynka”, stwierdza w rozmowie z Richardem. Takie widzenie Teresy daje mu wrażenie, że ma nad nią kontrolę. Spełnia jego niemożliwą do zaspokojenia potrzebę bycia mężczyzną. Taki jej obraz pozwala mu co więcej widzieć w niej istotę niewinną, całkowicie mu wierną i niezdolną do zdrady. Fantazmat spełnia jego marzenie, dając mu poczucie władzy, której mu brakuje i która ulega całkowitemu nadwątleniu w obliczu Richarda. Jak pisze Maria Janion, „[...] naturalnym podłożem fantazmatu jest marzenie. Mówiąc uczenie, fantazmat jest derywatem marzenia, które najczęściej odwołuje się wyrazistego dualizmu kontrastów, tak charakterystycznego dla romantyzmu”<sup>32</sup>. Żyjąc w świecie fantazmatów, bohater ucieka przed nieprzychylną mu rzeczywistością bądź koloryzuje ją w taki sposób, by pasowała do jego wizji świata. Doskonale wydobywa to scena w sypialni, kiedy George w pełni obnaża przed Teresą swoje wyobrażenie na temat Dickiego.

Okazuje się, że George nie widzi w Richardzie człowieka. Karmi się wyłącznie fantazmatem. Zgodnie z nim Dickie to psychopatyczny gangster, osobnik skrajnie niebezpieczny, zdolny pozbawić go życia. W skierowanych do Teresy słowach George stwierdza: „Czy ty nic nie rozumiesz? To kryminaliści, mordercy. Wystarczy im najmniejszy pretekst, w gazetach pełno takich historii. Strzelają, zabijają. Bandziory. Wbij to sobie do głowy”. Teresa nie przywiązuje wagi do słów męża. Na jego pytanie „[...] powiedz, czy mnie zrozumiałaś”, odpowiada „Która godzina?”. Kobieta bagatelizuje więc obawy George'a i zdaje się nie czuć żadnego zagrożenia ze strony rzekomego kryminalisty, któremu, jak się okazuje, zależy jedynie na przeczekaniu w zamku do przyjazdu Katelbacha.

Nie oznacza to bynajmniej, że Teresa wolna jest od władzy fantazmatów. Tęskni wszak za kimś, kto byłby w stanie ją obronić i obdarzyć troską. Marzy o mężczyźnie dominującym i samodzielnym, a więc o przeciwieństwie neurotycznego George'a, nużącego ją choćby swoim ciągłym narzekaniem na doskwierający mu wrzód żołądka. Władza Richarda w dużej mierze jest jej na rękę.

<sup>32</sup> Maria Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, w: eadem, *Zło i fantazmaty*, Kraków: Universitas 2001, s. 163.



Teresa wręcz opowiada się za nią. W jednej ze scen Richard zamyka Teresę i George'a w ich sypialni. Kobieta ucieka z niej przez okno i przychodzi do Dickiego. Ten jest zajęty kopaniem grobu dla zmarłego przyjaciela. Bohaterka spoufala się z Richardem. Piją razem wódkę, a następnie rzucają kamieniami w okno sypialni, w której przebywa George. Wspólnie z Dickiem Teresa naigrywa się ze swojego męża. Źródłem wyobrażeń kobiety jest więc niechęć do męża, którą rekompensuje sobie, usiłując spoufalić się z rzekomym opresorem.

Richard demaskuje fikcje, w jakich żyli bohaterowie. Ten, który usiłował narzucić im swoją władzę, staje się poniekąd ich sprzymierzeńcem. Zamiast mu się sprzeciwić, Teresa i George wchodzą z nim w emocjonalną zależność. W ten sposób rekompensują sobie nie tylko dojmujące uczucie słabości, ale być może także brak uczuciowej więzi między sobą. Znaczące jest na przykład to, że George zwierza się mężczyźnie ze swoich problemów, Teresa obnosi się zaś ze swoją obojętnością do męża. Można by zaryzykować tezę, że bohaterowie nie wstydzą się swojej prywatności i to sprawia, że Richard tak łatwo staje się częścią ich życia, a schemat władzy oparty na dominującym i podporządkowanym ulega załamaniu.

#### PUŁAPKI AFEKTU. WNIOSKI

Zaprezentowana przeze mnie analiza pogłębia refleksję nad znaczeniem władzy w konstruowaniu zarówno relacji między ludźmi, jak i filmowego świata przedstawionego w ogóle. W *Matni* Polańskiego władza okazuje się sprzężona z takimi kategoriami jak płeć, emocje czy przestrzeń. Manifestuje się również w na pozór nieznaczących gestach postaci czy męskim spojrzeniu rozumianym przede wszystkim jako opresyjne narzędzie służące redystrybuowaniu nierównych stosunków płci. Nade wszystko pozostaje jednak na usługach afektywnego kryzysu. Wszystkie wskazane przeze mnie kategorie mają však kontyngentną naturę – postaci nie znajdują w nich oparcia, zdając się na pastwę migotliwych afektów. Te ukierunkowują motywacje głównych bohaterów – nie pozwalają im zakotwiczyć się w kulturowym świecie emocji i podsycają w nich żądzę władzy niemającej podstawy w rozumowych strukturach.

W przeciwieństwie do emocji, które w ujęciu socjologów są „społecznie tworzone czy też konstruowane w tym sensie, że to, co ludzie czują, jest uwarunkowane ich socjalizacją w kulturze i uczestnictwem w strukturach społecznych”<sup>33</sup>, afekty jawią się jako „przed-osobowe”<sup>34</sup>. Brian Massumi zestawia je z intensywnością, która, jak pisze, „ucieleśnia się w czysto autonomicznych reakcjach najbardziej bezpośrednio manifestujących się na skórze – na powierzchni ciała, na styku z rzeczami”<sup>35</sup>. Filozof przypisuje im szczególną wagę w konstruowaniu relacji władzy. Według Massumiego „afekt to jeden z kluczy do nowej

<sup>33</sup> Jonathan H. Turner, Jan E. Stets, *Socjologia emocji*, s. 16.

<sup>34</sup> Katarzyna Bojarska, *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 13.

<sup>35</sup> Brian Massumi, *Autonomia afektu*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 113.

refleksji nad ponowoczesną władzą w świecie po ideologii<sup>36</sup>. Jego zdaniem „choć ideologia jest wciąż jeszcze obecna, często w najbardziej jadowitych postaciach, nie ma już charakteru wszechogarniającego<sup>37</sup>. Wydaje się, że to rozpoznanie filozofa stanowi trafny komentarz do sytuacji rozgrywającej się w murach zamku zamieszkałego przez George’a i Teresę. Władzę Richarda sankcjonuje wszak nie tyle przestrzeń zamku, co właśnie afektywny kryzys, jakiego doznają w swoim związku Teresa i George.

Pozornie wpisująca się w tradycję filmu gangsterskiego *Matnia* okazuje się poza nią daleko wykraczać, skupiając się przede wszystkim na napięciach/intensywnościach zachodzących w relacjach między postaciami. W konsekwencji koncentruje się na nurtujących ich afektach. Te okazują się znacznie ważniejsze od potrzeby uwolnienia z rąk opresora, który jest *de facto* niezbędny bohaterom, by mogli się rozliczyć z samymi sobą – w szczególności z własnymi wyobrazeniami. U źródeł dotykającego George’a i Teresę kryzysu leży wszak życie w świecie wyobrażeń. To ono sprawia, że bohaterowie są dla siebie obcy. Marzący jest „tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest<sup>38</sup>. Owa nieobecność, szczególnie symptomatyczna w przypadku George’a, staje się dla Richarda źródłem władzy. Wyrastająca z mocy naznaczonego afektywnie fantazmatu nieobecność jednakowoż go zabija. Egzystujący w świecie wyobrażeń George nie dostrzega, że Teresa go okłamuje. Kobieta zmyśla, że Richard chciał ją pocałować i mówił jej słoństwa. George naiwnie w to wierzy. Bierze od Teresy broń, którą ta mu wciska na siłę, i zabija tego, który podważył władzę jego wyobrażeń. Po śmierci Richarda Teresa opuszcza zamek razem z Cecilem. George zostaje sam, a władza rzeczywistości wypiera władzę pozorów. Iluzja dobiega kresu. George’owi pozostaje już tylko zbieranie resztek po wyobrażonym „ja”.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bojarska Katarzyna, *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Butler Judith, *Uwikłani w pleć*, przeł. Karolina Krasuska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008.
- Chmaj Marek, Żmigrodzki Marek, *Wprowadzenie do teorii polityki*, Lublin: Panta 1996.
- Dopartowa Mariola, *Labirynt Polańskiego*, Kraków: Rabid 2003.
- Foucault Michel, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Foucault Michel, *Nadzorować i karać*, przeł. Tadeusz Komendant, Warszawa: Aletheia 2009.
- Foucault Michel, *Trzy typy władzy*, w: *Współczesne teorie socjologiczne*, t. 1, przeł. M. Kowalska, wyb. i oprac. Aleksandra Jasińska-Kania et al., Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar 2006.
- Girard René, *Kozioł ofiarny*, przeł. Małgorzata Goszczyńska, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1991.
- Janion Maria, *Zło i fantazmaty*, Kraków: Universitas 2001.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Maria Janion, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*, w: eadem, *Zło i fantazmaty*, s. 185.

- Lipsitz-Bem Sandra, *Kształtowanie tożsamości rodzajowej*, w: eadem, *Męskość, kobiecość. O różnicach wynikających z płci*, przeł. Sylwia Pikiel, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 2000.
- Lis Bartek, *Gejowskie (nie)męskości: normy płciowe a strategie tożsamościowe gejów*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra 2015.
- Massumi Brian, *Autonomia afektu*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Mead Margaret, *Standaryzacja temperamentu w zależności od płci*, w: eadem, *Trzy studia. Płeć i charakter w trzech społecznościach pierwotnych*, przeł. Ewa Życieńska, Warszawa: PIW 1986.
- Melosik Zbyszko, *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls” 2010.
- Mulvey Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, w: eadem, *Do utraty wzroku*, red. Kamila Kuc, Lara Thompson, Kraków, Warszawa: Korporacja Ha!art, Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty 2010.
- Parker John, *Polański*, przeł. Andrzej Milcarz, Wrocław: „Europa” 1998.
- Stachówna Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994.
- Szczepański Jan, *Zagadnienia socjologii współczesnej*, Warszawa: PWN 1965.
- Turner Jonathan H., Stets Jan E., *Socjologia emocji*, przeł. Marta Bucholc, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2009.
- Werner Paul, *Polański. Biografia*, przeł. Anna Krochmal, Robert Kędzierski, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 2014.
- Zamochnikoff Frédéric, Bonnotte Stéphane, *Polański. Na rozdrożu światów*, przeł. Krystyna i Krzysztof Pruscy, Warszawa: Cyklady 2006.

## THE LEGITIMATION OF POWER IN *MATNIA* BY ROMAN POLAŃSKI

### *Summary*

The purpose of this paper is a multidimensional analysis of the problem of power in the film *Matnia* by Roman Polański. Using the ups and downs of three heroes as a starting point of the deliberations, the author proves that the effectiveness of power is not only in physical strength and the will to dominate but rather in the readiness to be subordinated. This readiness is generated in the heroes by such factors as vast and unprotected space of the castle, making of one of the main heroes – George – a female character, the failure of the institution of marriage (evidence of George’s wife’s unfaithfulness appears in the film), the powerlessness of language, which makes opposing the oppressor difficult, and finally omnipotence of the affect understood as a key to the interpretation of postmodern power structures.

Adj. Izabela Ślusarek

## M A T E R I A Ł Y I P R Z Y C Z Y N K I

Robert Mielhorski

(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)

[rmielhorski@wp.pl](mailto:rmielhorski@wp.pl)

<http://orcid.org/0000-0002-8655-1828>

### MIECZYŚLAW JASTRUN W ŁODZI 1931–1939\*

Drogę biograficzną i twórczą Mieczysława Jastruna, a są one wyraźnie ze sobą powiązane, podzielić można na kilka okresów. Nie wdając się w tym miejscu w szczegółowe roztrząsania natury periodyzacyjnej, zwrócę uwagę zwłaszcza na lata do zakończenia II wojny światowej. A zatem, na pierwszy z etapów, który zamyka data 1923; jest to moment debiutu literackiego, choć jeszcze nie książkowego, poety oraz przyszłego eseisty, prozaika i tłumacza – przypada on na okres krakowski. Drugi z kolei etap obejmuje lata od 1923 do 1941. Ta druga data wyznacza opuszczenie przez autora *Strumienia i milczenia* oraz *Intermezzo* ogarniętego dramatycznymi wydarzeniami Lwowa i powrót na dalsze wojenne lata do Warszawy, potem przenosiny do Międzyzlesia. Ta „epoka” biograficzno-artystyczna (po 1941 roku) trwa aż do zakończenia wojny. W tym szkicu chciałbym zatrzymać się przy okresie łódzkim, szczególnie ważnym dla formowania się osobowości (także pisarskiej, twórczej) dwudziestoosmioletniego – trzydziestosześcioletniego; okresie, który na planie dzieła *de facto* zamyka wiersz *Liryka* zamieszczony w *Rzeczy ludzkiej* (1946), jakkolwiek datowany przez poetę na lata 1940, 1941 – i podejmujący wątki metaliterackie<sup>1</sup>, w tym wyrażający świadomość końca okresowej, dotychczasowej idei artystycznej, wizji sztuki.

Mieczysław Jastrun (właśc. Mojsze Agatsztajn, 1903–1983), przybywszy do Łodzi w roku 1931, miał za sobą ukończone w 1929 roku studia z zakresu polonistyki, germanistyki i filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim, zwieńczone doktoratem na temat stosunku Wyspiańskiego do Słowackiego pisany u profesora Stanisława Windakiewicza. Był już wówczas autorem dość dobrze przyjętego przez krytykę pierwszego tomu poezji *Spotkanie w czasie*, ogłoszonego u Ferdynanda Hoësicka, współpracował ponadto między innymi z czasopismami

---

\* Tekst powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas konferencji „*Terra incognita. Łódź literacka do 1939 roku – źródła, osoby, dzieła, instytucje*” (Uniwersytet Łódzki, Łódź, październik 2016) – brak księgi pokonferencyjnej. Składa się z fragmentów rozdziału przygotowywanej książki *Mieczysław Jastrun 1923–1941*. W niniejszym szkicu przywołuję tylko główną, mam wrażenie, że najistotniejszą, wiedzę faktograficzną, przytaczam tylko część materiałów, z których buduję niniejsze rozeznanie w łódzkim okresie działalności Jastruna; wyliczenie wszystkich źródeł i inspiracji wymagałoby znacznego poszerzenia rozmiarów tego syntetycznego artykułu.

<sup>1</sup> Pisałem o tym w artykule „*zachodzącej epoki kres okrutny*”. *O zapomnianym cyklu „Intermezzo” Mieczysława Jastruna*, „Sensus Historiae. Studia interdyscyplinarne” 2017, nr 1.

tej rangi, co „Wiadomości Literackie” i „Skamander”. W tym drugim – jak utrzymuje – debiutował w roku 1925, choć w rzeczywistości ogłaszał swoje utwory wcześniej, w innych miejscach, w tym na łamach środowiskowego krakowskiego „Helionu” (1924) (na UJ)<sup>2</sup> i dziś zapomnianego almanachu „Kongres” (1925), gdzie jego wiersze pojawiły się na przykład w sąsiedztwie liryki Jana Brzękowskiego. W zapiskach poety znajdziemy też informację o druku, co ciekawe, w prawicowym krakowskim „Głosie Narodu”, w którym w dziale literackim pracował Jalu Kurek (np. ogłosił tu Jastrun w 1930 roku wiersz *Lato dzieciństwa*). W chwili wydania debiutanckiego tomu (1929) został członkiem Związku Zawodowego Literatów Polskich, rok później PEN Clubu, wkrótce też ZNP. W latach 1928–1929 pracował jako nauczyciel w szkole w Kolbuszowej, miejscowości znanej mu z lat chłopięcych, następnie w gimnazjum w Brześciu nad Bugiem. Stamtąd przeniósł się poeta do Łodzi, gdzie przebywał do roku 1939, pracując jako nauczyciel w Gimnazjum Społecznym.

Od samego początku Jastrun był uznawany w środowisku literackim za twórcę niezależnego, osobnego, funkcjonującego poza grupowymi powiązaniem i zależnościami. Jego bardzo indywidualny stosunek do tradycji i współczesności wpływał na charakter poezji zauważalnie odrębnej na scenie polskiej liryki lat 30. Cechował go szacunek dla spuścizny romantycznej i częściowo modernistycznej, widoczne u niego były inspiracje wynikające z lektur symbolistów, fascynacje twórczością Borysa Pasternaka i Reintera Marii Rilkego (którego, zapewne za skuteczną namową Stefana Napierskiego, przekładał). Te problemy rzecz jasna wymagają poszerzonego wyjaśnienia. W wymiarze filozoficznym ta po części medytacyjna i refleksyjna poezja czerpała z bagażu doświadczeń i inspiracji wynikających tak z myśli Heraklita, jak Berkeley’a, Hume’a oraz Bergsona, o czym wprost wspominał Jastrun w kilku miejscach<sup>3</sup>. Można dopatrywać się w przedwojennych próbach pisarskich autora *Spotkania w czasie* odniesień do filozofii idealizmu subiektywnego i idei solipsyzmu, a w zakresie warsztatu pisarskiego – realizacji tych możliwości, które daje poecie technika asocjatywna<sup>4</sup>. Podejmowała ta liryka pytania fundamentalne, dotyczące natury czasu, przemijania, realności świata, możliwości i granic jego poznania, spójności i celowości bytu, roli intuicji w doświadczeniu pozaintelektualnym, historii jako siły niebezpiecznej i destrukcyjnej, ostatecznego przeznaczenia ludzkiej egzystencji<sup>5</sup>. Jan Błoński w latach 50. określił tę lirykę mianem poezji „gigantycznego banału filozoficznego”<sup>6</sup> – nie jest to jednak, jak by się mogło wydawać i o ile dobrze rozumiem, wyrażenie pejoratywne; ponieważ chodzi o podejmowanie przez tego pisarza elementarnych, podstawowych dla człowieka pytań, a te siłą rzeczy, wskutek myślowej redukcji,

<sup>2</sup> Zob. Regina Lubas, *Poezja Helionu i Litartu*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1978.

<sup>3</sup> Por. np. Mieczysław Jastrun, *Pamięć i milczenie*, z rękopisów przygotował do druku Andrzej Lam, Pułtusk: Wyższa Szkoła Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztoro 2006, s. 20–21.

<sup>4</sup> Podkreślał to zwłaszcza Artur Sandauer, wywodząc ten model wiersza z manifestacji buntu wobec mieszczańskiego wyobrażenia o sztuce, symbolizm zaś Jastruna traktując jako jedną z pierwszych pełnych realizacji tego prądu w literaturze polskiej, co wynikało z naszych zapóźnień wobec jego przejawów i realizacji na Zachodzie.

<sup>5</sup> Te problemy podejmowali badacze i znawcy tej poezji, w tym Jacek Trznadel, Jan Błoński, Artur Sandauer i inni. Pomijam w tym miejscu szczegółowe informacje o zakresie zainteresowań problemowych poszczególnych badaczy, wymaga to osobnej uwagi i oddzielnego miejsca.

<sup>6</sup> Jan Błoński, *Poezja głębi*, w: idem, *Poeci i inni*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1956, s. 186.

prowadzą ku sprawom i wątpliwościom najprostszym. W aspekcie światopoglądowym z kolei, co warto podkreślić, Mieczysław Jastrun częściowo, ale coraz wyraźniej, podzielał w tamtych czasach poglądy lewicowe, w tym za sprawą osób, które w owym czasie znajdowały się w jego otoczeniu czy też miały na niego wpływ. W okresie łódzkim ogłosił poeta trzy znaczące tomy poezji, które jeszcze bardziej ugruntowały jego pozycję w ogólnopolskim życiu literackim: *Inną młodość* (1933), *Dzieje nieostygłe* (1935) oraz *Strumień i milczenie* (1937). O tym drugim powiadał, iż jego tematem jest „upiorność miasta Łodzi”<sup>7</sup>; ten też tom zawiera najwięcej w liryce tych lat akcentów społecznych i politycznych. Ponadto pracował nad rzeczą nową, nad całością drukowaną po wojnie jedynie w fragmentach jako *Intermezzo* (jakkolwiek tylko raz przedrukowaną w zachowanym zestawie), a przygotowywaną w latach 1937–1939; niestety w zawierusze wojennej część tych utworów zaginęła<sup>8</sup>. Drukował Jastrun w okresie łódzkim swoje wiersze nie tylko we wspomnianych „Wiadomościach Literackich” i w „Skamandrze”, lecz również w takich periodykach, jak chełmińska „Kamena”, „Okolice Poetów” czy „Ateneum”.

Autor *Innej młodości* w tym czasie wydaje się czytelnikowi twórcą wyczuwalnie wewnętrznie rozdartym: z jednej strony zwrócony jest ku sprawom codzienności, powszedniości, zaangażowany w sprawy prozaiczne, bieżące, z drugiej – skupiony jest na planach literackich. W liście do Juliana Przybosia z 1935 roku notował: „Praca w szkole coraz cięższa, poprawianie zeszytów coraz obrzydliwsze. Jest to w gruncie rzeczy małe piekiełko”. Temu mozołowi towarzyszą jednak kolejne przedsięwzięcia twórcze, a i emocje związane z recenzjami, z recepcją jego kolejnych książek. Należy wspomnieć o polemicznej ocenie niektórych wypowiedzi w tym względzie Stefana Napierskiego czy Karola Wiktora Zawodzińskiego, w tym pierwszym wypadku o recenzji zatytułowanej *Dramat inteligenta*<sup>10</sup>. Warta zauważenia jest poczyniona po latach przez Jastruna kreacja świata intymnego tego czasu, odrębnego, umożliwiającego pisanie „niewspółczesnych wierszy”, niezależnych od tego, co oferowała wówczas scena literacka:

Na moim wysokim piętrze, w małej garsonierze stworzyłem sobie świat własny, umieszczony w wyobraźni, ale odżywiany – mimo wszystko – zarówno zdarzeniami życia, jak lekturą, co prawda w stopniu mniejszym niż dawniej. Żyłem pogrążony całkowicie w marzeniu, odcięty od miasta i czasu, który w moim odczuciu miał w sobie coś z atmosfery dramatów Szekspira z akcją zbrodniczą. [...] pisałem moje niewspółczesne wiersze, których fantazja prześcignięta została przez rzeczywistość<sup>11</sup>.

Zwróćmy uwagę, że Łódź w kręgu ówczesnej myśli Jastruna ukazuje nam się na dwa sposoby: jako temat jego twórczości i jako sceneria, żywe tło życia

<sup>7</sup> Mieczysław Jastrun, *Jak powstaje wiersz*, „Okolice Poetów” 1936, nr 8; przedr. w: Stanisław Czernik, „Okolice Poetów”. *Wspomnienia i materiały*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1961, s. 211.

<sup>8</sup> Zapewne miała to być podstawa nowego tomu wierszy, jakkolwiek widać w niej elementy gatunku cyklu lirycznego. Zob. wspomniany już mój tekst „zachodzącej epoki kres okrutny”. *O zapomnianym cyklu „Intermezzo” Mieczysława Jastruna*.

<sup>9</sup> *Listy Mieczysława Jastruna do Juliana Przybosia*, oprac. Tadeusz Kłak, „Kresy” 1995, nr 4.

<sup>10</sup> Stefan Napierski, *Dramat inteligenta*, „Kamena” 1935, nr 2.

<sup>11</sup> Mieczysław Jastrun, *Pamięć i milczenie*, s. 146–148. Osobnym wątkiem jest w tym okresie tęsknota za kobietą, co też zostaje tu odnotowane.

codziennego, oczywiście objęta jest też jej wizja poetycka odpowiednio pogłębioną refleksją. Wiersz *Łódź*, poddany od czasu druku w „Okolicy Poetów” (1935) zmianom redakcyjnym, a ogłoszony w tomie *Strumień i milczenie* – porównywany przez Jacka Trznadla do *Fabryki Aleksandra Błoka*<sup>12</sup>, gdzie indziej do *Łodzi* Władysława Broniewskiego czy *Jak pracują warsztaty* Jerzego Brauna – przynosi obraz ścieków, szcurków, dymów, miasta, gdzie odnajdziemy „Fioletowy, fabryczny arsenik” czy „Smutny gotyk fabryczny jak grot”<sup>13</sup>. Tu w rynsztoku czeka na nas zbrodnia, na ulicy nędzarze, z murów zaś osypuje się tynk. Jest to miasto automatycznej, zdehumanizowanej pracy, z którym trudno się w pełni, jeśli w ogóle, identyfikować. Jastrun staje w tym utworze po stronie ludzi spracowanych, w ich obronie, okazuje się naturalnie wrażliwy na oglądaną na co dzień krzywdę społeczną.

Wspomniany list do Przybosa nosił adres nadawcy: ulica Tkacka 1. W poezjach Jastruna znajduje się wiersz zatytułowany *Dom przy ulicy Tkackiej*. To zupełnie inny obraz tego łódzkiego czasu:

[...] U furtki kłócą się rozstaje;

Chcą, abym wyszedł, podśledzał rozmowę cisz, które w zmierzchu  
Szepcą, ptakom wieczornym dał znak, woniom, co lekko wiszą  
Nad grzędą zadrukowaną bratkami, zawierzył – nim pierchną,  
Zanim się drzewa w ogrodzie ogromnym snem zakołyszą.

Wiersz ten ukazuje nam inną, egotyczną i na wskroś wzruszeniową, samotniczą naturę poety. Motyw obecnej w wierszu książki zdaje się oznaczać przecucie istnienia rzeczywistości autonomicznej – uniwersum kulturowego, które przeciwstawione zostaje cywilizacji przemysłowej. Widzimy wrogie miasto o poranku, gdy „zawarczą ludzie, motory i psy”. Tkacka, „elitarna” ulica Łodzi, stanowi alternatywę dla reszty miasta, oferuje możliwość podsłuchania „rozmowy cisz” i „szemrania stronic nocy”<sup>14</sup>.

Wiersze *Łódź* i *Dom przy ulicy Tkackiej* pokazują nam dwie odmienne strony miasta, jego dwa oblicza: zdehumanizowane w utworze pierwszym i arkadyjskie, z motywem ogrodu, w drugim.

To samo przeciwstawienie powraca w opublikowanym już po śmierci poety opowiadaniu *Civitas diaboli*. Piotrkowska z neonami i światłami jest tu symbolem lat 30. Mowa jest o „dziwacznej ulicy fabrycznego miasta molocha”<sup>15</sup>, a i o „dziwactwie architektury”<sup>16</sup>, o „Babilonie fabrycznym”, o Bałutach, „siedlisku nędzy, pełnym cuchnących, walących się domostw, bez kanalizacji, ponurym «mieście utrapienia» (jak o piekle mówił Dante)”<sup>17</sup>. To *Łódź* przynosi bohaterowi autobiograficznego opowiadania Jastruna – N., a i zresztą wiersza

<sup>12</sup> Jacek Trznadel, *O poezji Mieczysława Jastruna*, Wrocław: Ossolineum 1954, s. 45.

<sup>13</sup> Cyt. za Mieczysław Jastrun, *Strumień i milczenie*, Warszawa: Wydawnictwo J. Mortkowicza 1937, s. 15.

<sup>14</sup> Cyt. za Mieczysław Jastrun, *Z różnych lat*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1981, s. 153.

<sup>15</sup> Mieczysław Jastrun, *Civitas diaboli*, w: idem, *W innym miejscu, w innym czasie*, Warszawa: Czytelnik 1994, s. 196.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 29.

<sup>17</sup> Ibidem.

*Wiek żelazny*, o którym warto też wspomnieć, poczucie niepokoju; protagonista opowiadania mówi:

[...] w swojej miękkiej wrażliwości słyszał już wrogi krok tłumów twardych i zdyscyplinowanych w pracy i w obojętności na cierpienie innych, bezrobotnych lub uznanych za ludzi niższego gatunku, pochody nowej, nie znanej jeszcze ludzkości<sup>18</sup>.

Te przecucia odnoszą się do akcji utworu, która rozgrywa się od momentu zdobycia władzy przez Adolfa Hitlera; chodzi naturalnie o rok 1933, do listopada 1939 roku. Państwo diabła (*civitas diaboli*, a nie *civitas Dei*) wskazuje na wzrastającą siłę zła, panoszącego się w ukazywanym przez Jastruna świecie. To zło tak odczłowieczoną rzeczywistość maszyn, jak i zbliżającą się katastrofę dziejową. Utwór opisuje rzucony na łódzką scenę obraz ludzi wrażliwych na zachodzące polityczne przemiany na Zachodzie i na „faszyczącą” – jak się powiada w nim – w Polsce. Prowadzone dyskusje ukazują ówczesne doświadczenia kryzysu politycznego, społecznego i światopoglądowego. Ten źródłowo augustiański (państwa Boże i ziemskie; Jastrun – przypomnijmy – mówi o „Babilonie fabrycznym”) konflikt jako *civitas diaboli* – *civitas Dei* wyraża i uwypukla konfrontację zła z dobrem. W opowiadaniu tym jest to stopniowa i przerażająca ekspansja państwa (w wymiarze ziemskim: świata) diabła, której świadkami są bohaterowie.

Zbiór z 1933 roku, *Dzieje nieostygłe*, traktować należy, jak powiedziano, jako najbardziej „łódzki” z trzech wydanych podczas pobytu poety w tym mieście. Jest w nim obecne miasto, które nie tylko widać, ale i – co należy zaznaczyć – wyraźnie słyhać: „Motoru warkot w mroku burym / Na szynach pod kołami gra” (*Ulica*, DN, 67), „Ulica klaszcze, buty, koła / Auta żałobne żuki błotne” (*W deszczu*, DN, 73); słyhać to, co bliskie i dalekie, pracę fabryk, żyjących w przemysłowej aglomeracji ludzi, w tym także robotników z peryferii. Jest to miasto, które postrzega się tak w jego codziennym mroku, jak i obrazie zwykłej karuzeli (*Karuzela*, DN, 75); w wizji masy ludzkiej z przedmiem (\*\*\*) *Marzenia standaryzowane*, DN, 80); opisane też w buncie i w strzałach skierowanych w stronę robotników (*Plot*, DN, 81). A nad tym ulokowana została podstawowa, naczelną idea tomu: „Przetrwali wieki – i przetrwają / Krew, ewangelie i socjalizm” (*Gwiazdy*, DN, 83). To tylko, pragnę podkreślić, wybrane przykłady<sup>19</sup>.

Tom ten ma jednak kilka nurtów. Same dzieje traktować należy zarówno jako dzieje historyczne, jak i indywidualne, osobnicze, ludzkie (dzieje człowieczej egzystencji, niedomknięte). W ramach tego znajdziemy w *Dziejach nieostygłych* nurt polemiczny, na przykład w wierszu \*\*\* *Utopiliby poetę w łyzce własnej nudy*, skierowanym ku tej warstwie społecznej, która cierpi z powodu „własnej nudy”, i której przedstawiciele „werandują próżniaczo” (DN, 77). W wierszu \*\*\* *Na to lokajskie dusze gniewem*, przeciwstawia Jastrun dawnego poetę („podpalał” „lokajskie dusze” gniewem; DN, 77) i dzisiejszego (traktowanego instrumentalnie). \*\*\* *Marzenia standaryzowane* z kolei przynoszą obraz zrywu ludności z przedmiem, a *Protest* jest świadectwem rozdarcia duchowego poety między z jednej strony – „godziny / Walki zawziętej i ponurej”, i z drugiej „słodycz lata” (DN, 80).

<sup>18</sup> Ibidem, s. 30. Oczywiście to nie wszystkie przykłady.

<sup>19</sup> Podane w nawiasach skróty DN od noszą się do tomu Jastruna *Dzieje nieostygłe* (podaję w tym miejscu według *Wiersze zebrane*, Warszawa: PIW 1956).



Podobne doznanie rozterek wewnętrznych, wahania duchowego, ambiwalencji przynosi \*\*\* *Groza wypadków politycznych*: i tu z jednej strony widzimy piękno i autonomię świata natury, z drugiej – aktualną atmosferę polityczną. Wiersz kończy się zwrotem z Tertulliana: „...Quia absurdum est”, gdyż – zgodnie z maksymą – to, co niepojęte, rodzi właśnie wiarę. Interwencyjny charakter ma wymieniony wyżej utwór *Plot*, portretujący robotników z przedmieść idących z wiecu, ukazanych w walce z siłami porządkowymi („Potem – błyszczało w mgłę salwami / Krzyczeli tłumem «Zastrzelony!»”; DN, 82). Wspominając międzywojenne lata łódzkie, Jastrun notuje: „Kto czytał dawne moje poezje, a zwłaszcza *Dzieje nieostygłe* ten mógł dostrzec ile «motywów łódzkich» weszło w obrazowanie i koloryt moich wierszy z tego czasu”<sup>20</sup>.

W ogólnym rozrachunku krytyka międzywojenna dostrzegła przełomowy charakter *Dziejów nieostygłych*. Stefan Napierski w swojej, wspomnianej już, recenzji zatytułowanej *Dramat inteligenta* szczególnie akcentował zwrot ideowy poety, zaznaczając, że „autor odbył najwidoczniej w ciągu lat ostatnich pewną ewolucję ideową ku lewicowemu pogładowi na świat; jak każdy neofita, pragnie w tej nowej «wierze» innych utwierdzić, «wykazać» się niejako, iż jest również poetą społecznym”<sup>21</sup>.

W 1946 roku Mieczysław Jastrun, powróciwszy do Łodzi, ówczesnej „kulturalnej stolicy Polski” – na kartach „Dziennika Łódzkiego”, jako laureat Nagrody Literackiej Miasta Łodzi – wraca pamięcią do pobytu w tym mieście w latach 30. „Patrzałem na nią [na Łódź] jako na żerowisko ludzkie, gdzie panuje prawo silniejszego, odczuwałem ją poprzez demoniczność wierszy Baudelaire’a, tłumaczyłem bezwzględne reguły nowoczesnego kapitału na język namiętności, jaki znajdowałem w czytanych wtenczas przeze mnie dramatach Szekspira”<sup>22</sup>. Baudelaire i Szekspir to nie jedyne ważne punkty odniesienia ówczesnych duchowych pożywień Jastruna. Bruk łódzki kojarzy mu się z historycznymi już wydarzeniami 1905 roku, a ówczesna rzeczywistość miasta stać się ma inspiracją dla przyszłych, pogłębionych lektur marksistowskich; poeta zapisał: „Później dopiero zacząłem się wczytywać w «Kapitał», w «18 Brumaire’a» w dzieje proletariatu polskiego”. W obu przypadkach (w drugim chodzi o „18 brumaire’a Ludwika Bonaparte”) pojawia się postać Karola Marksa. Stara się zatem poeta przekonać nas, że jego marksistowska przemiana, ideowa konwersja, ma źródła w okresie pobytu w Łodzi, w tym, co tam wówczas widział, przeżywał, przemyślał. To ważna wskazówka. Swoje łódzkie wspomnienia międzywojenne kończy nostalgicznie: „Żegnajcie kominy, widziane w blasku księżyca, żegnaj Anno Hathaway, żegnaj śnie nocy fabrycznych” (chodzi rzecz jasna o żonę Szekspira).

W Łodzi Jastrun pracował w Społecznym Polskim Gimnazjum Męskim (figurującym pod numerem 197), które powołano do życia we wrześniu 1921 roku, a za czasów zatrudnienia w nim poety znajdowało się przy ulicy Pomorskiej 105. Naukę prowadzono tu najpierw w trzech klasach początkowych A, B i C oraz 8 gimnazjalnych, a po reformie szkolnictwa (1932–1933) w 6 klasach podstawowych i 4 gimnazjalnych (klasach licznych, ok. 40-osobowych). Funkcjonowały

<sup>20</sup> Mieczysław Jastrun, *Łódź w moich wspomnieniach*, „Dziennik Łódzki” 1946, nr 97.

<sup>21</sup> Stefan Napierski, *Dramat inteligenta*, s. XX.

<sup>22</sup> Ibidem.

w nim dwa profile licealne: matematyczno-fizyczny i humanistyczny. Traktowano tę szkołę jako „drogą i dość elitarną”, jakkolwiek „istniał cały system stypendiów dla uczniów niezamożnych”. Wychowankowie gimnazjum reprezentowali trzy narodowości: polską, żydowską i niemiecką, z czego Żydzi około połowę, podobnie jak w ramach grona nauczycielskiego. Jastrun był w nim postacią wyróżniającą się, szanowaną przez uczniów, którzy nazywali go – nawiasem mówiąc – Agat (skrót od nazwiska Agatstein). Jeden z nich pisze:

Najlepiej pamiętam [...] dra [Agatsteina], który był naszym wychowawcą klasowym przez ostatnie dwa lata. Był znanym poetą, prozaikiem, historykiem literatury pod swoim pseudonimem literackim M[ieczysław] Jastrun, który później stał się jego nazwiskiem. Pan doktor był człowiekiem drobnym, spokojnym z bardzo łagodnym obejściem. Jego bronią była ironia. Gdy wchodził do klasy, w której był krzyk i panował chaos, mówił cichutkim głosem: „Ależ chłopcy, tak nie można”.

### Gdzie indziej czytamy:

Gimnazjum, które żyło demokracją, nawet mury oddychały wolnością, prawdą i równouprawieniem – takie były słowa Jastruna, który więcej był naszym kolegą, wychowawcą – niż nauczycielem. Przyjechał do nas z jakiejś odległej Galicji, mały, śmieszny w wyglądzie, a tak wielki duchem<sup>23</sup>.

Na czas pracy Jastruna w gimnazjum przypada także znajomość i ślub poety z Krystyną Bilską (nazywaną przez niego Joanną), urodzoną 11 lutego 1904 roku w Zgierz, a zmarłą w Łodzi 11 stycznia 1975, tamtejszą gimnazjalną nauczycielką geografii, prócz tego matematyki oraz przyrody i anatomii (jak wspominają z okazji 50-lecia szkoły jej uczniowie; jej siostra Irena uczyła w tej samej szkole biologii), późniejszą tłumaczką z języka rosyjskiego (Gorki, Fiedin) i angielskiego, za jej sprawą poeta zbliżył się do idei marksistowskich, które pielęgnowano w jej rodzinie<sup>24</sup>. W swoim dzienniku pisał poeta – obarczając ją właśnie winą za przyjęcie komunistycznej wiary:

Pierwsze lata pobytu w Łodzi, do której przyjechałem w 1930/31 roku ukazały mi Babilon kapitalistyczny. Ale nie uległem wtedy jeszcze komunizmowi. Dopiero małżeństwo z Krysią, cudowną, jasną, mądrą, którą później tak strasznie zawiodłem, zwróciło mnie w kierunku Marksa. / Była ona komunistką wierzącą, choć uważała, że kieruje się wyłącznie czystym rozumem. Umiała myśleć kryształowo-ściśle, ale – później to zrozumiałem – w granicach wiary. Jej brat, Stanisław Bilski, człowiek o wielkim charakterze, tak jak i ona, uciekł przed procesem do ZSRR. Tam został zgładzony wraz z tyloma innymi komunistami polskimi. To była jej rana. Ale dopiero w czasie wojny przejrzała, choć jeszcze niezupełnie. [Co teraz o tym myśli? Nie wiem. Nie wiem o niej nic. O niej, z którą żyłem tyle lat, dzieląc się z nią każdą myślą. Jak to się stało, że ją opuściłem? Nie, o tym niepodobna myśleć, a tym bardziej pisać.] Ale pożycie z nią było dla mnie przygotowaniem do przyjęcia komunizmu. / Urocza, sprawiedliwa, mądra, była to moja nauczycielka, starsza ode mnie o kilka lat. To dzięki niej, a raczej przez nią! A kiedy uwierzyłem, poniosłem konsekwencje wiary<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Cytat i powyższe informacje podają za: <https://8lolodz.edupage.org/files/mat8.pdf> [dostęp: 25.03.2016]. Są to materiały i wspomnienia powstałe z okazji 50-lecia VIII LO w Łodzi w roku 1995.

<sup>24</sup> Zob. *Krystyna Bilka (1904–1975)*, „Odgłosy” 1975, nr 5. Bilka studiowała na UJ i UW, była członkiem ZLP, Oddziału Łódzkiego. W Krakowie nie zetknęła się z bezpośrednio ze swoim przyszłym mężem, choć Jastrun zastanawiał się, ile razy mijali się wówczas przypadkiem.

<sup>25</sup> Mieczysław Jastrun, *Dziennik 1955–1981*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2002, s. 91.

Bilska, z którą zamieszkał poeta w Łodzi w roku 1933, całkowicie porzuciła posadę nauczycielską dla literatury, której poświęciła się w latach wojny, potem także pracując dla filmu w tłumaczeniach dialogów. Jastrun, skłonny do wprowadzania autobiograficznych podtekstów do swoich utworów, nie personalizował jednak wprost, nie odtwarzał wiernie pierwowzorów wizerunków kobiet występujących w jego twórczości, a w grę wchodzi przede wszystkim trzy: Maria Höpting-Garczyńska, młodzieńcza szkolna wielka nieszczęśliwa romantyczna miłość poety (ona akurat wpisana jest w dzieło Jastruna, zwłaszcza jako Eurydyka w *Piękną chorobę* i niektóre wiersze), Krystyna Bilska i Mieczysława Buczkówna, poetka, druga żona pisarza. Dlatego trudno powiedzieć, czy słowa erotyków z lat 30. odnoszą się do niej czy do innej kobiety. Na przykład fragment:

Kładę się cieniem na twych oczach.  
Księżycą chłód na murze.  
Czytam w twych miękkich, jasnych włosach  
I z dłoni twojej wróżę<sup>26</sup>.

Krystynę Bilską poeta – jak sam utrzymuje – okrutnie porzucił, tym bardziej to odczuł, że sam doświadczył osobiście zawodu miłosnego – młodzieńczego ze strony Marii, dlatego zapewne, choć nie tylko, był to powód jego zdwojonych wyrzutów sumienia. Krystyna Bilska z Jastrunem (i dwiema siostrami, jak podaje się gdzie indziej) mieszkała po wojnie w Łodzi na drugim piętrze znanej kamienicy przy ulicy Bandurskiego, w której znalazło schronienie wielu znanych literatów, naszkicowanej w *Paleczce* Adolfa Rudnickiego; w Łodzi będącej – jak już powiedziano – w latach 1945–1948 „nieformalną kulturalną stolicą Polski”<sup>27</sup>. W tej samej kamienicy mieszkała również przyszła druga żona poety: Mieczysława Buczkówna. Przebywający w Łodzi Jastrun, redaktor „Kuźnicy”, członek Tymczasowego Zarządu Głównego ZZLP, otrzymał pierwszą Nagrodę Miasta Łodzi po wojnie, prowadził też odczyty w „Czytelniku”<sup>28</sup>.

Jakie były dokładnie kontakty towarzysko-artystyczne Jastruna w samej Łodzi? Trudno powiedzieć bez jeszcze bardziej pogłębionej kwerendy, tym bardziej w tym ograniczonym objętościowo szkicu; jaki był ich ścisły krąg? Tworzony przez autora *Strumienia i milczenia* we własnej poezji obraz samotnika, wyobcowanego we wrogim mieście-Babilonie należałoby porównać z jego autentyczną, poświadczoną dokumentami aktywnością środowiskową. Przy czym mowa tak o stosunkach oficjalnych, w środowisku literackim, jak o kontaktach bardziej osobistych, prywatnych. W tym pierwszym wypadku należy pamiętać o obecności Jastruna w relacjach związkowych. W liście do Mariana Piechala, którego możemy uznać za jeden z łódzkich kontaktów towarzysko-pisarskich Jastruna,

<sup>26</sup> Mieczysław Jastrun, *Wróżba*, w: idem, *Inna młodość*, Warszawa: F. Hoesick 1933, s. 6.

<sup>27</sup> Anna Gronczewska, *Po zakończeniu II wojny światowej Łódź mogła być stolicą Polski*, „Dziennik Łódzki” 23.01.2016, aktualizacja 31.01.2016; <http://www.dzienniklodzki.pl/artyku/9313650,po-zakonczeniu-ii-wojny-swiatowej-lodz-mogla-byc-stolica-polski,2,id,t,sa.html> [dostęp: 29.03.2016].

<sup>28</sup> Te historyczne informacje (prócz czerpanych od Gronczewskiej) podają za: Magdalena Rzadkowolska, *Obecność Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” w Łodzi (styczeń – lipiec 1945)*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Librorum” 2014, nr 2 (19). Jak podaje Rzadkowolska, kamienica została opisana w opowiadaniu Adolfa Rudnickiego, *Paleczka, czyli to, na czym mu mniej zależy*.

z 27 maja 1935 roku – mowa jest o przypadającym wówczas zjeździe „poetów łodzian z Warszawy i Łodzi”; ważny jest również „(i zarazem publiczny «wieczór autorski»), na którym miała być rozstrzygnięta sprawa Oddziału Łódzkiego ZZLP”. Autora *Innej młodości* szczególnie interesuje tu obecność Tuwima i recytacja własnych wierszy przez [Ludwika?] Stolarzewicza (były to utwory *Dzieje i Zima*)<sup>29</sup>. Stosunek Jastruna do literackiego środowiska łódzkiego uwyrażnia się w liście do Piechala, w którym poeta krytykuje lokalną inicjatywę czasopiśmienniczą: „obawy moje «regionalne» okazały się słuszne, świadczy o tym jaskrawo nr 1 «Kultury Łodzi», którego poziom stoi poniżej wszelkiej dyskusji i nie urażają go artykuły ani Piechala, ani Minicha»<sup>30</sup>.

Warto natomiast wspomnieć o współpracy Mieczysława Jastruna z Tadeuszem Sarneckim oraz Grzegorzem Timofiejewem i łódzkim „miesięcznikiem społeczno-literackim” „Wymiary”, który ukazywał się od kwietnia 1938 roku do lipca 1939, gdzie pisarz zamieszczał zarówno teksty krytyczno-literackie, przekład z Rilke’go (kwietniowy numer z 1938 roku przynosi tłumaczenie *Wielkiej Nocy*), jak i oryginalne własne poezje, trzy wiersze, wszystkie z 1938 roku. Są to zapomniane teksty liryczne, dwa zwłaszcza, ale – nawet jeśli nietrafione artystycznie – to dla badacza twórczości autora *Strumienia i milczenia*, przemian jego języka artystycznego, poetyki, warsztatu pisarskiego, światopoglądu twórczego, stanowiące istotny element wiedzy. Tak jest na przykład z wierszem *Planeta* (1938, nr 2); podobny los spotkał *Porozumienie* (1938, nr 4). *Rozmowę* natomiast zamieścił Jastrun, pod tytułem *Odpowiedź*, w cyklu *Intermezzo* (pierwotny druk *Rozmowy* przyniosły „Wymiary” 1938, nr 5). „Wymiary” gromadziły – obok debiutantów i pisarzy mniej znanych – autorów o ustalonej już renomie. Poezje drukowali tu na przykład Józef Czechowicz, Kazimierz Wierzyński, Jan Brzękowski; krytykę reprezentowali Kazimierz Czachowski, Karol Wiktor Zawodziński, Jan Bolesław Ożóg, Jan Brzękowski, Leon Pomirowski, Ignacy Fik. Ciekawie przedstawiał się dział przekładów. Znajdziemy w „Wymiarach” wiersze Tomasa Hardy’ego, Apollinaire’a, D’Anunzia, George’a, Ungarettiego, Valery’ego, Supervielle’a i innych. Z debiutantów warto wspomnieć Tadeusza Różewicza i jego wiersz *Mydlanych baniek stworzycielko*. Jest też w nich obecny współdebiutant Jastruna z almanachu „Kongres” – Jerzy Ronard-Bujański czy Stanisław Bilski, brat żony, z tekstem *Odwiedziny – reportaż z życia*. W pierwszym numerze (1938) znajdziemy akapit recenzyjny Timofiejewa o *Strumieniu i milczeniu*. Nie unikano także tematyki łódzkiej.

Sama jednak inicjatywa wydawania „Wymiarów” budziła kontrowersje. Wspomnijmy stanowisko pravicowo-narodowego łódzkiego „Orędownika”, który formułował wiele zarzutów, w tym wobec stosunku Mariana Piechala do „zaognionych” relacji polsko-czechosłowackich, ale zwłaszcza finansowania pisma wydawanego na „luksusowym papierze” przez takie instytucje, jak „Pomoc Zimowa”, Zarząd Miejski, Fundusz Pracy. W październikowym numerze „Wymiarów” dostrzega się „żydowskie rodzyнки”, między innymi „wiersz i artykuł Mieczysława Jastruna – Agasztajna”.

<sup>29</sup> Marian Piechal, *Poezja i coś więcej*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1975, s. 248–249.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 260.

Być może jako swoistą lewicową deklarację ideową należy potraktować epizodyczną współpracę Jastruna z łódzkim czasopiśmie, „dwutygodnikiem społeczno-literackim” – „Myśl Pracy”, którego ukazał się tylko jeden numer: w 1935 roku, 1 grudnia. Opublikował tu poeta utwór *In memoriam z Dziejów nieostygłych*, w grupie wierszy różnych autorów zatytułowanej *Łódź i robotnik w poezji*. Tekst pokazujący i dokumentujący wrażliwość poety na panujące stosunki społeczne, na krzywdę i niesprawiedliwość w tej mierze. Trudno jednoznacznie powiedzieć, do jakiego dramatycznego wydarzenia Jastrun nawiązuje, zaczynając swój wiersz od frazy: „Niedługo trwa pamięć łez”, o przechowanie jakich zdarzeń w pamięci. Tę niejednoznaczność podtrzymuje ciąg semantyczny utworu: „pamięć łez” – „krew dziejów” – „gwałt” – „czas nierozumny” – „w sztolniach głuchych bunt” – „wulkan” – „cisza wschodzących łun”, rysując nade wszystko dramatyczny wydzźwięk treści. Z pewnością ułożenie tekstu w *Dziejach nieostygłych*, a zwłaszcza w poświęconej środowisku robotniczemu „Myśli Pracy” stwarza pewne sugestie; jest ponadto dowodem, że powojenna postawa ideowa Jastruna w tym czasie ma swoją genezę. Ponieważ było to pismo dedykowane środowisku robotniczemu Łodzi, w anonimowym artykule wstępnym czytamy:

Ta sztuka – to wyraz Łodzi, Łodzi nie lodzermenschów, handełesów i fabrykantów, ale sztuka robotnika, nie „światowa”, ale rodzima, polska i nie zmonopolizowana przez partje, prądy, doktryny i maksymy, dyrygowana przez „proletariackich” poetów i pisarzy, którzy z proletariatem mają tyle do czynienia, co z... Chinami. [Pisownia oryginału.]

W numerze tym znajdziemy artykuł Grzegorza Timofiejewa *Literatura robotniczego miasta* („Wśród zgiełku maszyn powstaje nowa treść. – Rodzi się testament Łodzi: zejdźmy do świata pracy”), opisujący korzenie literatury łódzkiej i jej współczesność, choćby w postaci grup literackich „Meteor” (tu m.in. Marian Piechal, Kazimierz Sowiński) czy „Prądy” (Piechal, Antoni Kasprowicz, Rafał Len, Grzegorz Timofiejew). Mieczysław Jastrun jest tu wymieniony w gronie „autorów niezrzeszonych”. Poezję w pierwszym wydaniu „Myśli Pracy” reprezentują autorzy z kręgu „Prądów”: Timofiejew i Kasprowicz i – prócz Jastruna – dwoma wierszami Kazimierz Sowiński z „Meteora”. Nieprzystawanie do krępującej formuły działania w ramach ugrupowań literackich, jak wcześniej już wspomniałem, jest charakterystyczne dla całej drogi twórczej Jastruna, a publikowanie poezji w gazecie robotniczej wydaje się aktem nader ważnym i jednoznacznym dla czytelnika jego dzieła.

Pewną rolę odegrała w kontaktach towarzyskich autora *Strumienia i milczenia* w Łodzi postać artysty malarza i grafika Karola Hillera, zmarłego tragicznie w 1939 roku. Świadczy o niej wspomnienie poety zamieszczone w katalogu wystawy Hillera z kwietnia 1967 w Muzeum Sztuki w Łodzi. Wspomina poeta artystę tragicznego i idealistę (a zarazem ideowego materialistę), pochłoniętego swoimi koncepcjami malarskimi, które przeobrażały się, ewoluowały, wyznaczając kolejne okresy twórczego rozwoju. Jastrun pisał o Hillerze też na kartach „Głosu Polskiego”. Szkic o nim zamieścił w swoim zbiorze esejów ogłoszonym po wojnie. Karol Hiller to malarz tragiczny, odwiedzany przez poetę „w jednej z podmiejskich dzielnic”; o jego pracach poeta pisze:

Obrazy te, o których trwałości nie mógłbym nic pewnego powiedzieć, bo cóż jest pewnego w ocenie utworów sztuki, zwłaszcza w chwili ich powstania, nie przyniosły mu sławy ani pieniędzy. Przeciwnie, wzburzyły przeciw niemu niechętny nowościom i oryginalności gust mieszczańszelkiego pokroju i przekonani, i co gorzej, nie wzbudziły entuzjazmu wśród artystów i znawców. Nie po raz pierwszy w dziejach sztuki<sup>31</sup>.

Kontakty z Karolem Hillerem może nie tyle uświadamiały samemu poecie, co potwierdziły na przykładzie innej materii sztuki niż liryka to, w jaki sposób filozofie twórcze i stosunek artysty do świata podlegają wpływowi czasu, zmianom, metamorfozom, gromadzeniu kolejnych doświadczeń reorientujących wcześniejsze przeświadczenia. W swoim wspomnieniu o Hillerze Jastrun po raz kolejny opisuje Łódź międzywojenną, pełną kontrastów, obcą mu, a poprzez to podkreślającą jego własną samotność w tym mieście:

Pamiętam ulice miasta zbudowanego jak żadne inne. Jaskrawe sąsiedztwo nędzy i bogactwa, rozrzutność przestrzeni obok niewiarygodnego zatłoczenia, pompa wielkowiejska obok podmiejskiej, dworkowej i willowej, bezładnej, nie ograniczonej żadnym prawem architektury. Były w tym mieście ogrody zamknięte murami egoizmu fabrykantów, parki zapuszczone, gdzie stare sosny stały obok dębów, brzoź i kasztanów, gdzie pleniła się nigdy nie koszona trawa, gdzie słowiki na wiosnę mieszały swój śpiew ze świstem syren fabrycznych.

Nie sposób w tym miejscu bliżej scharakteryzować wszystkich ważniejszych postaci z otoczenia Mieczysława Jastruna w okresie łódzkim, a także nakreślić wszystkich zasadniczych rysów dorobku artystycznego poety tych lat oraz ich kontekstów. Lata 1931–1939 wchodzi jednak w obręb szerszej, kompleksowej, jak powiedziano na wstępie tego tekstu, a pierwszej epoki tej twórczości, przypadającej na lata 1923–1941, epoki – rzecz by można – „mocnej”, wyrazistej, czytelnej literacko, na którą składają się, powtórzmy: faktyczny debiut poety w 1924 roku, lata krakowskie, następnie łódzkie, wszystko to zanurzone w specyficznej atmosferze międzywojnia i liryki balansującej pomiędzy dykcją (neo)symbolistyczną i referencjalną, tj. otwartą na rzeczywistość zewnętrzną. Kulminacja tego szerokiego okresu nie następuje jednak w momencie wybuchu wojny, ale w roku 1941, w chwili, gdy młodzieńcze przeświadczenia na temat sztuki, poezji, wolności artysty, a także idee społeczne, zderzają się z surową i brutalną materią historii, ze światem obserwowanym przez Jastruna już w zajęтым przez okupanta Lwowie. Druga część wojennych przeżyć, a także okres powojenny, do ok. 1955 roku – przynoszą zupełnie inne problemy. Śmiem jednak twierdzić, że to w Łodzi zrodziła się część powojennych zapatrywań tego dziś coraz częściej wyprawdawanego z literackiego półistnienia autora.

---

<sup>31</sup> Mieczysław Jastrun, *Pamięci Karola Hillera*, w: idem, *Eseje*, Warszawa: PIW 1973, s. 350. Ten sam cytat odnajdziemy w katalogu wystawy Hillera: Mieczysław Jastrun, *Pamięci Karola Hillera*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi: Karol Hiller 1891–1939*, Katalog wystawy nr 1/1967, Łódź, kwiecień 1967.



Dom przy ulicy Tkackiej 1 w Łodzi, w którym mieszkał poeta,  
fotografia z 21.10.2016 r. (R.M.).

Mieczysław Jastrun: „U furki kłóć się polne rozstaje; // Chcą, abym wyszedł,  
podśledzał rozmowę ciszą, które w zmierzchu / Szepta, ptakom wieczornym dał  
znak [...]”.



## BIBLIOGRAFIA

- Błoński Jan, *Poezja głębi*, w: idem, *Poeci i inni*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1956.
- Gronczewska Anna, *Po zakończeniu II wojny światowej Łódź mogła być stolicą Polski*, „Dziennik Łódzki”, 23.01.2016, aktualizacja 31.01.2016; [http://www.dzienniklodzki.pl/arttykul/9313650\\_po-zakonczeniu-ii-wojny-swiatowej-lodz-mogla-byc-stolica-polski,2,id,t,sa.html](http://www.dzienniklodzki.pl/arttykul/9313650_po-zakonczeniu-ii-wojny-swiatowej-lodz-mogla-byc-stolica-polski,2,id,t,sa.html) [dostęp: 29.03.2016].
- <https://8lolodz.edupage.org/files/mat8.pdf> [dostęp: 25.03.2016].
- Jastrun Mieczysław, *Civitas diaboli*, w: idem, *W innym miejscu, w innym czasie*, Warszawa: Czytelnik 1994.
- Jastrun Mieczysław, *Dziennik 1955–1981*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2002.
- Jastrun Mieczysław, *Jak powstaje wiersz*, „Okolica Poetów” 1936, nr 8; przedr. w: Stanisław Czernik, „Okolica Poetów”. *Wspomnienia i materiały*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1961.
- Jastrun Mieczysław, *Łódź w moich wspomnieniach*, „Dziennik Łódzki” 1946, nr 97.
- Jastrun Mieczysław, *Pamięci Karola Hillera*, w: idem, *Eseje*, Warszawa: PIW 1973.
- Jastrun Mieczysław, *Pamięci Karola Hillera*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi: Karol Hiller 1891–1939*, Katalog wystawy nr 1/1967, Łódź, kwiecień 1967.
- Jastrun Mieczysław, *Pamięć i milczenie*, z rękopisów przygotował do druku Andrzej Lam, Pułtusk: Wyższa Szkoła Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora 2006.
- Jastrun Mieczysław, *Strumień i milczenie*, Warszawa: Wydawnictwo J. Mortkowicza 1937.
- Jastrun Mieczysław, *Wiersze zebrane*, Warszawa: PIW 1956.
- Jastrun Mieczysław, *Wróżba*, w: idem, *Inna młodość*, Warszawa: F. Hoesick 1933.
- Jastrun Mieczysław, *Z różnych lat*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1981.
- Krystyna Bilcka (1904–1975), „Odgłosy” 1975, nr 5.
- Listy Mieczysława Jastruna do Juliana Przybosa*, oprac. Tadeusz Kłak, „Kresy” 1995, nr 4.
- Lubas Regina, *Poezja Helionu i Litartu*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1978.
- Mielhowski Robert, „zachodzącej epoki kres okrutny”. *O zapomnianym cyklu „Intermezzo” Mieczysława Jastruna*, „Sensus Historiae. Studia interdyscyplinarne” 2017, nr 1.
- Napierski Stefan, *Dramat inteligenta*, „Kamena” 1935, nr 2.
- Piechal Marian, *Poezja i coś więcej*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1975.
- Rzadkowolska Magdalena, *Obecność Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” w Łodzi (styczeń–lipiec 1945)*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Librorum” 2014, nr 2 (19).
- Trznadel Jacek, *O poezji Mieczysława Jastruna*, Wrocław: Ossolineum 1954.

## MIECZYŚLAW JASTRUN IN ŁÓDŹ 1931–1939

*Summary*

The paper discusses the inter-war Łódź stage in the biography and work of Mieczysław Jastrun, which forms a part of a broader first period of the writer's activities (1923–1941). The author of the text, based on source materials and historical documents, reconstructs the sources of the contemporary world-view of Jastrun, characterises philosophical inspirations of the poet and the feeling of threat by fascism (short story “Civitas Diaboli”), as well as the moment of his left-wing ideological turn, including consequences of Marxist reflections. The paper also focuses on the contemporary social relations of the author of *Dzieje nieostygłe* [History Is Cooling Down], presents Jastrun's critical opinion of the Łódź literary milieu and some of its initiatives (e.g. the *Wymiary* [Dimensions] magazine), as well as sketches the



image of Łódź as a juggernaut-city of the 1930s, manifested in the poems and the prose of the writer, and combines it with the contemporary personal stance of Jastrun (professional work, marriage to Krystyna Bilka, friendship with painter Karol Hiller).

Adj. Izabela Ślusarek

*Alicja Krawczyk*

(Uniwersytet Łódzki)

[alakrawczyk3@gmail.com](mailto:alakrawczyk3@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0002-8686-869X>

## ŁÓDZKIE KAWIARNIE LITERACKIE W II POŁOWIE XX WIEKU

W ciągu dwóch ostatnich stuleci Łódź spektakularnie przeobraziła się z miasteczka rolniczego w miasto fabryczne<sup>1</sup>, czemu nie towarzyszyło jednak ożywienie lokalnego życia kulturalnego. Tuż po II wojnie stała się azylem dla napływającej z różnych stron elity intelektualnej: literatów, dziennikarzy, publicystów, malarzy oraz innych osób związanych ze światem artystycznym. To tu wychodził miesięcznik (a następnie tygodnik) „Kuźnica”, który wraz z „Odrodzeniem” i „Twórczością” uznawany był za główne czasopismo literackie, tutaj miały swoje redakcje pisma satyryczne „Różgi”, „Mucha”, „Szpilki”. Według Stanisława Borowkina powojenną Łódź zamieszkiwało niemal 200 pisarzy, wśród nich można wymienić znamienite osobistości takie jak: Mieczysław Jastrun, Zofia Nałkowska, Kazimierz Brandys<sup>2</sup>. Gdzie zatem spotykali się ówcześni ludzie pióra? Czy podobnie jak przed wojną ich koledzy po fachu związani ze środowiskiem krakowskim lub warszawskim – w kawiarniach, które z czasem mogły szczyścić się mianem literackich? Może również w Łodzi tętniły życiem lokale na miarę słynnej „Jamy Michalikowej” i „Picadora”?

Wbrew pozorom miasto przemysłowe świetnie odgrywało znaczącą rolę literaturotwórczą. Już u progu II wojny światowej na łamach wydawanego wówczas w Łodzi przez Grupę Literacko-Artystyczną „Osnowa” czasopisma „Osnowy Literackie” Władysław Kamiński zauważył potrzebę zrewolucjonizowania literatury. Dokonania skamandrytów, awangardzistów oraz przedstawicieli poezji społecznej uznał za przebrzmiałe, a ich założenia nie ewoluowały, jego zdaniem, jednocześnie z nowszymi oczekiwaniami czytelników. Poezja winna być zatem bardziej zrozumiała i podana w atrakcyjniejszej formie; już nie wystarcza, tak jak to było w dobie romantyzmu, wydanie tomiku, żeby zaciekawić odbiorcę i zatriumfować jako poeta, wymagania czytelnicze uległy bowiem licznym modyfikacjom<sup>3</sup>. Autor radził:

---

<sup>1</sup> Jolanta Fiszbak, *Mity „ziemi obiecanej” w regionalnej literaturze Łodzi. Między grą wyobraźni fikcją literacką a historią*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2013, s. 9.

<sup>2</sup> Stanisław Borowkin, *Życie literackie w Łodzi w latach 1945–1948*, „Prace Polonistyczne” 1972, seria 28, s. 208.

<sup>3</sup> Władysław Kamiński, *Kilka słów o założeniach poezji współczesnej*, „Osnowy Literackie” 1938, nr 1, s. 26–27.

Zachodzi więc bezwzględna konieczność skontaktowania autora z czytelnikiem. Zainteresowania wytwórcy potrzebami konsumenta. Poeci – wytwórcy poezji – muszą iść na ustępstwa. Trzeba odbiorcom podać poezję w jak najpiękniejszej szacie i przystępnej formie. Na wieczorach autorskich, w audycjach literackich, w poszczególnych środowiskach pracy, w ośrodkach kultury – patroli literackie winny walczyć o należne prawo dla poezji. – Przez bezpośrednie oddziaływanie można sobie wyrobić czytelników poezji, ukształtować smak poetycki i zainteresować poezją słuchaczy<sup>4</sup>.

Powyższe założenia mogły być spełnione dopiero po 1945 roku, kiedy fatalna sytuacja panująca w powojennej Warszawie przyczyniła się do rozkwitu życia kulturalno-artystycznego w Łodzi. W doszczętnie zniszczonej stolicy próżno było szukać miejsc, w których nad dyskusją o planach odbudowania miasta brałyby górę dysputa na temat kondycji literatury. Warszawska społeczność próbowała za wszelką cenę przywrócić miastu dawną świetność „grodu nad Wisłą”. Tymczasem do Łodzi powoli napływały rzesze studentów z całego kraju, a to za sprawą powołanych do życia: Uniwersytetu Łódzkiego<sup>5</sup>, Politechniki Łódzkiej<sup>6</sup>, Akademii Medycznej<sup>7</sup>, Akademii Muzycznej<sup>8</sup>, Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych<sup>9</sup> i wreszcie Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej<sup>10</sup>. Jak pisał Roman Polański w autobiografii:

Swoją pozycję filmowej stolicy Polski Łódź zawdzięczała kaprysom historii. Powojenna Warszawa leżała w gruzach, rząd ulokował więc ośrodek kinematografii w najbliższym mieście, gdzie

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Inicjatorem powołania w Łodzi uczelni uniwersyteckiej, pod pierwotną nazwą Państwowego Uniwersytetu – Wolna Wszechnica, był prof. Teodor Vieweger, rektor Wolnej Wszechnicy Polskiej. Pierwszymi rektorami uczelni byli wybitni przedstawiciele nauki polskiej: Tadeusz Kotarbiński, Józef Chałasiński, Jan Szczepański. Uniwersytet Łódzki został powołany do życia dekretem z dnia 24 maja 1945 (z datą obowiązywania od 11 czerwca 1946). W momencie powstania uniwersytet liczył trzy wydziały: humanistyczny, matematyczno-przyrodniczy oraz prawno-ekonomiczny. W roku akademickim 1945/1946 w jego skład wchodziło sześć wydziałów: Farmaceutyczny, Humanistyczny, Lekarski, Matematyczno-Przyrodniczy, Prawno-Ekonomiczny i Stomatologiczny, zob. <http://www.uni.lodz.pl/strona/szczegoly/o-uniwersytecie>.

<sup>6</sup> Państwowa uczelnia techniczna założona 24 maja 1945 roku w Łodzi, zob. <http://www.p.lodz.pl/historia>.

<sup>7</sup> Była akademie medyczna w Łodzi, działająca w latach 1949–2002, w ostatnim okresie swojej działalności złożona z wydziałów: Lekarskiego (z Oddziałem Pielęgniarstwa), Stomatologicznego, Zdrowia Publicznego i Farmaceutycznego (z Oddziałem Analityki Medycznej), zob. <http://umed.pl/uczelnia/historia/>.

<sup>8</sup> Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi – powstała w 1945 roku na bazie przedwojennej tradycji muzycznego Konserwatorium Heleny Kijeńskiej-Dobkiewiczowej, zob. <http://www.amuz.lodz.pl/lifemotion/pl/akademia/o-nas/>.

<sup>9</sup> Powstała w 1945 roku. Stworzyli ją artyści związani po wojnie z Łodzią: Władysław Strzeмиński, Stefan Wegner, Felician Szczęsny-Kowarski, Roman Modzelewski, Ludwik Tyrowicz, Władysław Daszewski i Stanisław Byrski, zob. <http://culture.pl/pl/miejsce/akademia-sztuk-pieknych-im-wladyslawa-strzeminskiego-w-lodzi>.

<sup>10</sup> Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera – powstała w 1958 roku w wyniku połączenia dwóch łódzkich uczelni, które działały w mieście od 1948 – Państwowej Wyższej Szkoły Aktorskiej (w 1954 przemianowanej na Państwową Wyższą Szkołę Teatralną im. Leona Schillera) i Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, zob. <http://culture.pl/pl/miejsce/panstwowo-wyzsza-szkola-filmowa-telewizyjna-i-teatralna-im-leona-schillera-w-lodzi>.

były po temu możliwości. Wybór padł na Łódź, i tak już zostało. Gdy powoływano do życia państwową szkołę filmową, zdrowy rozsądek nakazał umieścić ją tam, gdzie już istniała wytwórnia<sup>11</sup>.

Szczególną popularność po 1945 roku Łódź zdobyła wśród artystów. Zainteresowanie to dostrzegła autorka książki „*U Roszka*”, „*Fraszka*”, „*Honoratka*”. *O niezwykłych łódzkich kawiarniach* Krystyna Ratajska, która powojenną Łódź opisała słowami:

Miasto ocalałe w wojennej pożodze ofiarowywało długą i hojną gościnę pozbawionym domu twórcom. Łódź stawała się zatem, jak niegdyś, „ziemią obiecaną” dla inteligencji twórczej, która z entuzjazmem tworzyć będzie nową literaturę i sztukę w Polsce Ludowej. I trzeba przyznać, że rozwój życia kulturalnego w Łodzi nigdy nie był tak dynamiczny, jak w latach 1945–1948. W tym czasie, dla wielu, szybkość decyzji rychłego osiedlenia się w Łodzi stawała się życiową szansą<sup>12</sup>.

Miasto w pierwszych latach po wojnie stało się przystanią dla m.in. Stanisława Jerzego Leca, Erwina Axera<sup>13</sup> czy chociażby autora *Jeziora Bodeńskiego* Stanisława Dygata.

Tak też Łódź, nikomu dotąd niekojarząca się z wieloma próbami literackimi, zaczęła zajmować pod tym względem miejsce uprzywilejowane, pretendując do miana prężnie działającego ośrodka kulturalno-artystycznego, zrzeszającego pisarzy, aktorów oraz innych artystów z całego kraju, którzy w obliczu nowych porządków ustrojowych, gospodarczych, jak również społecznych uparcie szukali azylu dla swojej pracy twórczej. Znaleźli go w niepozornych pokoikach kawiarnianych szarych łódzkich kamienic.

#### SŁYNNNA „GRANDKA”

Literacką podróż po kawiarnianej Łodzi II połowy XX wieku należy rozpocząć od najbardziej reprezentatywnego miejsca na mapie miasta – Grand Hotelu, który ulokowany został przy słynnej Piotrkowskiej pod numerem 72<sup>14</sup>. Hotel ten może poszczycić się historią sięgającą lat siedemdziesiątych XIX wieku. Jednakże popularna „Grand Cafe” pojawiła się dopiero po II wojnie światowej, w 1945 roku. Stanowiła ona osobne przedsiębiorstwo. Rozpoczęcie działalności kafejki poprzedziła długo wyczekiwana inauguracja, okraszona występami artystów oraz zespołów muzycznych. Tuż przed kawiarenką stanął wówczas samozwańczy śpiewak Lili Fonteli<sup>15</sup>, który silił się na bycie wielkim tenorem, jednak jego

<sup>11</sup> Roman Polański, *Roman*, przeł. Kalina i Piotr Szymanowscy, Warszawa: Wydawnictwo Polonia 1989, s. 95.

<sup>12</sup> Krystyna Ratajska, „*U Roszka*”, „*Fraszka*”, „*Honoratka*”. *O niezwykłych łódzkich kawiarniach*, Łódź: „Księży Młyn” Dom Wydawniczy Michał Koliński 2018, s. 22.

<sup>13</sup> Erwin Axer (ur. 1 stycznia 1917 w Wiedniu, zm. 5 sierpnia 2012 w Warszawie) – polski reżyser teatralny, autor felietonów teatralnych i zapisków wspomnieniowych, zob. <https://www.1944.pl/powstancze-biogramy/erwin-axer,1539.html> [dostęp: 5.11.2019].

<sup>14</sup> [http://grand.hotel.com.pl/grand\\_pl/Historia](http://grand.hotel.com.pl/grand_pl/Historia) [dostęp: 20.05.2015].

<sup>15</sup> Jerzy Krzywik Kaźmierczyk, *Były dancingi i grały orkiestry w mieście Łodzi. Opowieść o muzyce, knajpach i nocnym życiu PRL-u*, Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy 2010, s. 25.

możliwości wokalne pozostawiały wiele do życzenia. W powszechnym przekonaniu gmach hotelowy kojarzył się przede wszystkim z miejscem odpoczynku czy noclegiem podróżnych, ale wnikliwym obserwatorom „grandkowej” atmosfery nie umknął fakt, że było to również dogodne locum do prowadzenia rozmów biznesowych, a także do schadzek. Takie przeznaczenie kawiarni stało się dla bywalczyń „Grand Cafe”, Zofii Kulikowskiej, impulsem do napisania liryku *W „Grandce” na „Pietrynie”*:

W kawiarni tej widok  
 Bynajmniej nie rzadki –  
 Stary piernik obok  
 Apetycznej babki<sup>16</sup>.

Autorka zawarła w nim kwintesencję relacji towarzysko-matrymonialnych panujących w „Grand Cafe”. Prostota tytułu to dowód na to, że Zofia Kulikowska była nie tylko wyrafinowaną obserwatorką stosunków między gośćmi lokalu, które zostały podane odbiorcy w sposób humorystyczny, ale i znawczynią łódzkiej gwary miejskiej. Pomimo że sytuacja ma miejsce w kawiarni, nie należy piernika i babki rozumieć jako wypieków serwowanych w kafejce, ku zaskoczeniu odbiorców pod nazwami ciast ukryła poetka spotkanie dojrzałego mężczyzny z młodą, a właściwie za młodą dziewczyną. Autorka daje tym samym wyraz swojemu zdziwieniu, a może nawet zgorszeniu zaistniałą sytuacją; jest dla niej niezrozumiałe, że z pozoru dwoje niepasujących do siebie ludzi może łączyć jakakolwiek więź. Stałym bywalcom „Grandki” taki obrazek nasuwał jednoznaczne skojarzenia – ona w znajomości widziała łatwy interes, on zaś piękne ciało, a ich relacja nigdy nie osiągnęła poziomu wyższych uczuć.

Powszechne wyobrażenie o kawiarni jako miejscu, gdzie panuje elegancja, zdecydował się zakwestionować także Leszek Witczak w felietonie *Mała czarna*. Już sam tytuł prowokuje do poszukiwania jego odpowiedniej interpretacji. „Małą czarną” można uznać za metonimię filiżanki kawy podawanej gościom w „Grandce”, ale stanowić ona też może określenie przebywających tam kobiet – ze względu na modę na krótkie czarne sukienki, wylansowaną przez Coco Chanel. Autor rozpoczyna swoje rozważania od przedstawienia specyfiki pierwszej samodzielnej wizyty w kawiarni, która następuje, jak podaje, między jego szesnastym a dwudziestym rokiem życia, chociaż bywało, że w szczególności dziewczęta pojawiały się tam już jako czternastolatki. Ta inicjacja kawiarniana była dla młodzieży potężnym wstrząsem, ponieważ nagle spostrzegła ona, że goście nie przychodzą tam jedynie wypić „małą czarną”, właściwie kawa pita jest sporadycznie, natomiast brandy Pliska i wino Igristoje leją się strumieniami, a to wszystko w towarzystwie gęstego dymu papierosowego. Nie można również nie zauważyć, że przy Piotrkowskiej 72 przesiadywało stałe towarzystwo, które bez aprobaty spoglądało na nowicjuszy, na: „złączone stoliki wyrostków, dziewczątek i prostytutek. Tu wszyscy się znają” – pisze Witczak. Autor opisuje kawiarniane życie towarzyskie, zdominowane przez stręczycieli:

<sup>16</sup> <http://www.strony.toya.net.pl/~jubeka/fotolodz/www%20foto/kulikowska.html> [dostęp: 30.04.2015].

[...] chłopiec wyszukuje w „Staromiejskiej”, „Casanovie”, „Grandce” gościa z większymi pieniędzmi, przychodzi z przyjaciółką i przedstawia jako siostrę. Bawią się razem, a gdy gość ma ochotę zabrać pannę na noc, „braciszek” za zgodę i załatwienie sprawy z rodziną bierze swoje kilkaset złotych<sup>17</sup>.

### „HONORATKA” – MIEJSCE ZACZAROWANE

Nieopodal Grand Hotelu, przy ul. Moniuszki 2, na parterze monumentalnej kamienicy, która na początku XX wieku współtworzyła tzw. Pasaż Meyera<sup>18</sup>, znajdowała się kawiarenka „Honoratka”. Według Jerzego Krzywika Kaźmierczyka:

„Halka”, „Honoratka” i YMCA na szczęście zdominowały tę ulicę, tworząc klimat zaczarowanego trójkąta. Dwa pierwsze to lokale publiczne i ogólnodostępne. „Honoratka” to kawiarnia nietypowa, specyficzna. [...] Siła jakaś sprawiała, że „Halka”, „Honoratka” oraz YMCA, dziś już kultowe miejsca, właśnie na tej ulicy miały swoje siedziby, ponieważ były dla siebie wprost niezbędne<sup>19</sup>.

Autor, budując nieco eufemistyczny opis „miejsca zaczarowanego”, wskazuje na z pozoru banalną (lecz nie w przypadku rozmaitych klubów i restauracji) cechę: goście wypełniali lokal po same brzegi, spędzając w „Honoratce” wysmienicie czas, ale nie kosztując nawet kropli alkoholu. Różne osobistości można było tam spotkać i różnych sytuacji doświadczyć, ale z pewnością nie pijaństwa. Pod tym względem królestwo pani Stefanii stanowiło osobliwy wyjątek, wyróżniając się na tle pozostałych łódzkich klubów i kawiarni skupiających bohemę artystyczną.

Koegzystencja gości „Honoratki” i „Halki” była typowym wzorem zachowań i potrzeb ludzkich. Coś dla ducha i coś dla ciała. Wzniosłe akty tworzenia, jakie bezsprzecznie miały miejsce przy stolikach „Honoratki”, wypełnionej bez reszty obecnymi już i zapowiadającymi się demiurgami kultury, wymagały wsparcia. Sok żurawinowy serwowany w „Honoratce” przez panią Stefanię, nie spełniał wymogów i norm, koniecznych w procesach biologicznych, jakie winny zająć w człowieku – twórcy, aby stał się artystą<sup>20</sup>.

W latach 1948–1974 Stefania i Bolesław Bruździńscy<sup>21</sup> prowadzili łódzką kawiarenkę „Honoratkę”<sup>22</sup>, chociaż jak zauważyła Krystyna Ratajska, nie byli oni jej pierwszymi właścicielami. Miejsce to powstało z inicjatywy dwóch ziemianek:

<sup>17</sup> Leszek Witczak, *Mała czarna*, „Odgłosy” 1958, nr 31, s. 9.

<sup>18</sup> Ulica Stanisława Moniuszki – ulica w Łodzi (dawniej pasaż Meyera) o długości 0,3 km, położona w dzielnicy Śródmieście.

<sup>19</sup> Jerzy Krzywik Kaźmierczyk, *Były dancingi i grały orkiestry...*, s. 195.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 195–196.

<sup>21</sup> Stefania Bruździńska – właścicielka działającej od 1974 roku kawiarni „Honoratka”, zob. <http://fashion50plus.pl/tag/lodzka-honoratka/>.

<sup>22</sup> *Pasaż Meyera, czyli skąd wziął się pomysł na prywatną ulicę*, <http://bujamsiewlodzi.pl/pasaz-meyera-w-lodzi/> [dostęp: 23.04.2015].

Kwiatkowskiej i Pomirskiej. Jednak artystycznej atmosfery „Honoratka” nabrała dzięki państwu Bruździńskim<sup>23</sup>. Uwagę przyciąga nazwa lokalu, nasuwająca myśl, że nie była ona jedynie kolejnym biznesem cukierniczym, pomyślanym dla uzyskania wysokich profitów. Wręcz przeciwnie, zamiarem właścicielki stało się stworzenie pod względem estetycznym miejsca pięknego, kameralnego, ale zarazem tętniącego życiem artystycznym, miejsca na miarę warszawskiej kawiarni, której początki sięgają doby romantycznej – 1826 roku<sup>24</sup>.

Do historii i do legendy przeszła kawiarnia „Honoratka” w kamienicy Chodkiewicza na rogu ul. Kapitulnej, gdzie zachodzili młodzi oficerowie i literaci, wśród których – popijając kawę z rumem – wodził prym M. Mochnacki. Zachodził tu także (w największym strachu przed ojcem) Z. Krasieński, wiedziony odczuciem więzi ideowej z rówieśnikami. Tu podchorążacy spiskowali czyn zbrojny, a w okresie powstania listopadowego klubiści pod przewodnictwem J. Lelewela roili społeczną wizję nowej Polski<sup>25</sup>.

Należy jednak zdecydowanie podkreślić, że profile obu „Honoratek” nieco się różniły. Łódzka kawiarenka nie gromadziła działaczy politycznych, co nie oznacza, że o kondycji kraju tam się nie wspominało, jednak tematem przewodnim rozmów gości była szeroko pojęta sztuka. Na czym polegał zatem *genius loci* „dziupelki kolorowej”, jak ją określił Jerzy Gruza<sup>26</sup>? Najtrafniej wyjaśnia to wypowiedź reżysera Janusza Kondratiuka:

Za fenomenem „Honoratki” kryje się pewna tradycja literacka przedwojenna jeszcze, tzn. bywanie w kawiarniach. Kawiarnia to było miejsce, w którym się wymieniano poglądy, w którym można było usłyszeć jakieś ciekawe wiadomości. Honoratka nie była knajpą, knajpa była bardziej proletariacka, bardziej dla wszystkich, natomiast do kawiarni przychodzili tylko niektórzy – właściwie inteligencja<sup>27</sup>.

Spośród literatów do „Honoratki” zaglądali Elżbieta Zechenter-Spławińska, dla której była ona namiastką rodzinnego Krakowa, oraz Jan Sztudynger<sup>28</sup>. Poeta nader często zabierał tam ze sobą swoją córkę Annę. Autor, znany ze swoich ponadprzeciętnych umiejętności obracania wszystkiego w żart, a także dystansu do otaczającej go rzeczywistości, pokusił się ułożyć dwuwersową fraszkę poświęconą właśnie stałym bywalcom, a właściwie bywalczyńiom, które tak tłumnie odwiedzały „Honoratkę”, głównie ze względu na łatwość nawiązywania kontaktów towarzyskich z przystojnymi filmowcami:

<sup>23</sup> Krystyna Ratajska, „*U Roszka*”, „*Fraszka*”, „*Honoratka*”..., s. 39.

<sup>24</sup> Historia restauracji, <http://www.honoratka.com.pl/> [dostęp: 20.04.2015].

<sup>25</sup> Roman Kaleta, *Kawiarnie*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław: Ossolineum 2006, s. 211.

<sup>26</sup> *Czarodzieje Honoratki*, reż. Leopold René Nowak, Łódź 2012.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Jan Izidor Sztudynger (ur. 28 kwietnia 1904 roku w Krakowie, zm. tamże 12 września 1970 roku) – poeta, tłumacz literatury niemieckiej (m.in. Johanna Wolfganga Goethego), specjalista w dziedzinie teatru lalkowego i przede wszystkim satyryk. Po wojnie osiedlił się w Łodzi. Objął na krótko posadę kierownika literackiego Teatru Lalek „Biedronka” Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci, a do marca 1950 roku pracował jako referent literatury w Wydziale Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Łodzi. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 8, red. J. Czachowska, A. Szałagan, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 2003, s. 200.

*Honoratka*

Dzikie małpy siedzą w klatce,  
Oswojone w „Honoratce”<sup>29</sup>.

Chociaż liryk wydaje się humorystyczny, Stefania Bruździńska, dumna właścicielka elitarniej kawiarenki, dbająca o każdy, nawet najmniejszy szczegół oraz o należytą opinię stworzonej przez siebie przystani artystycznej, poczuła się przez poetę obrażona, tym bardziej że ciągle pilnowała, aby klientela wywodziła się z inteligencji. Jan Sztudynger napisaną przez siebie fraszką zniekształca nieco wyobrażenie o legendarnej „Honoratce”, którą według powszechnej wiedzy okupowały jedynie „wyższe sfery”. Autor nazwał przesiadujące w kawiarni kobiety „małpami”. Słownik Lindego podaje następującą definicję „małpy”: samopaska, błąkająca się niewiasta, ambubaja, wszetecznicą<sup>30</sup>. Podobne znaczenie można odnaleźć w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwieckiego z 1902 roku, według którego „małpą” jest: kobieta złego prowadzenia, nierządnicą, wszetecznicą, ładacnicą, ulicznicą, prostytutką<sup>31</sup>. Sztudynger bezwzględnie obnażył zatem w wierszu powody, dla których płeć piękna tak chętnie odwiedzała lokal Stefanii Bruździńskiej. Było to doskonałe miejsce na nawiązywanie bardzo bliskich relacji z filmowcami, a wizja rychłej kariery aktorskiej powodowała, że kobiety te nie wahały się wykorzystywać swojego wdzięku tylko po to, żeby dostać szybki i pewny angaż w produkcji filmowej. Poeta dokonał zatem udanej próby obalenia mitu „Honoratki” jako miejsca zaczarowanego, szlachetnego, bez skazy, w którym uwaga gości skupiała się na szeroko pojętej sztuce. Sztudynger daje odbiorcy znak, że sztuka często schodziła na drugi plan, stanowiąc jedynie dodatek, pretekst do nawiązania rozmowy z kolejną nieznaną bądź nieznanym. Opublikowanie fraszki spowodowało, że Sztudynger, mimo swojej sławy, na uwielbianą kawę i sernik w „Honoratce” nie miał ponoć co liczyć.

Oprócz prześmiewczej fraszki poeta napisał również wiersz *Niedyskretni*, opatrzony specjalną dedykacją dla przesiadującej niegdyś w „Honoratce” Zofii Bnińskiej-Cybulskiej. Podmiot liryczny wyraża smutek z powodu braku prywatności w łódzkiej kawiarence, gdzie wszyscy się znali i mimochodem obserwowali. Para stolikowa, tworzona przez wspomnianą kobietę i Sztudyngera, szybko stała się główną atrakcją lokalu, która dostarczała tematów do rozmów. Za główny cel obrał autor uwypuklenie swoich uczuć i emocji towarzyszących mu podczas spotkań z Zofią Bnińską-Cybulską. Mężczyzna jest świadomy, że w kameralnej kawiarence kobieta i mężczyzna pogrążeni jedynie w rozmowie są zawsze narażeni na plotki i drwiny. „Honoratkowe” wnętrze nie sprzyja pogawędce, krępuje poetę, sprawia, że czuje się on osaczony, nieswojo: śmieszny i nagi. Brak intymności zmusza go do zachowania powściągliwości, żałuje, że nie może bezkarnie pocałować swojej towarzyszkę, jest świadomy, że będąc małżonkiem Zofii

<sup>29</sup> Jan Sztudynger, *Honoratka*, w: *Piórka prawie wszystkie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2007, s. 62.

<sup>30</sup> *Słownik języka polskiego*, t. 3, red. M. Samuel Bogumił Linde, Lwów 1857, s. 34.

<sup>31</sup> *Słownik języka polskiego*, t. 2, red. Jan Karłowicz, Adam Kryński, Władysław Niedźwiecki, Warszawa 1902, s. 865.



Jankowskiej, takim zachowaniem wywołałby lawinę niepotrzebnej krytyki. Ta kawiarenka stała się we fraszce Sztaudyngera zaprzeczeniem powszechnie przyjmowanego przeznaczenia kawiarni jako miejsca, do którego tłumnie uczęszczają zakochane pary. „Honoratka” jest zbyt „domowa”, stała klientela nazwana została przez autora „niedyskretną”. Nietrudno się domyślić, dlaczego akurat takie określenie najbardziej zdaniem poety pasowało do scharakteryzowania bohemy artystycznej. Społeczność ta wie o sobie wszystko i nie zawaha się skomentować brutalnie każdego niepożądanego zachowania. Pojęcie dyskrecji jest jej zupełnie obce. Marzeniem Sztaudyngera jest przemieszczenie się wraz ze współtowarzyszką do Paryża, ponieważ tam nikogo nie zdziwiłoby zakochani, wszyscy byli tam anonimowi, a paryskie kafejki stanowiły azyl dla darzących się uczuciem ludzi.

*Niedyskretni*

Para kolegów w kąciku zadrwiła,  
Nagle poczułem się śmieszny i nagi.  
W Paryżu mógłbym całować Cię, miła,  
Nikt by nie zwrócił najmniejszej uwagi<sup>32</sup>.

Innym razem impulsem dla Sztaudyngera do napisania fraszki o tematyce kawiarnianej stały się wciąż przesładujące poetę kłęby dymu papierosowego, które niczym filizanki z mokką okazały się jednym z nieodzownych elementów współtworzących kawiarnię. Poeta rozpoczyna utwór apostrofą skierowaną do „Ojców miasta”, czyli do tych, którzy w znaczny sposób przyczynili się do rozwoju kulturalnego Łodzi, prosząc o stworzenie takiego miejsca, takiej kawiarni, w której nie będzie narażony on na ciągłe wdychanie kłębow dymu papierosowego. Jak wiadomo, zamiłowanie do palenia wśród towarzystwa kawiarnianego było ogromne. Niegdyś papieros uchodził za wyznacznik luksusu i stanowił obowiązkowy dodatek do rozmów przy kawie. Jednakże poecie ten „luksus” zdecydowanie nie odpowiadał. Swoje poirytowanie wyraził, stosując komizm językowy, gdyż przebywanie wśród miłośników tytoniu groziło „zwędzeniem jak wieprzowe szynki”. Pomysł autora na otwarcie kawiarni „Bezdymki” był nowatorski, więc nie sądzono, że znajdzie sojuszników wśród bohemy artystycznej, jednak taki lokal w Łodzi powstał przy Piotrkowskiej 192.

*Prośba o „Bezdymkę”*

Ojcowie miasta (mam trudności z rymem),  
Stwórzcie kawiarnię rozwiezioną z dymem,  
Gdzie nas nie zwędzą jak wieprzowe szynki,  
Mam dla niej nazwę – czy dobrą? – „Bezdymki”<sup>33</sup>.

To, jak silnie dym papierosowy wpisał się w kawiarnianą atmosferę, widać nie tylko w omawianym liryku; motyw ten można dostrzec także w wierszu *Dziewczyna z „Honoratki”* Jerzego Wilmańskiego. Kobieta, siedząca przy jednym z kawiarnianych stolików, jest „jak szara popielniczka”:

<sup>32</sup> Jan Sztaudynger, *Niedyskretni*, w: *Piórka prawie wszystkie*.

<sup>33</sup> Jan Sztaudynger, *Prośba o „Bezdymkę”*, w: *Piórka prawie wszystkie*, s. 62.

*Dziewczyna z „Honoratki”*

Dziewczyna znad stolika jak szara popielniczka  
 To była jakaś podróż atol archipelag – czy ja wiem  
 Jakaś jesień paryska jakaś jesień niezwykła  
 Jakaś Wołga rozległa jakiś Dunaj czy Ren  
 Dziewczyna znad stolika okrągłego jak księżyc  
 To było coś co się zdarzy za te głupie lat sto  
 Słońce w wąskiej uliczce w które trudno uwierzyć  
 I równina po której by się szło wciąż i szło  
 Z pustych paczek Cameli nie wychodzą wielbłądy  
 W ich dwugarbne istnienie nikt już z nas nie uwierzy  
 W muzealnych galeriach nie ma żadnej Giocondy  
 Jest tylko mały stolik okrągły jak księżyc<sup>34</sup>.

Autor zestawia treści kontrastowo, umiejscawiając zachwycającą dziewczynę przy stoliku, który bardziej odstrasza niż zachęca do zajęcia przy nim miejsca. Chociaż geneza utworu nie jest znana, należy przypuszczać, że podmiotem lirycznym jest sam Jerzy Wilmański – stały bywalec kawiarni Stefanii Bruździńskiej, który postanowił upamiętnić jedną ze swoich licznych wizyt w „Honoratce”, a dokładniej chwilę, kiedy wśród znajomego grona artystów spostrzegł nieznaną mu dotąd kobietę i chociaż najprawdopodobniej nie zamienił z nią słowa, nie wie, jak się nazywa, zachwycił się jej wyglądem. Sam fakt, że w lokalu przy Moniuszki 2 natknął się na „piękną nieznaną”, był dla niego zaskakujący, dotychczas bowiem kawiarenka kojarzyła mu się jedynie z szarością i monotonią życia towarzyskiego ciągle tych samych kręgów, które nagle zaburza pojawienie się kogoś obcego, kto wnosi powiew świeżości i wielkiego świata, być może namiastkę Europy w robotniczej Łodzi. Nie bez powodu autor przywołuje nazwy rzek: Wołgi, Dunaju i Renu. One mają nasuwać odbiorcy skojarzenia, że raptem osoba mówiąca w wierszu poczuła, jakby przeniosła się do zupełnie innego miasta europejskiego, słynącego z kawiarni. Na dziewczynie skupia się cała uwaga mówiącego. Widok ten wzbudził w nim emocje, jakich dawno nie doznał. Kobieta, którą obserwował, nie przystawała do „Honoratkowej” rzeczywistości, zatem każde jego łapczywe spojrzenie w jej stronę było niczym podróż. Mężczyzna nie potrafi precyzyjnie nazwać słowami tego, co czuje, swoje skojarzenia wyraża, stosując zaimek „jakiś”. Mówi „To była jakaś podróż atol archipelag – czy ja wiem/ Jakaś jesień paryska jakaś jesień niezwykła”. Niewątpliwie dziewczyna stała się dla niego „równiną, po której by się szło wciąż i szło”. Podmiot liryczny ogranicza się jedynie do marzeń, nie wykonuje żadnego gestu, który zwróciłby uwagę obserwowanej kobiety. Zatem pozostaje ona dla przebywającego w kawiarni mężczyzny marzeniem niespełnionym.

Nieco inną interpretację utworu można odnaleźć w książce „*U Roszka*”, „*Fraszka*”, „*Honoratka*”. *O niezwykłych łódzkich kawiarniach*. Według autorki wspomniana dziewczyna mogła wywodzić się z grona stałych bywalczyń „Honoratki”, które należały do kobiet obdarzonych urodą i intelektem razem<sup>35</sup>. Być może właśnie współistnienie tych dwóch czynników wzbudziło tak

<sup>34</sup> Jerzy Wilmański, *Dziewczyna z „Honoratki”*, „Odgłosy” 1958, nr 31, s. 6.

<sup>35</sup> Krystyna Ratajska, „*U Roszka*”, „*Fraszka*”, „*Honoratka*”..., s. 54.

ogromne zainteresowanie podmiotu lirycznego spotkań dziewczyną. Nie była by zatem kawiarnia pani Bruździńskiej kolejnym „domem schadzek” na mapie Łodzi jak przywołana wcześniej „Grandka”, lecz miejscem, które gromadziło uczestników merytorycznych konwersacji i niekończących się polemik.

Po kawiarni przy Moniuszki 2 pozostały jedynie sentyment, tysiące anegdot oraz przytwierdzona do muru kamienicy tablica upamiętniająca znany w całym kraju łódzki azyl artystyczny.

### „FRASZKA” I „KLUB PICKWICKA”

Wraz z liczną rzeszą artystów do słynącego z wyrobów włókienniczych miasta dotarły również redakcje czasopism i wydawnictwa. Doskonałym przykładem takich migracji jest założona w 1946 roku kawiarnia „Fraszka”, która znajdowała się w gmachu przy ul. Piotrkowskiej 96<sup>36</sup>. Dlaczego właśnie tam? W budynku tym znajdowała się przeniesiona z Lublina redakcja „Czytelnika”, zarząd komunikacji autobusowej, a nawet pracownia lalkarska<sup>37</sup>. W związku z tym, że miejsce to gromadziło niezliczoną liczbę pracowników i jeszcze większą interesantów, narodziła się potrzeba wygospodarowania niewielkiego kąta na kawiarnię. Jan Huszcza<sup>38</sup> wspomina:

„Fraszka” – był to długi, wąski pokój o jednym, patrzącym na ulicę oknie. W końcu pokoju znajdował się bufet i express, obok którego schody wiodły do ocementowanego podziemia, gdzie przez pewien czas mieścił się – jako przedsiębiorstwo pomocnicze – bar. Kilkanaście stolików oraz powleczone jakimś ciemnobordowym rypsem fotele nie zmieniały na lepsze pierwszego wrażenia, lokal bowiem wyglądał jak poczekalnia u dobrze prosperującego dentysty. Zresztą różni bywalcy z różnych powodów tam właśnie czekali: jeden na wydanie swojej nowej książki, inny na korektę artykułu, jeszcze inny na redaktorów czy na znajome... Niektórzy już dawno doczekali się ogólnopolskiego uznania, inni może nawet zapomnienia<sup>39</sup>.

Przytoczony fragment zaczerpnięty został z felietonu „*Jama Michalikowa*”, czyli o „*Fraszce*”. Jak sam jego autor przyznał, nie można dokładnie wskazać powodów, dla których tekst przyjął właśnie taką nazwę, jednakże mając na uwadze, że cukiernia Jana Apolinarego Michalika na kartach tradycji krakowskiej zapisała się jako zajmujący miejsce prymarne ośrodek literacko-artystyczny, Huszcza uznał zapewne, że analogiczną kawiarnią w Łodzi będzie owa „*Fraszka*”<sup>40</sup>.

Lokal miał z góry ustalony „plan dnia”. Z samego rana kawiarnia stanowiła punkt zborny wszystkich redaktorów, którzy przy kiepskiej kawie wsłuchiwali się

<sup>36</sup> Jan Huszcza, „*Jama Michalikowa*”, czyli o „*Fraszce*”, w: *Płatki sady*, wybór Jerzego Wilmańskiego, Łódź: Oficyna Bibliofilów „Res Polona” 1993, s. 87.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 91.

<sup>38</sup> Jan Huszcza (ur. 24 grudnia 1917 roku w miejscowości Zagościnie na Wileńszczyźnie, zm. 26 czerwca 1986 roku w Łodzi) – polski poeta, prozaik i satyryk; Lesław M. Bartelski, *Polscy pisarze współcześni, 1939–1991. Leksykon*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe PWN 2000, s. 229.

<sup>39</sup> Jan Huszcza, „*Jama Michalikowa*”..., s. 90.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 88.

z należytą uwagą w dyspozycje swoich przełożonych<sup>41</sup>. Od tej pory każdy już wiedział, co i jak napisać i gdzie znaleźć materiał do swojego artykułu. W południe lokal roił się od artystów, wstępujących na kieliszek lub więcej... czystej. W obrębie lokalu wytworzyły się, niczym towarzystwa stolikowe, grupy stałych bywalców. Wspólny krąg aranżowali twórcy tygodnika społeczno-literackiego „Kuźnica”, do którego należeli: Kazimierz Brandys, Mieczysław Jasturn czy Adolf Rudnicki. Huszcza wspominał swoje wizyty we „Fraszce” następującymi słowami:

Pokazywała się tu Pola Gojawicyńska, zjawiał się bawiący przejazdem Jarosław Iwaszkiewicz, zachodził czasem – acz niechętnie – Artur Sandauer, czuwali Żuławszy: Juliusz i Mirosław, szukał okazji do psioczenia popularny w Łodzi malarz Konstanty Mackiewicz. Przychodził w większym gronie ludzi teatru Leon Schiller... Przy oknie – bo lokal był dość mroczny – czytywał nam swoje najnowsze wiersze Władysław Broniewski, który właśnie niedawno wrócił z tułaczki po obczyznach i budził jako poeta liczne zastrzeżenia u młodych... lewicowców. Kilkakrotnie odwiedziła „Fraszkę” Zofia Nałkowska. Spotykało się tam Gałczyńskiego, który we „Fraszce” spędził kilka obficie zakrapianych alkoholem wieczorów. We „Fraszce” przeżyłem, połączoną ze wzruszeniem, radość osobistego poznania Juliana Tuwima, gdy przyjechał do rodzinnego miasta po wspomnienia<sup>42</sup>.

Z należytym entuzjazmem do kawiarenki zaglądali także pierwsza dama sceny teatralnej Danuta Szaflarska, Kazimierz Rudzki, Ewa Bonacka. Z biegiem lat „Fraszka” traciła na popularności i nastąpiła era „Klubu Pickwicka”, który mieścił się w legendarnym Hotelu Savoy przy ul. Krótkiej 6 (dzisiejszej Romualda Traugutta). Był to klub odarty ze wszystkich typowo towarzysko-matrymonialnych atrakcji. Ten, kto tam przychodził, wiedział, że może liczyć na dyskusję o sztuce, teatrze i literaturze. Najliczniej przybywali tam filmowcy, z racji małej odległości od Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej. Wśród wielu znamienitych nazwisk wyróżniali się: Julian Tuwim, Konstanty Ildefons Gałczyński, Stefania Grodzieńska, Leon Schiller.

Wspomnieniami o „Fraszce” i „Klubie Pickwicka” postanowił podzielić się w przedmowie *W miejsce zleconego wstępu* do publikacji zbiorowej *Tranzytem przez Łódź* Tadeusz Chróścielewski. Poeta wrócił pamięcią do chwili, gdy po raz pierwszy zobaczył nieznajome mu dotąd i tajemnicze miasto położone w centralnej Polsce, które po wojnie zamieniło się w „stolicę intelektualną”<sup>43</sup>. Do Łodzi sprowadziła go chęć podjęcia pracy. Jako absolwent Uniwersytetu Warszawskiego dostał kilka ciekawych ofert zatrudnienia, między innymi posadę asystenta w Instytucie Rusycystyki na Uniwersytecie Łódzkim, przy boku znakomitego filologa – profesora Sergiusza Kułakowskiego<sup>44</sup>, który stał się jego przewodnikiem po mieście. To on wspominał Chróścielewskiemu o „Fraszce”, podkreślając dośladnie, że:

Zdobył popularność w kilkunastu świeżo otwartych lokalach na Piotrkowskiej z „akademią literatury” – „Fraszką” na czele<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Jerzy Krzywik-Kaźmierczyk, *Lorneta z meduzą: wędrówki łódzką nocą*, Łódź: Dom Wydawniczy Księży Młyn 2014, s. 64.

<sup>42</sup> Jerzy Wilmański, *Duchy Piotrkowskiej*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 2002, s. 114.

<sup>43</sup> Irena Bołtuć-Staszewska et al., *Tranzytem przez Łódź*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1964, s. 14.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 7.

Autor przedmowy zapamiętał „Fraszkę” jako lokal skupiający zespoły trzech redakcji, które „siedzą, piją, lulki palą...”<sup>46</sup>. Chróścielewski pisał tak o reprezentantach „Kuźnicy”, „Wsi” oraz „Czytelnika”. Okazuje się, że na popularności zyskuje określenie „literat bez książki”<sup>47</sup>. Dlaczego? Taki stan rzeczy jest spowodowany zastojem podczas II wojny światowej. Książki, których wydrukowanie zajmuje o wiele więcej czasu oraz nakładów pieniężnych, nie są tak pożądane jak tygodniki społeczno-literackie. Tak też, aby zaspokoić potrzeby czytelników:

Literaci zbierają się we „Fraszce”, na przemian przekrzykują się w dyskusjach, prawiąc kelnerkom przyjemne nieskromności<sup>48</sup>.

Tadeusz Chróścielewski przytacza pewną anegdotę, której źródło tkwi we „Fraszkowym” wnętrzu. Pewnego wieczoru autor wstąpił do lokalu przy Piotrkowskiej 96 na kawę tuż po spektaklu *Zemsty* w Teatrze Syrena. Szybko do „Fraszki” dotarł także jeden z aktorów, jeszcze parę minut wcześniej wcielający się w Rejenta Milczka – Józef Węgrzyn<sup>49</sup>. Uznawany za jedną z najwybitniejszych postaci przedwojennego polskiego teatru aktor swoją wizytę we „Fraszce” rozpoczął od wygłoszenia partii z ostatniej sztuki. Słowa Węgrzyna spotkały się z szybką ripostą Chróścielewskiego, która dała początek rozmowie dwóch bywalców „Fraszki”. Spotkanie z uznanym aktorem zakończyło się na wyraźną prośbę Węgrzyna przy stoliku w „Klubie Pickwicka”. Jak przyznał szczerze poeta, obaj mieli słabość do mocnych trunków, dlatego też nie był on w stanie przypomnieć sobie końca tej wizyty...

Nie można pozostawić bez komentarza widocznej niechęci względem „Klubu Pickwicka”, jaka emanuje z wypowiedzi autora. Chróścielewski przedstawia powstały w Hotelu Savoy klub jako miejsce, które jego zdaniem nie sprostało zadaniu odgrywania kulturotwórczej roli w łódzkim środowisku artystycznym, pomimo że bywali tam uznani literaci, szczególnie wspomina Zofię Nałkowską<sup>50</sup>. Swoją sympatię do „Klubu Pickwicka” motywuje organizowaniem przez jego zarządców niezmiernie nudnych, akademickich referatów, wygłaszanych przez rzeszę wykładowców w wynajmowanej do tego celu sali wystawowej w parku Sienkiewicza<sup>51</sup>. Chróścielewski gani to, że najliczniejszą grupą odbiorców owych wystąpień byli niezbyt ambitni studenci, którzy, pokazując się na spotkaniach, chcieli za wszelką cenę pozyskać sympatię surowych profesorów.

„Fraszka” szczególnie miejsce zajęła natomiast w pamięci karykaturzysty, a także założyciela „Szpilek”, Eryka Lipińskiego<sup>52</sup>, toteż satyryk postanowił nawiązać do niej dwukrotnie w *Pamiętnikach*, przy okazji wspomnień o swoim pobycie w Łodzi. Z zapisków autora wynika, że pewnego wieczoru w znajdującej się przy Piotrkowskiej 96 kawiarni pojawiła się grupka znajomych: Jan Brzechwa, Tadeusz Jańczyk oraz Eryk Lipiński. Właśnie przy okazji tego spotkania narodził

<sup>46</sup> Ibidem, s. 145.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 147.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Eryk Lipiński, *Pamiętniki*, Warszawa: Iskry 2016, s. 205.

się pomysł napisania książki, która propagowałaby ideę spółdzielczości. Wydanie miało być wzbogacone ilustracjami, wykonanymi przez redaktora „Szpilek”. Kilka miesięcy później w sprzedaży pojawiła się książeczka dla dzieci *Opowiadział dzięcioł sowie*<sup>53</sup>, uniwersalna opowieść dostarczająca czytelnikowi przykładów złego i dobrego postępowania.

Zaiste, wielogodzinne przesiadywanie przy kawiarnianym stoliku często nakłaniało ludzi pióra do prób literackich, których tematyka była bezpośrednio związana z miejscem, w którym się znajdowali. Z badawczego punktu widzenia owe próby są niezwykle cennym źródłem do poznania prawdziwych zwyczajów i charakteru miejsc, które często już nie istnieją. Encyklopedyczne i słownikowe opracowania haseł dają jedynie teoretyczny zarys zjawiska, jakim jest kawiarnia literacka. Nierzadko utrzymany w dostojnym i patetycznym tonie opis miejsca, będącego ostoją artystyczną, musi zmierzyć się z niezbyt pochlebną pamiątką literacką w postaci prześmiewczej fraszki lub eseju, która bezwzględnie obnaża kawiarniane obyczaje.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bartelski Lesław M., *Polscy pisarze współczesni, 1939–1991. Leksykon*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe PWN 2000.
- Bołtuć-Staszewska Irena et al., *Tranzytem przez Łódź*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1964.
- Czarodzieje Honoratki*, reż. Leopold René Nowak, Łódź 2012.
- Fiszbak Jolanta, *„ziemi obiecanej” w regionalnej literaturze Łodzi. Między grą wyobraźni fikcją literacką a historią*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2013.
- <http://bujamsiewlodzi.pl>
- <http://culture.pl>
- <http://grand.hotel.com.pl>
- <http://savoy.centrumhotele.pl>
- <http://umed.pl>
- <https://www.1944.pl>
- <http://www.amuz.lodz.pl>
- <http://www.honoratka.com.pl>
- <http://www.p.lodz.pl>
- <http://www.strony.toya.net.pl>
- <http://www.uni.lodz.pl>
- Krzywik Kaźmierczyk Jerzy, *Były dancingi i grały orkiestry w mieście Łodzi. Opowieść o muzyce, knajpach i nocnym życiu PRL-u*, Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy 2010.
- Krzywik Kaźmierczyk Jerzy, *Lorneta z meduzą: wędrówki łódzką nocą*, Łódź: Dom Wydawniczy Księży Młyn 2014.
- Lipiński Eryk, *Pamiętniki*, Warszawa: Iskry 2016.
- „Odgłosy” 1958, nr 31.
- „Osnovy Literackie” 1938, nr 1.
- Polański Roman, *Roman*, przeł. Kalina i Piotr Szymanowscy, Warszawa: Wydawnictwo Polonia 1989.
- „Prace Polonistyczne” 1972, seria 28.
- Ratajska Krystyna, „U Roszka”, „Fraszka”, „Honoratka”. *O niezwykłych łódzkich kawiarniach*, Łódź: „Księży Młyn” Dom Wydawniczy Michał Koliński 2018.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 303.

*Słownik języka polskiego*, t. 3, red. M. Samuel Bogumił Linde, Lwów 1857.

*Słownik języka polskiego*, t. 2, red. Jan Karłowicz, Adam Kryński, Władysław Niedźwiecki, Warszawa 1902.

*Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław: Ossolineum 2006.

Sztaudynger Jan, *Piórka prawie wszystkie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2007.

Wilmański Jerzy, *Duchy Piotrkowskiej*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 2002.

*Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 8, red. J. Czachowska, A. Szałagan, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 2003.

## LITERARY CAFES IN ŁÓDŹ IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

### *Summary*

The article is an attempt to reconstruct a fragment of the history of literary Łódź on the basis of previously forgotten literary texts, memories, anecdotes or scattered press notes. The meeting places for writers just after 1945 were cafes located in Śródmieście, including Honoratka, Fraszka, Pickwick Club. In their interiors, there were meetings of poets, literary debuts, and thundering verbal fencing of intellectuals gathered around a coffee table.

Adj. Izabela Ślusarek

## R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

## FRANCUSKA BIOGRAFIA ZBIGNIEWA HERBERTA\*

Równocześnie z dwutomową księgą Andrzeja Franaszka *Herbert. Biografia* (2018) ukazała się we Francji książka Brigitte Gautier *La poésie contre le chaos. Une biographie de Zbigniew Herbert*. Zatem rocznicowy dla poety rok 2018 przyniósł (aż) dwie jego biografie. Warto w tym miejscu przypomnieć, że kilkanaście lat wcześniej popularną biografię *Herbert* (2001) wydał Jacek Łukasiewicz.

Na gruncie francuskim czy – szerzej – frankofońskim Brigitte Gautier jest dzisiaj niewątpliwie najwybitniejszą znawczynią twórczości poety. Zajmuje się nią bowiem od wielu lat i w bardzo różny sposób. Rezultatem prowadzonych przez nią badań są artykuły opublikowane we francuskich i polskich czasopismach naukowych oraz tomach zbiorowych. Na szczególne przypomnienie zasługuje działalność przekładowa Brigitte Gautier: badaczka przetłumaczyła i wydała w trzech tomach (w latach 2011–2014) całość poezji Herberta oraz tom esejów *Labirynt nad morzem* (2011). Opublikowała również (we własnym przekładzie) wybór korespondencji poety z polskimi intelektualistami emigracyjnymi *Combat et création* (2017). Wreszcie organizowała poświęcone mu międzynarodowe konferencje naukowe (Paryż 2008, Lille 2018), a następnie redagowała tomy pokonferencyjne (*Herbert. Poète polonais 1924–1998*, 2009). Lista tych dokonań nie jest oczywiście kompletna, ale wystarczy, by zarysować skalę działań Brigitte Gautier dla promowania osoby i dzieła Herberta we Francji i w świecie frankofońskim.

Taka wierność – celowo użyję słowa akurat najgłębiej Herbertowskiego – nieczęsto zdarza się we współczesnym świecie naukowym i literackim. Rolę Brigitte Gautier jako wytrwałego od kilku dekad ambasadora poety na gruncie frankofońskim można by porównać z tą, którą niegdyś – w odwrotną stronę – odegrał Wacław Rolicz-Lieder wobec Stefana Georgego, Witold Hulewicz wobec Rainera Marii Rilkego czy Roman Kołoniecki wobec Paula Valéry’ego. Brigitte Gautier miała zatem wszelkie dane, by zmierzyć się z niełatwym zadaniem napisania biografii Herberta. I dane te skwapliwie, skutecznie, twórczo wykorzystała. Książka *La poésie contre le chaos* jest efektem wielu lat obcowania z jego twórczością i wielu różnego rodzaju doświadczeń (badawczych, translatorskich, redakcyjnych, popularyzatorskich), które złożyły się na rzetelnie udokumentowaną i narracyjnie atrakcyjną opowieść o życiu poety.

---

\* Brigitte Gautier, *La poésie contre le chaos. Une biographie de Zbigniew Herbert*, Paris: Noir sur Blanc 2018, 382 s.



Kompozycję tej opowieści – z niewielkimi wyjątkami – określa porządek chronologiczny. Wyjątek ten stanowi „Prolog” przypominający pożegnanie Herberta w lipcu 1998 roku (to ścisły początek narracji) i wtrącony w jej środku osobny fragment „Intermedium” mający za przedmiot krótki zarys jego twórczości. Całość jest w przejrzysty sposób podzielona na pięć części wyznaczonych datami: 1924–1939, 1939–1955, 1956–1971, 1971–1989, 1990–1998. W tym przekonującym podziale cezurami określającymi zasadnicze fazy życia poety są więc kluczowe wydarzenia historyczne (polityczne). Już sam ten układ kompozycyjny wskazuje na udział Herberta – w roli uważnego świadka i aktywnego uczestnika – w kluczowych doświadczeniach XX wieku.

Biografia napisana przez Brigitte Gautier jest książką niezwykle gęstą pod względem faktograficznym. Aby ułatwić zadanie francuskiemu czytelnikowi i nie obciążać jej nadmiernie odniesieniami do innych tekstów – co autorka zaznacza w nocie wstępnej – przypisy ograniczono do koniecznego minimum. Z noty końcowej wynika, że źródłem informacji były rozmowy przeprowadzone z osobami z rodzinnego i przyjacielskiego kręgu poety. Takie źródło stanowiła również obszerna epistolografia Herberta: zarówno jej wydane (w ostatnich latach) tomy, jak i listy przechowywane w jego archiwach w Bibliotece Narodowej w Warszawie i Beinecke Library w Yale. Odwołania do różnego typu świadectw (dokumentów, wspomnień, listów) Brigitte Gautier dopełniła cytatami z wierszy (i wypowiedzi) poety: zawsze trafnie dobranymi i traktowanymi jako nie tyle wiarygodne źródło informacji, ile uzupełniające i poszerzające dopełnienie. W tym sensie *La poésie contre le chaos* jest także w jakiejś mierze książką o twórczości (poezji) Herberta, o jej przemianach dokonujących się w kontekście osobistych losów poety i jego uwikłań w Wielką Historię.

Jak zaznaczyłem, jest to biografia niezmiernie szczegółowa, drobiazgowo odtworzająca konkretne fakty, zdarzenia, sytuacje (w toku narracji wielokrotnie przywoływane są datyienne). Tak rekonstruowana historia życia Herberta stanowi równocześnie opowieść o losach bardzo wielu osób, które w różnych momentach go otaczały i odegrały różną rolę w jego biografii. W ten sposób książka staje się opowieścią o przemianach literatury i – szerzej – kultury polskiej prawie całego minionego stulecia. Nie trzeba dopowiadać, jak istotne i przydatne jest to dla francuskiego czytelnika, który – jak można założyć – oczekuje czy wręcz domaga się usytuowania życia poety na takim właśnie, rozleglejszym tle. To tło jest rzeczywiście bardzo szerokie: obejmuje bowiem najogólniej pojętą historię Polski (nie tylko zresztą XX wieku – kiedy zachodzi taka konieczność, narracja cofa się w daleką przeszłość historyczną). Przy tym jest to historia ujęta wielorako: od szczegółów życia obyczajowego i codziennego po ważne i przełomowe wydarzenia polityczne, które – tak jedno, jak drugie – trzeba wyjaśnić czytelnikowi nieznanemu polskich realiów. W horyzoncie książki mieszczą się nie tylko fakty z historii Polski, ale również – zawsze jednak zasadnie przywołane – z historii Europy (i nieraz nawet świata).

*La poésie contre le chaos* jest biografią wyróżniającą się ogromnym wyczuciem proporcji. Wyraża się w tym bez wątpienia francuski zmysł formy, który każe zachować odpowiednie relacje pomiędzy anegdotycznym szczegółem i badawczym uogólnieniem, rzecząw rekonstrukcją i interpretacyjnym komentarzem, opowiadaniem o konkretnym losie i szkicowaniem różnorodnie rozumianego tła (historycznego, kulturowego, literackiego), kontekstem polskim i europejskim, a przede

wszystkim – w proporcji całego życia poety – pomiędzy poszczególnymi epizodami i doświadczeniami biograficznymi. Czytelnik nie pozostaje z wrażeniem, że niektóre z nich zostały nie dość wydobyte, a inne z kolei nadmiernie przecenione. Jeśli z tej spójnej opowieści wyłania się sugestywny portret Herberta, to nie jako efekt snucia domysłów i hipotez psychologicznych (tak przecież złudnych wobec zasadniczej niedostępności życia duchowego poety), lecz jako pośredni rezultat opisanego jego zachowań i działań, perypetii i przygód życiowych.

Podobnie świetnych biografii można by życzyć innym wybitnym pisarzom polskim XX wieku (w szczególności – z powodów także promocyjnych – napisanych i wydanych za granicą). Ale realizacja tego życzenia nie jest prosta i łatwa. Powtórzę, że napisanie książki takiej jak *La poésie contre le chaos* musiało być poprzedzone długimi i wielorakimi przygotowaniem. Biografię tę można niewątpliwie uznać za ich spełnienie i zwieńczenie.

Jej tytuł wskazuje na kluczową ideę poezji / programu poety. Można go sparafrazować i powiedzieć, że Brigitte Gautier udało się opanować żywioł biografii Herberta, jej – by użyć określenia zaczerpniętego z jednego z jego późnych wierszy – „bałagan”. Udało się ją w wyjaśniający sposób opowiedzieć. Nie w takiej jednak formie, że autorka narzuciła tej biografii jakąś aprioryczną konstrukcję porządkującą i interpretującą, lecz dlatego, że wiernie wędrowała za poetą, cierpliwie i empatycznie przemierzała drogi jego życia. Tak postępując z wielkim wyczuciem taktu i stosowności odczytywała oraz scalała rozproszone (i niejednokrotnie trudno dostępne) ślady biografii Zbigniewa Herberta, w uważny i subtelny sposób wsłuchiwała się w jego głos i w jego milczenie.

*Tomasz Wójcik*

(Uniwersytet Warszawski)

[tomasz.wojcik@uw.edu.pl](mailto:tomasz.wojcik@uw.edu.pl)

<http://orcid.org/0000-0001-8291-0961>

## INFORMACJE DLA AUTORÓW

Uprzejmie prosimy wszystkich Autorów przysyłających po raz pierwszy swoje teksty o dokładne podanie imion, nazwisk, tytułów naukowych, miejsc afiliacji, adresów prywatnych i numerów telefonów.

Teksty należy dostarczyć drogą mailową na adres: [przegladhumanistyczny@uw.edu.pl](mailto:przegladhumanistyczny@uw.edu.pl)

W celu zapobieżenia zjawiskom tzw. *ghostwriting* i *guest autorship*, w przypadku artykułów napisanych przez więcej niż jednego autora, prosimy o staranne wymienienie wszystkich współautorów oraz ich afiliacji.

Prosimy o dołączenie do tekstu artykułu bibliografii załącznikowej (według poniższego wzoru zapisu), krótkiego (do 700 znaków) streszczenia w języku polskim lub angielskim oraz oświadczenia, że tekst nie był publikowany ani nie został skierowany do druku w innym czasopiśmie lub tomie zbiorowym.

Bibliografia załącznikowa:

Książka autorska

Kowalski Jan, *Tytuł*, wyd. 2, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar 1999.

Autor z redaktorem

Benardete Seth, *Encounters & Reflections. Conversations with Seth Benardete*, red. Ronna Burger, Chicago: The University of Chicago Press 2002.

Zbiorówka (z redaktorem)

*Ancients and Moderns: Essays on the Tradition of Political Philosophy in Honor of Leo Strauss*, red. Joseph Cropsey, New York: Basic Books 1964.

Tłumaczenie polskie

Bloom Allan, *Umysł zamknięty. O tym, jak amerykańskie szkolnictwo wyższe zawiodło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów*, przeł. Tomasz Bieroń, Poznań: Wydawnictwo „Zysk i S-ka” 1997.

Artykuł (rozdział itp.) w książce

Davidson Paul, *Keynes and Money*, w: *Keynes, Money and Monetarism*, red. Roger Hill, London: Macmillan 1989, s. xx–xx.

Artykuł w czasopiśmie

Dannhauser Werner J., *Na powrót stać się naiwnym*, przeł. Paweł Marczewski, „Przegląd Polityczny” 2007, nr 84, s. 138–143.

Internet

Butterworth Charles, *Leo Strauss in His Own Write: A Scholar First and Foremost*, [http://www.bsos.umd.edu/gvpt/Theory/Transcript\\_Butterworth.pdf](http://www.bsos.umd.edu/gvpt/Theory/Transcript_Butterworth.pdf) [dostęp dd.mm.rrrr].

Prosimy o przestrzeganie następujących zasad przy przygotowywaniu tekstu:

- \* Objętość artykułu nie powinna przekraczać 17 stron (30 000 znaków ze spacjami), recenzji – 6 stron (10 000 znaków ze spacjami).
- \* Tytuły książek, rozdziałów i artykułów oraz zwroty obcojęzyczne należy wyodrębnić kursywą.
- \* Tytuły czasopism oraz cytaty należy umieścić w cudzysłowie.
- \* Przypis bibliograficzny powinien w sposób jednoznaczny odsyłać do przywoływanego źródła.
- \* Przypis bibliograficzny powinien zawierać: imię i nazwisko autora, tytuł (kursywą), miejsce wydania, wydawnictwo, rok wydania, stronę. W przypadku artykułów z czasopism: imię i nazwisko autora, tytuł (kursywą), nazwa czasopisma (w cudzysłowie), rok wydania, numer, strona. Opis bibliograficzny publikacji internetowej: imię i nazwisko autora, tytuł (kursywą), protokół dostępu (miejsce, ścieżka, nazwa), data dostępu w formacie [dostęp 15.05.2015]. Przy pracach tłumaczeniowych po tytule skróć przeł., imię i nazwisko tłumacza. Cytując to samo źródło, które było przywołane w poprzednim przypisie, piszemy: Ibidem, s. Cytując utwór tego samego autora, co utwór przywołany w poprzednim przypisie, zamiast imienia i nazwiska piszemy: Idem. Cytując źródło, którego pełen opis bibliograficzny znalazł się w którymś z wcześniejszych przypisów, po imieniu i nazwisku podajemy tylko skróconą wersję tytułu. Prosimy nie stosować przypisów w systemie oksfordzkim. Wzory zapisów na stronie <http://www.przegladhumanistyczny.pl/> w zakładce Informacje dla autorów.

Każdy tekst nadesłany do redakcji jest recenzowany przez redaktora tematycznego. Artykuły wstępnie zakwalifikowane przez redakcję do druku są następnie poddawane recenzji zewnętrznej.

W związku z procesem recenzyjnym przewidywany czas na decyzję o publikacji wynosi co najmniej 4 miesiące.

Autor opublikowanego tekstu otrzymuje jego wersję elektroniczną oraz egzemplarz autorski pisma.

Redakcja nie zwraca tekstów niezamawianych.