



MIASTO W SZTUCE — SZTUKA W MIEŚCIE



UMCS
UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ
W LUBLINIE

MIASTO W SZTUCE
—
SZTUKA W MIEŚCIE



MIASTO W SZTUCE

—

SZTUKA W MIEŚCIE

Redakcja

Marta Kostrzewa

Bogusz Malec

ISBN:

978-83-7784-552-3

Skład i łamanie:

Marta Kostrzewa

Projekt okładki i strony tytułowej:

Marta Kostrzewa

Recenzentami naukowymi tekstów, które weszły w skład niniejszej publikacji są:

Dr Aleksander Wójtowicz (Zakład Literatury Współczesnej IFP UMCS)

Dr Jarosław Cymerman (Zakład Teatrologii IFP UMCS)

Ilustracja wykorzystana na okładce i stronie tytułowej jest własnością Richarda Combesa.

Adres strony internetowej autora: <http://www.richardcombes.com/>

SPIS TREŚCI

Wstęp.....	9
Olga Szadkowska, <i>Różne oblicza Rzymu w relacjach polskich artystów: wieczne miasto czy grobowiec dla żyjących?</i>	10
Aleksandra Bajerska, <i>Paryż w polskich powieściach XIX wieku – obrazowanie i kształtowanie przestrzeni miejskiej</i>	19
Ewa Ciszewska, <i>Polski duch w Paryżu. „Chimera” Andrzeja Struga</i>	26
Damian Zubik, <i>Paryż w „Falszeryzach” André Gide’a</i>	30
Anna Grabowska, Justyna Maślanka, <i>Kreacja Przestrzeni miejskiej w montażach Debory Vogel „Akacje Kwitną”</i>	35
Magdalena Cholojczyk, <i>Obraz miasta w „Ulicy Nadbrzeżnej” Johna Steinbecka</i>	48
Agnieszka Stańczak, <i>Raport z oblężonego Sarajewa – miasto w czasie wojny w Bośni</i>	53
Agnieszka Wójtowicz, <i>Prowincja Andrzeja Stasiuka</i>	58
Andżelika Kolebuk, <i>Nie moja Warszawa. O „Morfinie” Szczepana Twardocha</i>	65
Lidia Ciborowska, <i>Postmodernistyczne miasto. „Sny i kamienie” Magdaleny Tullā</i>	69
Marta Kostrzewa, <i>Londyn w literaturze młodej emigracji</i>	77
Aleksandra Drozd, <i>„Każde porządne miasto powinno mieć swój kryminal”, czyli rzecz o retrokryminalnej mapie Polski</i>	81
Aleksandra Malesa, <i>Językowy obraz Lublina w powieści kryminalnej „Komisarz Maciejewski. Morderstwo pod cenzurą” Marcina Wrońskiego</i>	86
Bogusz Malec, <i>Rapture – kapitalistyczna Atlantyda</i>	97
Agata Czerwonka, <i>Przestrzeń w „Igrzyskach Śmierci”. Opozycja centrum i obrzeża na przykładzie stolicy i dystryktów</i>	105
Paulina Mazuruk, <i>Postmodernistyczna pustynia. Miasto w „Kochanie, zabiłam nasze koty” Małowskiej</i>	110
Maria Paska, <i>W poszukiwaniu rdzennej amerykańskości – miasto w musicalu amerykańskim</i>	119
Ekaterina Sharapova, <i>Przestrzeń teatralna w mieście (na przykładzie spektakli Dmitrija Wołkostrielow)</i>	127
Małgorzata Lipska, <i>Zmierzch i nowy świt żydowskiego miasta w dramaturgii pierwszej połowy XX wieku: „Dybuk” An-skiego i „Ta ziemia” Aszmana</i>	132
Aneta Anna Nazarewicz, <i>Miasto w „Zburzeniu Tyru” Amelii Hertzówny jako przykład wyrażania stanu emocjonalnego głównego bohatera dramatu za pomocą przestrzeni</i>	138
Kinga Panasiuk-Garbacz, <i>Caput mundi oraz inne filmowe symulacje przestrzeni antycznej</i>	146

Wstęp

Prezentowane w niniejszym tomie teksty stanowią pokłosie Ogólnopolskiej Studenckiej Konferencji Naukowej „Miasto w sztuce – Sztuka w mieście”, która odbyła się 10 i 11 kwietnia 2014 roku. Zorganizowały ją współpracujące ze sobą Koła Naukowe działające przy Instytucie Filologii Polskiej UMCS: SKN Polonistów, SKN Medioznawców oraz SKN Teatrologów.

Konferencja ta miała charakter interdyscyplinarny, co w znacznym stopniu wpłynęło na styl nie tylko samych referatów, ale również dyskusji następujących po ich wygłoszeniu. Autorzy, których teksty znalazły się w niniejszej publikacji pokonferencyjnej w możliwie najbardziej wyrazisty i zróżnicowany sposób omówili zagadnienie Miasta w sztuce (pojmowanej na różne sposoby). Niniejsze rozważania dotyczące geopoetyki wniosły naszym zdaniem istotne novum do ogólnospołecznej dyskusji na temat interakcji pomiędzy współczesną kulturą i sztuką a przestrzenią. W wielu artykułach poruszone zostały również istotne zagadnienia dotyczące tego, w jaki sposób w literaturze i sztuce kształtują się wyobrażenia o miejscach oraz całych terytoriach, co z kolei przekłada się na ważne procesy mentalne.

Marta Kostrzewa

Różne oblicza Rzymu w relacjach polskich artystów: wieczne miasto czy grobowiec dla żyjących?

Rzym – miasto, o którym pisali prawie wszyscy polscy twórcy, miejsce, które stało się celem estetycznych i artystycznych pielgrzymek, zarówno w XIX, jak i XX wieku. *Roma aeterna*, choć budziła zachwyt i była niekwestionowaną perłą wśród miast odwiedzanych przez Polaków we Włoszech, miała w tekstach literackich i wspomnieniach z podróży artystów dwojakie oblicze. Z jednej strony: serce starożytności, księga, z której można wyczytać tajemnice antyku, z drugiej zaś miasto-grobowiec, miejsce umarłych, które egzystuje właściwie już tylko dzięki sławie przodków i osiągnięciom wcześniejszych epok. Nie brakuje wśród literackich obrazów Rzymu drugiego oblicza tego powszechnie kochanego miejsca. Za przestrogę dla świata oraz miasto wybudowane na fundamentach śmierci uważali je Bartłomiej Orański, Antoni Karśnicki i Łucja z Gierdroyców Rautenstrauchowa. Z ich opisów podróży zamiast idyllicznego toposu tęsknoty za Włochami jako kolebki kultury łacińskiej i swoistego rodzaju *limnia apostolorum*, wylania się obraz zjawiska, które Olga Płaszczewska nazwała mitem „czarnej Italii”¹. Brzmi to dość paradoksalnie, biorąc pod uwagę, jak funkcjonował mit Włoch, a przede wszystkim Rzymu, w relacjach z podróży w XIX i XX wieku, a nawet wcześniej: podróże włoskie bowiem znane były już od czasów XVII, a nawet XVI wieku, niemniej jednak miały one zwykle charakter dydaktyczno-poznawczy, rzadko kiedy zawierały rozważania kulturowe. Zmieniło się to dopiero podczas *Grand Tour* w XVIII wieku, a pełną realizację osiągnęło w latach 50. XIX wieku, kiedy to moda na italianizm osiągnęła w Europie swój szczyt. Również polskie relacje z ziemią włoską przeżywają wówczas swoje odrodzenie. Można śmiało powiedzieć, iż określa się je wtedy jako rodzaj atawistycznego *nostos*, czyli z greckiego „tęsknoty”. Nostalgia (*nostos algos*, greckie „ból powrotu”) towarzysząca podróżom do Włoch ma w polskiej literaturze szczególne znaczenie – instynktowna potrzeba kultury oraz przywiązanie do tego, co włoskie towarzyszy artystom od lat. Niemniej jednak warto odnotować głosy, które zajęły stanowisko skrajnie różniące się od tego, co powszechnie rozumie się pod stereotypową idyllą włoskiej podróży. Pozwoli to nie tylko na weryfikację mitu, ale również przyczyni się do innego, wielopłaszczyznowego spojrzenia na zagadnienie uwielbianej i kontemplowanej sztuki w mieście – Rzymie.

Każda podróż, każde poznanie miasta jest tak naprawdę konfrontacją z obcym. Zapoznawaniem, odkrywaniem, dorastaniem do zrozumienia innej kultury i sztuki. W przypadku poznawania i zwiedzania Rzymu, serca Italii, konfrontacja z obcym jest tak naprawdę konfrontacją z tym, co apriorycznie wydaje się znane. Czytając relacje Marii Konopnickiej, Teofila Lenartowicza, Józefa Kremera czy Stefana Żeromskiego, nie sposób nie odnieść wrażenia, iż piszą oni z perspektywy pewnego rodzaju swojskości. „Włoskie, czyli bliskie nam”, chociaż tak naprawdę brak wyraźnych przesłanek do utożsamienia kultury polskiej i włoskiej. A jednak we wspomnieniach i pamiętnikach z podróży cały czas pojawia się porównanie do kultury rodzimej w zestawieniu z wielkością miast włoskich. U Marii Konopnickiej, która choć sama przyznaje w liście do Teofila Lenartowicza „zbałamuciły mnie Włochy.

¹ O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*, Kraków 2003, s. 108-120.

Ciągle by się chciało żyć z czymś, co było wielkie i piękne, a już jest *sub specie aeterni*²², niemniej jednak w swoich utworach nieustannie zestawia dzieje włoskie z polskimi, szuka podobieństw, odpowiedników. Podstawowe zatem refleksje nad włoskim miastem (u Konopnickiej w szczególności będzie to Wenecja) dotyczą więc jej minionej wielkości i obecnego upadku analogicznie do obecnej sytuacji Polski. Zaskakująca jest więc postawa polegająca na dopatrywaniu się ojczyzny w każdym napotkanym pejzażu włoskim. Przyrównuje (choć na nieco innej płaszczyźnie) Polskę i Italię również Stefan Żeromski w swoich dziennikach: „Dziwna rzecz, siedzę w pięknych Włoszech, a myślę wciąż o ogródki nałęczowskim”²³. Do Rzymu miał stosunek dwojaki: z jednej strony wydawał mu się on miastem pod wieloma względami wyjątkowym, dlatego, że tak jak w żadnym miejscu nawarstwiały się tu epoki i kultury, które mógł jedna od drugiej odczytywać. Z drugiej zaś strony mniej o Rzymu antycznego oddziaływało na niego miasto współczesne (czyli z roku 1907), nie interesujące się ani sztuką, ani artystą i nie będące żadnym punktem zbornym niespokojnych artystów czy dziwaków²⁴. Niemniej jednak sięgając do literatury pięknej oraz do pamiętników z podróży polskich twórców, można zaobserwować, iż Stefan Żeromski nie był odosobniony w swoich rzymskich rozważaniach. Kilka przykładów z sielankowego potraktowania rzymskich peregrynacji pozwoli lepiej zrozumieć to zagadnienie.

Rzym – miejsce magiczne

W polskiej literaturze pięknej nie brakuje przykładów pozytywnego odbioru perły starożytności. Rzym dla Cypriana Kamila Norwida stanowił obowiązkowy element inicjacji w artystyczną przestrzeń Italii. W noweli „*Ad leones!*” zaliczanej do włoskiej trylogii, przedstawił jeden z najbardziej znanych opisów stolicy Włoch. I chociaż interpretacja utworu wiąże się ściśle z antagonizmem wybitnej jednostki i społeczeństwa²⁵, to jednak warto zwrócić również uwagę na zawarty w noweli opis wiecznego miasta. Schody Hiszpańskie, niczym wielki, kolorowy ptak z rozłożystymi skrzydłami, zapraszają turystów do odpoczynku: „bajeczny ptak, który oczekuje tylko, aż się na piórach jego ludzie ugrupują”²⁶. Stamtąd rozpościera się widok na przepiękne rzymskie uliczki, jedna z nich prowadzi do Fontanny di Trevi, gdzie znajduje się pracownia rzeźbiarza. Bez Rzymu ta nowela nie miałaby w ogóle sensu. To jest właśnie miejsce, gdzie odbywa się swoistego rodzaju sąd nad talentem artysty. Rzym, mekka artystów, zaprasza, czeka, ale i weryfikuje przyjezdnych. Magiczną przestrzenią jest również ulubione miejsce elity literackiej i artystycznej Rzymu, czyli kawiarnia *Caffe' greco*. To miejsce, w którym odbywa się transgresja, przejście do nowego wymiaru artystycznego. Być w nim to uczestniczyć w życiu wielkich artystów tamtego okresu. Kawiarnia, która staje się przestrzenią-kluczem, zaproszeniem do wtajemniczenia i lepszego zrozumienia sensu tworzonej przez siebie sztuki. Olga Płaszczewska zestawiając podróż rzymską Norwida i Nathaniela Hawthorne'a, zwraca uwagę na teatralność przestrzeni w Rzymie: „Nielad zaś, który sam się oku tłumaczy, nie tyle nieporządkiem, ile raczej dramą zwać się godzi”²⁷. Badaczka podąża tutaj tropem Konrada Górskiego, który w noweli „*Ad leones!*” dostrzega wykorzystywanie metody narracji dramatycznej. Ważnym elementem dla moich rozważań dotyczących przestrzeni wiecznego miasta jest sposób opisu, jakim posługuje się Norwid – wszystkie elementy skła-

2 M. Konopnicka, [List 52 do T. Lenartowicza, Nicea, 1.XII 1892], *Korespondencja*, komitet red. K. Górski et al., Wrocław 1971, t.1, s.134.

3 A. Zieliński, *Pod urokiem Italii. O Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1973, s. 20.

4 Ibidem, s. 167.

5 Cf. Z. Stefanowska, *Norwid-pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, [w:] *Literatura, komparatystyka, folklor*, pod red. M. Bokszański, S.Frybesa, E. Jankowskiego, Warszawa 1968 oraz K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.

6 C. Norwid, „*Ad leones!*”, [w:] idem, *Pisma wybrane*, t.4, *Proza*, oprac. J. W. Gomułicki, Warszawa 1983, s. 142.

7 Cyt. za O. Płaszczewską, *Przestrzeń komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010, s. 410.

dowe: teatralność, malowniczość, atmosfera literacko-artystycznej kawiarni tworzą niezwykle klimat Rzymu i sytuują go w kontekście miast-symboli, miejsc natchnionych.

Co ciekawe, to samo miejsce pojawia się również ponad sto lat później u Czesława Miłosza w wierszu *Caffe' greco*. Czesław Miłosz odnalazł tam coś na kształt najpiękniejszego daru mądrości i zwyczajnej dobroci. Rzym naznaczył na swoje *genius loci*. Zwrócił uwagę na to, iż Rzym jest miejscem, gdzie nabiera się dystansu wobec wszystkich złych wydarzeń tego świata, gdzie zapomina się o wojnie, traumatycznych przeżyciach. Jest to bowiem miasto-oko, swoistego rodzaju soczewka, w której odbijają się ludzkie historie. Miasto, które przeżyło tyle tysięcy lat, niewzruszone wojnami i klęskami, wciąż góruje nad światem i daje nadzieję każdemu, kto je odwiedza:

Jaskółki Rzymu budzą mnie o świcie
I czuję wtedy krótkotrwałość, lekkość
Odrywania się. Kim jestem, kim byłem
Nie tak już ważne. Dlatego, że inni
Szlachetni, wielcy podtrzymują mnie,

Kiedy o nich pomyślę. O hierarchii bytów[...].⁸

Na sam koniec Miłosz w ten sposób podsumowuje wielkość i piękno wiecznego miasta:

Pięknieje dar mądrości i zwyczajna dobroć[...]
A dla mnie: zdziwienie,
Że stoi miasto Rzym, że znów się spotykamy,

Że jestem jeszcze chwilę, i ja, i jaskółka.⁹

Odwiedzając Rzym, autor doświadcza swoistego rodzaju nieśmiertelności, dotyka niemożliwego. Rzym uczy nie tylko pokory i cierpliwości, ale przede wszystkim pogody ducha oraz optymizmu: by być dumnym i wyprostowanym, tak, jak jego przodkowie. Wieczne miasto u Miłosza to miara estetyczna wszystkiego, co dzieje się wokół, każdego elementu życia, nie tylko sztuki i literatury. Chociaż minął już prawie wiek dwudziesty, prawdziwe piękno i rzymska cnota wciąż wyznaczają ścieżki, którymi warto podążać, by odzyskać spokój i harmonię ducha.

Podobnie Rzym funkcjonował w opisach z podróży. Warto wspomnieć o dwóch miłośnikach włoskich wojaży: Jarosławie Iwaszkiewiczu i Gustawie Herlingu-Grudzińskim. Zarysowuje się bowiem w ich dziełach prawdziwie terapeutyczna wizja antycznego miasta, która zdecydowanie odpowiada jego stereotypowemu i idyllicznemu obrazowi. Iwaszkiewicz umieszcza swój opis podróży rzymskiej w dziele zbierającym jego trwające prawie pół wieku peregrynacje po Italii¹⁰. Rzym w jego opowieściach nie jest ani dawną stolicą imperium, ani miastem renesansu, ale co ważne, miastem dnia dzisiejszego, w którym dzieje się mnóstwo spraw nic nie mających wspólnego ani z historią, ani z literaturą, ale które stanowią tę codzienną materię życia, wśród której się trwa¹¹. Iwaszkiewicz stwierdza: „Ja w Rzymie po prostu mieszkam”. Nie patrzy więc na to miasto jak na przepiękną perłę antyku (choć

8 Cz. Miłosz, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1996, s. 391.

9 Ibidem, s. 392.

10 J. Iwaszkiewicz, *Do czytelnika*, [w:] idem, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1980, s. 9.

11 Ibidem, s. 83.

docenia i bardzo chwali jego wszystkie zabytki, przyznaje, że sprowadzają one na człowieka swoistego rodzaju *katharsis*), lecz współodczuwa je wraz z innymi mieszkańcami – współczesnymi rzymianami. Jednocześnie będą po raz trzydziesty w tym miejscu uświadamia sobie sprawy ściśle związane z traktowaniem przez współczesnego człowieka sztuki i literatury. Rzym unaocznia mu, że należy walczyć o sprawy najwyższej wagi – czyli artystyczną i estetyczną stronę życia. „Z Rzymu sprawy jedności kultury europejskiej widać wyraźniej, lepiej, naoczniej. Może dlatego tak kocham Rzym, że tutaj czuję się prawdziwym Europejczykiem”¹². Iwaszkiewicz w podróży do Rzymu szuka artystycznej inspiracji, swoistego rodzaju repertorium, pretekstu do opisanego świata. Dzięki potędze tego miasta bez problemu je znajduje, to także jest powód jego bezgranicznej miłości do Rzymu. Niemniej jednak odnajduje w nim również pretekst do rozważań na temat polskości. On również, podobnie jak Konopnicka i Żeromski, dostrzega we włoskim mieście obicie polskich pejzaży. „Tam w Rzymie wyrastały przede mną, czasem we śnie, czasem na jawie, wspomnienia równin mazowieckich i Pilicy takiej malowniczej, i te drogi między Dęblinem a Lublinem”¹³. Rzym jest więc dla niego okazją, by powrócić do kraju, czy to we śnie, czy na jawie, doświadczyć bliskości ojczyzny.

Uspokajający, sielski obraz odnaleźć można również w *Dzienniku pisanym nocą 1980-1983* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Jego podróż różni się od wojaży poprzedników, odwiedza on bowiem wieczne miasto zimą. Do tej pory przez zapiski polskich artystów przebijало miasto pełne turystów, słońca, u Herlinga-Grudzińskiego doświadczyć zaś można miejsca dość opustoszałego, choć – jak twierdzi autor – tym piękniejszego:

Rzym w zimowym słońcu, jaki jest piękny, wyniosły, bardziej wieczny, jak oczyszcza się w zimnym blasku, jaka przepaść pomiędzy nim i jego letnim sobowtórem, traktowanym przez hordy turystów, duszącym w lepkiem ukropie, zmęczonym swoją wiecznością. Pewnie w taki dzień jak dzisiaj Stendhal zapisał w swoim rzymskim dzienniku: „W Rzymie zwykła buda bywa często monumentalna”.¹⁴

Dużo miejsca Herling Grudziński poświęca refleksjom dotyczącym wiary w Boga i Kościoła katolickiego: w Rzymie jest bowiem świadkiem oficjalnej kanonizacji Ojca Maksymiliana Kolbego na Placu Świętego Piotra¹⁵. Rozważania o sensie cierpienia, o świętości i poświęceniu łączą się u autora dziennika z refleksjami, które snuje podczas kilkudniowego pobytu w Rzymie. Jest to idealne miejsce do tego typu rozmyślań: Rzym widnieje u Herlinga-Grudzińskiego nie tyle jako centrum antycznego świata, ale przede wszystkim jako kolebka chrześcijaństwa. To z kolei prowadzi pisarza do rozważań o nieco innych wydźwięku niż dotychczasowe, mianowicie rozważań politycznych. W jednym z opisów swej wycieczki do Rzymu wspomina o kościele Santi Quattro Conorati, gdzie znajduje się średniowieczny majstersztyk propagandy kościoła katolickiego¹⁶.

Jest jednak u Herlinga-Grudzińskiego i artystyczny wymiar wiecznego miasta. Można go odnaleźć na Schodach Hiszpańskich, gdy pisarz wraca ze spotkania odbytego w *Caffè' Greco*:

Za każdym pobytom w Rzymie bywam na Schodach Hiszpańskich, zastygły już jak stary sztych w moim obrazie miasta, a teraz ożyły nagle i pociągnęły mnie w daleką przeszłość. Czyli do Rzymu 1945, gdy codziennie niemal po wyjściu z *Caffè' Greco* wspinałem się nimi

12 Ibidem, s. 91.

13 Ibidem, s. 151.

14 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1980-1983*, Warszawa 1990, s. 75.

15 Ibidem, s. 198.

16 Obraz w kościele przedstawia uleczonemu z trądu i nawróconemu na chrześcijaństwo Konstantyna, co dla Herlinga-Grudzińskiego oznaczało początek zdobytej władzy religijno-świeckiej nad podwładnymi, v. Cz. Miłosz, *Dziennik...*, op.cit., s. 75-76.

Jest więc w przytoczonych wspomnieniach wszystko: i przestrzeń miasta Rzym i przeszłość, która dopadła autora niespodziewanie na Schodach Hiszpańskich, jest w końcu swoistego rodzaju zespolenie literacko-duchowe między Herlingiem-Grudzińskim a Gogolem. Zespolenie owo możliwe dzięki określonym terytorium wspólnej pracy artystycznej – na Via Sistina w Rzymie. Nie tylko Rzym, ale i cała Italia u autora to pretekst do głębokiej refleksji nad życiem i kondycją stosunków polskich (nie tylko literackich, ale i politycznych) w świecie. Dzięki temu niezwykle, terapeutycznemu miejscu może swoje myśli skierować ku nielatwym momentom w dziejach kraju. Píše w sposób spokojny i jak gdyby zdystansowany. Nie ma wątpliwości, iż może przyjąć taką postawę właśnie ze względu na leczniczą wręcz moc włoskiego krajobrazu i potęgi włoskiej sztuki.

Drugie oblicze wiecznego miasta

Niemniej jednak refleksja nad procesem iluzji i deziluzji staje się możliwością innej interpretacji fenomenu tekstów z podróży. Uważna lektura relacji oraz dostrzeżenie tekstów, takich jak *W Alpach i za Alpami*¹⁸, *Wyciąg z dziennika powtórnej podróży do Włoch*¹⁹ czy *Wspomnienia Włoch i Szwajcarii z podróży odbytych w latach 1832 i 1839*²⁰ prowadzi do pogłębienia, nawet jeżeli nie deziluzji świata rzymskiej podróży, to do sceptycznej postawy wobec dotychczasowej optymistycznej i jednokierunkowej interpretacji tego zjawiska. Ta sama *Roma aeterna*, która dla wielu twórców była artystyczną mekką, miejscem idealnym do kulturowych refleksji, stanie się punktem wyjścia do rozważań o przemijaniu, śmierci, nieudolności ludzkich osiągnięć i ludzkiego życia w ogóle. Miasto sztuki, owszem, ale tej turpistycznej, gnijącej, umierającej i zachłystującej się swoją przemijającą chwałą.

Najbardziej krytycznym utworem są *Wspomnienia Włoch i Szwajcarii z podróży odbytych w latach 1832 i 1839* Bartłomieja Ignacego Ludwika Orańskiego. Posępna natura, zagrażająca człowiekowi i stanowiąca dla niego niebezpieczeństwo wita podróżnika już w Civita' Castellana, niemniej jednak, gdy dotrze on do Rzymu przed jego oczami rozegra się prawdziwa koszmarna wizja. Już droga do Rzymu wiedzie przez pola obfitujące w chwasty zabójcze²¹. Przyznaje, iż Rzym należy do miast, które z daleka wydają się **ludne** i bogate, a obecnie tylko do perspektywy i widoków kraju dla malarzy i poetów przydatne. Jedynie artyści są w stanie czerpać z tego miasta jakiegokolwiek współcześnie korzyści. W innym wypadku – miasto Rzym jest dla współczesnego odbiorcy kompletnie bezużyteczne. Również mieszkańcy nie prezentują się ciekawie: „zamroczeni w ciemnocie, pielęgnują Boga i język najpiękniejszy przodków, i mury dziejami znane, wiekami pogryzione, dla dzieci może szczęśliwszych, gdy za lat kilka mogą zagoić rany tych miast i odnowić je, gdy odmłodnieją stare Włochy”²². Orański przyjął tutaj ciekawą i bardzo oryginalną metodę przedstawienia całego miasta w konwencji makabryczno-grobowej. Do Colosseum ciągną się kości ściętej głowy narodów, a szkielety akweduktów jak karawany ciągną się po równinach rozległych pustyń, brodzące w ruinach wysokie kolumny, które obnażają kości spróchniałe – to tylko niektóre z opisów, która przywodzą na myśl miasto-grobowiec. Znaczący jest

17 Ibidem, s. 277.

18 Ł. Rautenstrauchowa, *W Alpach i za Alpami*, fragm. „Biblioteka Warszawska” 1846, t. 4, s. 229-272; całość: t. 1-3, Warszawa 1847; wyd. 2 Warszawa 1850.

19 A. Karśnicki, *Wyciąg z dziennika powtórnej podróży do Włoch*, Lwów 1842.

20 L. Orański, *Wspomnienia Włoch i Szwajcarii z podróży odbytych przez Bartłomieja-Ignacego-Ludwika Orańskiego magistra byłego Uniwersytetu Warszawskiego w latach 1832 i 1839 : dzieło pośmiertne*. T. 2, Poznań 1845.

21 Ibidem, s. 24.

22 Ibidem, s. 16.

fragment opisu z podróży:

miasto starożytnego nazwiska, szczątki sąsiada swego – starego Rzymu, pożerające, odsłaniało żyły i nerwy swych ulic, a puste były to żyły i przezroczyste, w bładość suchotniczą grał ich kolor, wyschłe były z tych żył ludności, której krążenie niegdyś po wydatnych muskulach olbrzyma było tak wielkie. I przesuwaly się niekiedy drobne istoty po ich zgniłych kryjówkach – jak się przesuwają robaki, toczyciel ciał zmarłych²³.

Jest to wybitnie turpistyczny obraz perły ziemi włoskiej i kolebki cywilizacji europejskiej, stojący w absolutnej sprzeczności ze wszystkim, co możemy nazwać idylliczną wizją monumentalnego Rzymu. Z kolei przyrównanie mieszkańców do robaków toczących ciało zmarłego, a gdzie indziej do grzebiących w grobach swej ziemi jak w minach, uzupełnia całą tę makabreskę i nadaje jej jeszcze posępniejszego oblicza. Rzym jest więc przedstawiony jako ciemne, zakopcone katakumby, pełne z jednej strony kościotrupów, z drugiej zaś żerujących i pasożytujących na „chwale” obcych złodziei, czyli spadkobierców Rzymu. Jest to więc miasto chore, pozbawione życia, wybudowane na fundamentach śmierci, a ludzie w nim mieszkający są jedynie przyczyną stopniowej degradacji dawnych ruin. Autor dotyka eschatologicznych rozważań, mówi wprost o tym, że miasto to skłania do refleksji nad śmiertelnością i przemijaniem jednostek, ale również państwa. Czy chce przez to powiedzieć, że Rzym to przestroga dla świata? Dość znaczące są słowa „tak w tej całej ziemi utworzonej z martwych, wyrastają kości starego świata, spróchniałe świątynie, groby, miasta, jakby na sąd ostatni wywołane. My sądzimy, my w proch idący za nimi”. Jak gdyby chciał powiedzieć, że taki los spotyka właśnie miasta, które są zbyt zadufane w swojej potędze i wielkości. Później już nic nie osiągną, czeka je jedynie dogorywanie na ruinach poprzedniej sławy.

Z drugiej strony jednak wzrusza się, wspinając się na tenże grobowiec, w uniesieniu krzyczy: „Ty miasto starożytnej chwały! Nieśmiertelny Rzymie! Jakże los twój do naszego podobny... Ty także od własnych psów zostałeś pożarty...!”²⁴. Można odnieść wrażenie, że spierają się w autorze dwie siły: poszanowania i żalu. Uszanowania wielkiej potęgi starożytności i epok minionych z jednej strony, z drugiej zaś żalu, smutku, być może nawet trochę złości na to miasto. Opisuje je bardzo dokładnie: Watykan, Kapitol, Kwirynał, bazyliki San Giovanni i Santa Maria Maggiore, Panteon, Teatr Marcellusa, jest niezwykle uważnym i skrupulatnym obserwatorem. Warto zwrócić jeszcze uwagę na język i styl, jakimi posługuje się autor tego specyficznego rodzaju sprawozdania z podróży. Beletryzuje on swoje opowiadanie, wręcz je upoetycznia, odbiega od standardowego przedstawienia opisu podróży. Kiedy wzywa Rzym do swego rodzaju odnowy moralnej, robi to całym sercem, a siła wyrazu potęgowana jest przez wielokropki, wykrzykniki, myślniki stawiane w nieregularnych miejscach. Wszystko po to, by oddać nie tylko rzetelny opis miasta, które jest bogactwem artystycznym samym w sobie, choć przepelnionym refleksją o przemijaniu i odchodzeniu, ale również by oddać klimat tego miasta, by czytelnicy mogli również je poczuć.

Rzym jako ziemia umarłych nie jest przedstawieniem jednostkowym. U Orańskiego pobrzmiewają echa *Wędrówek Chile* Harolda Byrona. W czwartej pieśni pojawia się apostrofa do Rzymu – *lone mother of dead empires* i *Niobe of nations*, czyli matki umarłych potęg oraz Niobe narodów. Zwrócił na to uwagę Mieczysław Brahmner w książce *Włochy w literaturze francuskiej okresu romantycznego*, a później

23 Ibidem, s. 37.

24 Ibidem, s. 34.

w swoje komparatystyczne rozważania ujęła to Olga Plaszczyńska²⁵. Z polskich inspiracji tym motywem wystarczy chociażby przypomnieć utwór Słowackiego *Rzym*, w którym zarzuca on wiecznemu miastu, że nie jest już tym samym Rzymem²⁶. Na analogię między pieśnią Byrona a wierszem Słowackiego zwrócił uwagę Juliusz Kleiner, przytaczając przykład przedmowy do IV Pieśni *Wędrowek Childe Harolda*. Pojawia się tam fragment śpiewanej przez robotników pieśni głoszącej słowa, iż Rzym nie jest już tym, czym był kiedyś²⁷. Z kolei autorem poważnej polemiki z Byronowską koncepcją jest Zygmunt Karskiński, dla którego „w tym mieście wiecznym, w tych grobach jest życie...”²⁸. Wszak dla Karskińskiego zniszczenie i śmierć to część Boskiego planu odkupienia, tak więc gruzy i rozsypanie się potęgi to jedynie etap na drodze ku zbawieniu miasta. Ruiny Rzymu stają się więc tutaj symbolem wiecznej zmienności historii i to, według Karskińskiego, należy wziąć pod uwagę oceniając Rzym jako „grobowiec dla umarłych”, czego nie robili twórcy polskiego romantyzmu, zainspirowani pieśnią Byrona.

Ogromne wrażenie wieczne miasto robi również na pisarce, Łucji Rautenstrauchowej. W jej relacji podróżniczej *W Alpach i za Alpami* pada stwierdzenie, iż każdy w Rzymie znajdzie dla swej duszy obfite skarby. Doceniając piękno Rzymu i wymieniając poszczególne jego atrakcje, zauważa jednak pewną sztuczność, niepożyteczność, coś na kształt oglądania miasta jak za szybką muzealną. Rzym więc wedle Rautenstrauchowej to „historyczne muzeum, dumnych wspomnień pośmiertna mowa, pychy ludzkiej grobowiec”²⁹. Dalej pyta retorycznie, jak można przejść wobec sztuki w tym mieście obojętnie, nie pomarzywszy nad próżnością, a zarazem nad znikomością wszech rzeczy świata. Po raz kolejny widać więc wyraźnie nawiązanie do pary semantycznej miasto-grob. Ponadto, warto odnotować, iż w relacji autorki zwiedzanie Rzymu jest nie tylko pretekstem do rozważań na temat przeszłości, ale również do stawiania sobie pytań o przyszłość. Uwaga podróżniczki zaczyna skupiać się nie na zabytkach miasta, które są oszalamiające, lecz na uczuciach każdego podróżnego. Lektura znaków przeszłości okazuje się ciężką, ale warto podjąć ten trud, by odczytać również swoją przyszłość – przyszłość pielgrzyma. „Bo od czasu co ta ziemia nad niemi urosła, człowiek na niej zmalął; i nie taką rzeczą łatwą nam zrozumieć ten stary ich świat, którego olbrzymie zarysy przerażają nas”³⁰. Można zaobserwować u Łucji Rautenstrauchowej, że oprócz szkicu geograficznego czy artystycznego stara się kreślić szkic mentalny Rzymu. Nie jest tak krytyczna w swoich sądach jak Ludwik Orański, niemniej jednak od wydanej 5 lat wcześniej podróżniczej książki z pewnością zapożycza postrzeganie Rzymu jako grobowca spraw bieżących. Nie może powstrzymać się również przed drobnymi złośliwościami: „ale gdzież ten wiatr nie dosięgnie wreszcie? Jakimżeby trzeba wzniosłym i grubym opasać się murem, by się ochronić całkiem od wpływów jego?”³¹. Zwraca uwagę również na zbyt rzucającą się w oczy obrzędowość rzymską. Zamiłowanie do ceremonii, zbyteczna pompa, tak pełna blasku jak włoskie niebo i kwiatów jak włoska ziemia, w ogóle nie przemawia do duszy autorki, ponieważ, jak przyznaje, jej dusza jest pod szarym niebem do szarych zrodzona wrażeń.

O tej swoistego rodzaju mozaice Rzymu, którą można dwojako odczytać, pisze również Antoni

25 Olga Plaszczyńska, *Wizja Włoch...*, op.cit., s. 258-259.

26 J. Słowacki, *Rzym*, [w:] J. Słowacki, *Dzieła*, t. 1, *Liryki i inne wiersze*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1952, s. 69.

27 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t.2, Kraków 1999, s. 71.

28 Z. Karskiński, *To miasto wiecznym, w tym grobach jest życie...*, [w:] Z. Karskiński, *Dzieła literackie*, t.1., oprac. P. Hertz, Warszawa 1973, s.58.

29 Ł. Rautenstrauchowa, *W Alpach...*, op.cit., s. 4.

30 Ibidem, s. 5.

31 Ibidem, s. 10.

Karśnicki w *Wyciągu z dziennika powtórnej podróży do Włoch*. Psychologizuje on swoją włoską podróż, na początku swoich rozważań stwierdza, iż człowiek musi podróżować, by łagodzić swój wewnętrzny niepokój i by powrócić do wartości utraconych. Pomoc ma w tym odwiedzenie Rzymu, który zna tylko z relacji Winckelmana, przetłumaczonej na polski przez Stanisława Kostkę Potockiego, *O sztuce dawnych, czyli Winkelman polski* w 1815 roku. Podobnie jak Orański zwraca uwagę na niebezpieczeństwa czyhające na człowieka udającego się do Rzymu, wymienia dwa rodzaje niebezpieczeństw: zagrażające zdrowiu i kieszeni. W końcu oczom podróżnika ukazuje się Rzym, na którym widać szerniałe pomniki dawnego Rzymu i jego bohaterów. „Leżą ostrolupy i luki potrzaskane od piorunów czasu; serce miota się w żyjącym człowieku na widok wygasłego wulkanu dawnych namiętności i poświęceń”³². Jednak nie tylko luki są w relacji Karśnickiego potrzaskane. Cała *Roma aeterna* jest potrzaskana, jest miastem, w którym czas odcisnął swoje piętno i niestety pogrążył w pewnym stopniu bohaterstwo i ducha narodowego przodków. Ów duch jest tym, za czym tak naprawdę tęsknią podróżnicy, a nie „te powalone pomniki po polach i skałach rozsiane”, które są niewystarczające powodem, by odwiedzić miasto. Jest to dość rewolucyjny pomysł, ponieważ w przeciwieństwie do Stefana Żeromskiego, który w swoich podróżach po Rzymie zwracał szczególną uwagę na to, że najpiękniejszy jest Rzym starożytny, Karśnicki zaś stwierdza, iż nowszy Rzym wyrasta nad starym, cisnącym się do grobu. Wszystko, co starożytne jest dziś dla niego niżej położone, a nawet całkowicie zwalone. *Roma antica* to widownia, nad którą dzisiejszy Rzym stoi wysoko, to gruzy, które leżą jak w otwartym grobie, otoczonym w poręcze, nad którą to rząd sumiennie czuwa. Złośliwy jest wymiar tego zdania, biorąc pod uwagę, że dalej wymienia nad czym to rząd czuwa: nad świątyniami na wpół zwalonymi, obok których leżą słupy, owe „szczątki wielkości rzymskiej”. Warto więc odnotować obecność Karśnickiego na mapie niestandardowych opisów podróży do Rzymu, albowiem jako jedyny nie zachwyca się starym, antycznym Rzymem, jednocześnie pomstując na to, co dzieje się obecnie i jak sprzeniewierzają chwałę przodków dzisiejsi rzymianie, lecz dostrzega fakt, iż dawna gloria przeminęła, a to, co po niej zostało nie jest tak naprawdę atrakcyjne dla współczesnego odbiorcy. Po prostu „wali się ten gmach ogromny”³³.

Nie brakuje więc w XIX wiecznych opisach podróży włoskiej obrazów mniej idyllicznych niż by się tego spodziewano. A przecież jest to czas, gdy mit italianizmu jest chyba najbardziej romantyczny i najbardziej sielski, chociaż zarówno w opowieściach Konopnickiej, Lenartowicza czy Józefa Kremera, pojawiają się pewne zawahania, niepewności, czy aby na pewno Rzym to miasto sztuki uniwersalnej i ciąglej, nieustannie tak samo pięknej? Niemniej jednak ogólny obraz tych i późniejszych, dwudziestowiecznych opracowań wydaje się dość jednoznaczny w swej ocenie i nie różni się od stereotypowego ujęcia Rzymu jako kolebki cywilizacyjnej. Iwaszkiewicz wszak w *Podróży do Rzymu* szukał artystycznej inspiracji, swoistego rodzaju repertorium, pretekstu do opisanego świata, z kolei Herling-Grudziński pisał o terapeutycznej roli takiej podróży, Czesław Miłosz natomiast odnalazł w Rzymie swoje *genius loci*. Dopiero odkrycie Rzymu jako miasta sztuki, ale dla już nieżyjących, pozwala na nową interpretację zjawiska podróży włoskiej. Swoimi korzeniami ta koncepcja sięga tradycji romantycznej i Byronowskiej, niemniej jednak nie brakuje na gruncie polskim żywych i wieloznacznych przetworzeń tego zagadnienia.

32 A. Karśnicki, *Wyciąg...*, op.cit., s. 43.

33 Ibidem, s. 49.

Bibliografia

- Herling-Grudziński Gustaw, *Dziennik pisany nocą 1980-1983*, Warszawa 1990;
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Podróż do Włoch*, Warszawa 1980;
- Karśnicki Antoni, *Wyciąg z dziennika powtórnej podróży do Włoch*, Lwów 1842;
- Kleiner Juliusz, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t.2., Kraków 1999;
- Konopnicka Maria, *Korespondencja*, t.1, komitet red. K. Górski et al., Wrocław 1971;
- Kraśński Zygmunt, *Dzieła literackie*, t.1, oprac. P. Hertz, Warszawa 1973;
- Miłosz Czesław, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1996;
- Norwid, Cyprian Kamil, *Pisma wybrane*, t.4, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1983;
- Orański Ludwik, *Wspomnienia Włoch i Szwajcaryi z podróży odbytych przez Bartłomieja-Ignacego-Ludwika Orańskiego magistra byłego Uniwersytetu Warszawskiego w latach 1832 i 1839 : dzieło pośmiertne*, t.2, Poznań 1845;
- Plaszczewska Olga, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010;
- Plaszczewska Olga, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*, Kraków 2003;
- Rautenstrauchowa Łucja, *W Alpach i za Alpami*, t. 4, Warszawa 1847;
- Słowacki Juliusz, *Dzieła*, t. 1, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1952;
- Stefanowska Zofia, *Norwid-pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, [w:] *Literatura, komparatystyka, folklor*, pod red. M. Bokszczanin, S.Frybesa, E. Jankowskiego, Warszawa 1968;
- Wyka Kazimierz, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948;
- A. Zieliński, *Pod urokiem Italii. O Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1973.

Paryż w polskich powieściach XIX wieku – obrazowanie i kształtowanie przestrzeni miejskiej

Walter Benjamin nazwał Paryż „stolicą XIX wieku”. Miasto to stało się stolicą kulturalną Europy oraz symbolem nowoczesności. Miasto tak cenione przez artystów, było często inspiracją dla sztuki, jednak szczególne miejsce zajęło w historii literatury, początkowo tylko francuskiej, z czasem również europejskiej, w tym polskiej.

Literatura polska pierwsze poważniejsze inspiracje Paryżem prezentowała już w wieku XVIII, ale prawdziwa fascynacja motywami paryskimi rozpoczęła się w XIX wieku. Początkowo za sprawą Wielkiej Emigracji, później, w 2. poł. XIX wieku za sprawą rozwoju techniki Paryż stał się miastem szans, był odwiedzany coraz częściej nie tylko w celach naukowych i artystycznych, lecz również turystycznych. Był to także okres, kiedy literatura wyszła naprzeciw oczekiwaniom czytelników, prezentując coraz częściej Paryż jako motyw i miejsce akcji utworów. Oprócz utworów o tematyce współczesnej pojawiły się również powieści historyczne, prezentujące dzieje miasta i jego społeczności, np. rewolucja francuska (Józef Ignacy Kraszewski, *Szałona*, 1880) czy wojny napoleońskie (Wacław Gąsiorowski, *Pani Walewska*, 1904).

Bogactwo tekstów literackich i publicystycznych, prezentujących XIX-wieczny Paryż, to materiał nadal do końca niezbadany i nieuporządkowany. Niniejsze opracowanie jest omówieniem sposobu obrazowania Paryża na przykładzie kilku wybranych tekstów. Są to utwory, których czas akcji obejmuje okres od drugiej połowy XIX wieku do wybuchu pierwszej wojny światowej.

Bardzo często autorzy wykorzystywali literacką figurę Polaka-podróżnika, który, kierowany różnymi pobudkami wyjeżdżał do Paryża, przebywał tam jakiś czas (realizując bądź pomijając cel przyjazdu), poznawał miasto i jego mieszkańców (w tym Polaków), a następnie wyjeżdżał lub decydował się na pozostanie w mieście na czas bliżej nieokreślony.

Fikcyjność a rzeczywistość – Paryż w powieściach

Niezależnie od wierności i uszczegółowienia opisu, powieść nadal pozostaje utworem literackim, zatem świat wewnętrzny utworu rządzi się własnymi prawami, jest fikcją literacką. Świat przedstawiony nie jest autonomiczny, odzwierciedla świat rzeczywisty, ale niecałościowo. Każde odzwierciedlenie jest w jakiś sposób ukierunkowane, ma na celu oddanie idei utworu. Badacz literatury musi zatem zgadzać się na fikcyjność, lecz powinien pamiętać również o rzeczywistym pierwowzorze, na którym owa fikcyjność została zbudowana. Świat tekstu ma swoje granice, a wyznacza je zawartość nazw geograficznych oraz symboli charakterystycznych dla danego obszaru. W przypadku Paryża są to

na przykład nazwy zabytków, adresy z nazwami ulic itp.

Powieść wysokoartystyczna a powieść popularna

Miasto stawało się inspiracją dla tekstów zarówno wysokoartystycznych, jak i dla literatury popularnej. Powieść popularna (na przykład Wojciech Dzieduszycki *W Paryżu*, Władysław Sabowski *Na paryskim bruku*, Tadeusz Jaroszyński, *Chimera*) powielala i w konsekwencji utrwalala stereotypy wyobrazeniowe na temat miasta (np. światowa stolica cywilizacji i sztuki, miasto uciech i szaleństw zmysłowych). Wielkie powieści pokroju *Lalki* Bolesława Prusa, powieści Stefana Żeromskiego (*Dzieje grzechu*, *Ludzie bezdomni*, *Uroda życia*) czy Gabrieli Zapolskiej (na przykład *Janka*), tworzyły nowy, niepowtarzalny obraz miasta.

Rozbieżność w prezentacji miasta spowodowana była różnym przeznaczeniem tekstów literackich. Literatura popularna była odpowiedzią na zapotrzebowanie na tematy podróżnicze i przygodowe, natomiast proza wysokoartystyczna stawiała sobie za cel oryginalne przetworzenie motywu. Dlatego też Paryż powieści popularnej ukazany był najczęściej z perspektywy ulicy, bo tak miasto zwiedzał zazwyczaj turysta. (Opisy sal muzealnych i zebrań naukowych, zawarte np. w *Ludziach bezdomnych*, czy laboratoria naukowe podobne do laboratorium Geista w *Lalce*, nie pojawiają się w powieściach popularnych). W prozie popularnej obrazy były uproszczone, uwypukla się to, co dla XIX-wiecznego podróżnika było nowe i zaskakujące, czyli ruch uliczny, przepych, wielkość miasta. Porównania ilościowe miały działać na wyobraźnię ówczesnych czytelników. Teksty popularne prezentowały z reguły zabytki znane, opisane w przewodnikach po mieście lub w beletrystyce, np. francuskiej, w której motyw Paryża był bardzo popularny (powieści Honoriusza Balzaka czy Eugeniusza Sue). Opisy dokonywane były za pomocą słów-etykietek: „piękne paryżanki”, „rozpusta wielkiego miasta”, „ognisko oświaty”, „stolica bohemy” itp. oraz bazowały na powszechnie znanych stereotypach.

Braki jakościowe literatury popularnej uzupełniała proza artystyczna, która czyniła Paryż pełnowartościowym bohaterem. Autorzy tacy jak Prus i Żeromski zwrócili uwagę na stopniowalność jego cech pozytywnych i negatywnych, na ludzi i na miejsca. Zaprezentowali czytelnikowi możliwie pełny i różnorodny obraz miasta.

Budowanie przestrzeni

Głównym czynnikiem wpływającym na kształtowanie obrazu miasta w literaturze był sposób kształtowania opisu przestrzeni miejskiej. Składały się na niego między innymi język tekstu, perspektywa opisu oraz dobór środków artystycznego wyrazu.

Ważnym i często używanym zabiegiem literackim było ukazanie miasta z punktu widzenia jego bezpośredniego obserwatora, czyli bohatera-Polaka przebywającego w Paryżu. Subiektywne spojrzenie na Paryż oczami bohaterów pozwalało na zwielokrotnienie perspektywy opisu. Podstawowy zmysł, za pomocą którego dokonywany był proces poznawania, był wzrok. Czytelnik widzi z reguły to, co bohaterowie, czasami otrzymując dodatkowe informacje od narratora (na przykład w powieści Dziadoszyckiego).

Nie istnieje widzenie nieobciążone pamięcią, wiedzą, skojarzeniami czy wolne od nakładania innych wrażeń (np. świetlnych, emocjonalnych). Istotna może okazać się wiedza historyczna na temat Paryża, która dostarcza bohaterom dodatkowych informacji o obserwowanej przestrzeni. Bohaterowie znający historię miasta tworzyli obraz miasta na kształt palimpsestu topograficznego i historycznego, który był efektem nakładania się obrazu przestrzeni miasta po wielkiej przebudowie dokonanej przez barona Georgesa Haussmana, na historyczne dzielnice miasta (znane z historii bądź literatury). Poza tym emocje bohaterów wpływały na kształtowanie opisów miasta, tworząc efekt subiektywnego spojrzenia. Paryż z perspektywy bohaterów szczęśliwych jawił się jako raj, miejsce wytchnienia szans i szczęśliwej przyszłości. Gdy patrzymy na miasto oczami bohaterów biednych, zmęczonych, nieszczęśliwych, stolica staje się szara, smutna, pojawiają się wyostrome kontrasty i obrazy cierpienia.

Rozważając aspekty widzenia fizycznego, mamy do czynienia z różnorodną perspektywą przestrzenną. Wyróżniamy perspektywę panoramiczną, która sytuuje się ponad miastem lub poza nim, zakłada nieruchomy punkt widzenia i pozwala na ogląd całości z pewnego dystansu przestrzennego. W taki sposób Paryż widzieli Stanisław Wokulski (*Lalka*) unoszący się w balonie nad stolicą oraz doktor Tomasz Judym (*Ludzie bezdomni*) na wzniesieniu Saint-Cloud. Przed ich oczami wyląniał się Paryż „jak na wypukłej mapie”. Do uszu bohaterów nie docierał hałas miasta, z góry widać było charakterystyczne punkty, takie jak: Łuk Triumfalny i Notre-Dame.

Drugim rodzajem perspektywy jest perspektywa przechodnia, która uwzględnia ruch i zmienność punktów widzenia oraz skraca dystans obserwatora do oglądanych obiektów. Tego typu ogląd rejestruje tylko to, co zewnętrzne, elementy dostępne obserwatorowi z chodnika lub okna pojazdu. Do opisu rzeczywistości najczęściej wykorzystywane były wyliczenia, porównania, onomatopeje i powtórzenia. Czasami stosowano zasadę montażu, rejestrowania migawek ulicznych, fragmentów dialogów, okrzyków. Zwracano w ten sposób uwagę na postacie typowe dla obrazu paryskiej ulicy: roznosiciele gazet, kwiaciarki, fiaków czy gryzетки (zabiegi stosowane m.in. w *Lalce*, *Marzyścielu*, *Ludziach bezdomnych*).

Widzenie można też rozpatrywać pod względem kierunku przesuwania się wzroku, jako horyzontalne lub wertykalne. Widzenie horyzontalne pozwala na budowanie obrazu na przykład z poziomych ciągów okien wystaw sklepowych, elewacji budynków. Podkreśla ciągłość przestrzeni budującej się stopniowo, w miarę postrzegania.

Widzenie wertykalne zakłada załamanie rytmu przestrzennego i wtargnięcie elementu nieregularnego, wpisanego w oś pionową. Bohater musiał podnieść oczy, by ogarnąć wzrokiem w całości pojawiający się element rzeczywistości. Postrzegał wtedy najczęściej wysokie budynki lub uliczne latarnie. Wokulski podążając wzdłuż ulicy i obserwując wystawy, zwracał uwagę, że „co krok wyrasta albo drzewo, albo latarnia, albo kiosk, albo kolumna zakończona kulą”.

Perspektywą opisu z punktu widzenia przechodnia może być również *flânerie*. Następuje tu wyraźna zmiana perspektywy oglądania miasta. Linearną drogę poruszania się po przestrzeni zastąpiła nieuporządkowana sieć ulic, placów, bezcelowe błądzenie. Niespieszna przechadzka po mieście pozwalała rejestrować większą ilość szczegółów. Zatem spacerowicz mógł doświadczać miasta jako labiryntu. Co to oznacza? Zwracanie uwagi na każdy kolejny krok umożliwiało rejestrowanie elementów miasta niedostrzegalnych podczas zwykłego przechodzenia ulicą (wędrowka Rozłuckiego i Tatiany, *Uroda życia*). Jak w labiryncie, spacerowicz pozbawiony był oglądu całości, ale jego zmysły wyostrzone były na szczegóły najbliższego otoczenia. Cechą charakterystyczną labiryntu jest również to, że podróżą przez labirynt kieruje topografia przestrzeni, a nie wyznaczony cel.

W ciekawy sposób ten labiryntowy ogląd miasta oddaje *Lalka*. Stawiając pierwsze kroki w Paryżu, kilka godzin po przyjeździe, Wokulski wyszedł na ulicę bez żadnego planu. Nie znalazł miasta, nie szukał niczego konkretnego. Rejestrował wygląd ulicy, drobne szczegóły:

W głębi na lewo widać jakiś potężny gmach. Na parterze – szereg arkad i posągów, na pierwszym piętrze olbrzymie kolumny kamienne i nieco mniejsze marmurowe, ze złożonymi kapitelami. Na wysokości dachu w kątach orły i złożone posągi, unosząc się nad złotymi figurami rozhukanych koni. Dach – bliżej płaski, dalej kopuła zakończona koroną, a jeszcze dalej – dach trójkątny, również dźwigający na szczycie grupę figur.

Dopiero po tym obszernym opisie (widać wyraźnie, jak przesuwają się po gmachu wzrok bohatera) pojawia się przypuszczenie, że to prawdopodobnie Opera. Elementem poznania była rejestracja maksymalnej ilości szczegółów, aby móc zrekonstruować cały obraz. Następnie każda próba oderwania wzroku od poszczególnych budynków i chęć stworzenia perspektywy będzie kończyła się poczuciem chaosu i przytłoczenia miastem. Dla kontrastu porównajmy teraz wygląd miasta z perspektywy turysty trzymającego w ręku przewodnik, bo tak zwiedzał Paryż Wokulski po kilku dniach pobytu w stolicy.

W ciągu wędrowek wchodził na wieże St. Jacques, Notre-Dame i Panteonu, wjeżdżał windą na Trocadéro, zstępował do ścieków paryskich i do ozdobionych trupimi głowami katakumb, zwiedzał wystawę powszechną, Louvre i Cluny, Lasek Buloński i cmentarz, kawiarnie de la Rotonde, du Grand Balcon i fontanny, szkoły i szpitale, Sorbonę i sale fechtunku, hale i konserwatorium muzyczne, bydłobójnie i teatru, giełdę, Kolumnę Lipcową i wnętrza świątyń.

Ten dość długi cytat ma na celu zilustrować zupełnie inny rytm zwiedzania miasta. Pojawiało się w nim kilkanaście nazw własnych i kategorie miejsc, które bohater odwiedzał. Nie ma w opisie żadnych szczegółów. Ten etap zwiedzania ukazany jest globalnie na szerszą skalę, nie z perspektywy *flâneura*, ale turysty. Turysty przygotowanego do zwiedzania merytorycznie, gdyż zna miejsca, które odwiedza (czytał o nich w przewodniku) oraz wybiera je celowo, według ułożonego przez siebie klucza.

Badania feministyczne stworzyły kategorię żeńską *flâneura*, którą jest *flâneuse*. Jest to rodzaj „spa-

cerowiczki”, która ma taką samą perspektywę postrzegania i ten sam sposób percepcji co *flâneur*, jednak jako kobieta wyraźniej rejestruje inne, kobiece przestrzenie miasta.

Kobiece perspektywa obserwacji uwypukla w opisach nowe, niewidoczne z męskiego punktu widzenia przestrzenie, są to np. domy mody, luksusowe sklepy galanteryjne czy uliczne kwiaciarki. Bardzo ważnym elementem, na który zwracały uwagę bohaterki była moda. Ewa Pobratymska, wyczulona była na przepych bogatego świata, który prezentowały paryskie ulice. Widziała „tysiące kapeluszków damskich, strojów motyli, doskonałych sukien męskich, pyszne konie, olśniewające pojazdy, służbę w bogatej liberii”.

Janka w powieści Zapolskiej zwracała natomiast uwagę na swój wygląd i porównywała go z ubiorem paryżanek. Zauważyła, że są one bardzo chude i niezbyt atrakcyjne. Twarz jej koleżanki, Henrietty, była „drobna, zmięta, prawdziwie paryska”. Janka zaobserwowała, że wyróżnia się na ulicy cudzoziemskim strojem oraz że drobny handel paryski znajduje się w rękach kobiet. Czytelnik dowiaduje się, że na co dzień paryżanki (mieszczanki) nosiły „wełnianą czarną spódnicę i takiż trykotowy stanik”.

Kształtowanie opisu za pomocą języka

Bardzo często paryski ruch uliczny i tłumy ludzi opisywano za pomocą porównań akwaticznych. Służyły one podkreśleniu tego, jak zatłoczone były paryskie ulice oraz w jaki sposób odbywał się ruch. Oto kilka przykładów: w powieściach *Janka* i *Chimera* jest mowa o przepływającej fali ludzkiej, która ma swoje przypływy i odpływy. W godzinach szczytu, fala „wezbrała niepomierne, zgrubiała, jakby wchłonęła w siebie wody licznych potoków, stała się bardziej ruchliwą i szumiącą”. Pomiędzy szarymi budynkami „zgiełkliwy, szumiący potok ludzki, wzbierał z coraz większym belkotem i coraz burzliwiej miotał się między murami”. Gwar wzrastał, stawał się „huczącą powodzią”, by za kilka godzin znów ucichnąć. Wtedy fala ludzi „sączyła się już wąskimi strumieniami, czasem traciła ciągłość, przerywała się”. W licznych opisach mówi się o morzu ludzi. Wokulski „po jednogodzinnym pobycie na ulicy stał się zwyczajną kroplą paryskiego oceanu”. Natomiast Rozłucki i Tatiana „szli w to miasto czarodziejskie, znikali w nim jak dwie małe krople w wielkim oceanie”.

Opisy Paryża przepełnione były kolorami, które uzupełniają i uplastyczniają przestrzeń. Barwy w opisach służyły wielu celom: oddawały atmosferę, podkreślały tragizm, podniosłość, bądź nastrój chwili; obrazowały pogodę, oddawały ruch, potęgowały wrażenia.

Pojawiały się zatem złote promienie październikowego słońca, charakterystyczne dla Paryża sino-opalowe mgły, czarne tłumy ludzi snujących się po Wielkich Bulwarach. Wiosenne drzewa przepełnione były zielenią, a jesienne sypały pożółkлыми liśćmi. Paryski bruk i nadbrzeża Sekwany lśniły w słońcu czystą bielą. Gdy zapadała noc, stolica płonęła „milionem światel”, rozchodzących się z okien domów i latarni ulicznych. Czasami, na przykład w święto 14 lipca, niebo rozświećlały tysiące fajerwerków. „krwawe słońca”, „ogniste race”, „zielonawoniebieskie blaski”. Wiwatujące

i świętujące tłumy uliczne odbijały się jak fajerwerki w lustrze Sekwany. I sama rzeka przybierała wiele barw. Czasami jej fale były „fatalnie zielone” lub zielonożółte, kiedy indziej migoczące „złotą i stalową łuską” lub „rozszałałe rozpustną grą światel i blasków”. Pelka, patrząc na Sekwanę, widział czarną, gniewną rzekę, na której unosiły się spienione „jak białe mewy” grzbiety fal, a narzecza łączyły „krwawe obręcze mostów”. Podczas rewolucyjnych walk rzeka płonęła czerwienią, „ciągnęła się jakby struga krwi poprzez noc ognistą”. W czasie Komuny Paryskiej całe miasto płonęło, więc opisy pożarów w powieści *W Paryżu* przepełnione są wszelkimi odcieniami czerwieni, a nad miastem unosi się czerwona luna, „apokaliptyczna iluminacja”.

Wśród zabiegów porządkujących strukturę przestrzeni, chciałabym zwrócić uwagę na jeden. Według Dobiesława Jędrzejczyka miasto posiada swój wymiar somatyczny i duchowy. Przez wymiar somatyczny autor rozumie elementy infrastruktury miasta, takie jak: ulice, kanały, rzeki, ogrody, lasy, muzea, ścieki czy fabryki. Można zaliczyć tutaj też rytm zbiorowego życia mieszkańców miasta oraz fizjologię miasta: energetykę, kanalizację, ruch, klimat. Według badacza miasto ma swoje tętno, ciśnienie, krążenie, rytm oddychania, żywienia się, wiek oraz temperament.

W przypadku Paryża potwierdzenie tej teorii odnajdujemy w powieści *Chimera*:

[Bulwar] kipiący w całej pełni ruchem, życiem, zgiełkiem, tą straszliwą gorączką wielkiego miasta, która sprawia, że krew w jego arteriach podniesiona do najwyższej temperatury, tętni szumem, kipi i bulgocze, jak war pod żelazną pokrywą naczyń.

Oprócz takiego opisu pojawiały się porównania zestawiające Paryż z żarłocznym głowonogiem i cielskiem potwora. Somatyczny wymiar miasta opisujący jego fizjologię odnajdujemy też w *Lale*.

Olbrzymie ścieki chronią ich [paryżan] od chorób, szerokie ulice ułatwiają im dopływ powietrza; Hale Centralne dostarczają żywności, tysiące fabryk – odzieży i sprzętów. Gdy paryżanin chce zobaczyć naturę, jedzie za miasto albo do „lasku”, gdy chce nacieszyć się sztuką – idzie do galerii Louvru, a gdy pragnie zdobyć wiedzę – ma muzea i gabinety.

Duchowy wymiar miasta przejawia się według Jędrzejczyka w psyche miasta, jego duszy, duchu, pamięci, tożsamości. Chodzi tu głównie o klimat i charakter tworzone przez historię, przestrzeń, zabudowę i mieszkańców. Witold Ordon zauważył, że Paryż ma „ów szczególniejszy urok, którego nie posiadają te całkowicie nowe miasta, co w ostatnim stuleciu wyrastały z niczego, jak grzyby po deszczu”. Poza tym o duszy miasta świadczyły jego zabytki. Wronowski nie bez przyczyny mówił, że:

dusza Francji zrosła się z dwoma gmachami, z kościołem Notre Dame i z Luwrem. Kto by te gmachy zburzył, zabiłby tę duszę, rozprószyłby na cztery wiatry wspomnienia narodu, rzuciłby w przepaść jego cywilizację. Bez nich Francja nie byłaby Francją.

Omówione tu wybrane zagadnienia mają na celu wskazanie różnorodnych zabiegów za pomocą których kształtowane są literackie opisy XIX-wiecznego Paryża. Dzięki nim miasto prezentowane na kartach powieści ukazwane jest z wielu perspektyw i stanowi materiał ciekawy nie tylko z literaturoznawczego punktu widzenia. Może być terenem badań dla antropologii, socjologii, geografii kulturowej czy filozofii miasta.

Polski duch w Paryżu. „Chimera” Andrzeja Struga

Rok 1840 przynosi zmianę w postrzeganiu rzeczywistości miejskiej. W tym okresie pojawia się nowa koncepcja miasta, która opiera się na mistycyzmie i pociąga za sobą ewolucje bohatera literackiego i rewizję wartości dotychczas wyznawanych przez romantyków¹. W tym miejscu należy uświadomić sobie, że wybór Paryża na współbohatera powieści Struga nie był przypadkowy – tej roli nie mogło spełnić żadne inne z miast. Powodów jest wiele. Rozpatrzmy ten utwór jako pewnego rodzaju przypowieść o ucieczce i powrocie, który poprzedzony jest inicjacją, wkroczeniem w dorosłe życie dokonany właśnie w stolicy XIXw. Ucieczka Przeclawa Broszowskiego do Paryża to symboliczne oddalenie od rzeczywistości, zwrócenie się ku marzeniom, a ostatecznie okazuje się być ucieczką przed spełnieniem obowiązku, czekającego na niego w Polsce. W końcowym rozrachunku spotkanie z mitem miasta, jego kulturą intelektualną, atmosferą i zepsuciem zmobilizowało go do podjęcia działań, przed którymi uciekał. Polska dusza wygrała ze współczesnym Babilonem, a obowiązek i patriotyzm zatriumfowały nad marzeniem i ucieczką. Wróćmy jednak do genezy tego wewnętrznego konfliktu.

Akcja *Chimery* zaczyna się w miejscu i czasie, w których, tak naprawdę, mogłaby się zakończyć. Utwór rozpoczyna wizyta głównego bohatera, Przeclawa, na grobie rodziców. Temu niecodziennemu spotkaniu, w trzecią rocznicę śmierci matki, towarzyszy refleksja nad przeszłością, wywołana zmianą otaczającego go miejsca. Wydaje się, że nie nadąża on za wszelkimi zmianami, co wyraża się w ich negacji i równoczesnym braku akceptacji. Niemożność dostosowania się do zmieniających realiów, spojrzenie w przeszłość, a także specyfika miejsca i czasu wywołują wrażenie, że nie posiada on kontroli nad własnym życiem. Fakt ten potęgują słowa matki, które powodują, że zaczyna myśleć dość krytycznie o swoim minionym życiu: *Nie tak, synu... Wszystko nie tak... Mija życie twoje! Policz te lata, policz uczucie. I cośś uczynił z młodością?...²*

Oprócz przestrzennego umieszczenia bohatera na kartach powieści, istotna jest również kwestia czasu. Przeclaw przebywa w Polsce w okresie jesienno-zimowym, który możemy utożsamić z brakiem rozwoju, i stagnacją. Diagnoza ta okaże się niezwykle trafna w definiowaniu sytuacji naszej ojczyzny. Polska staje się czynnikiem głęboko warunkującym zachowanie i stany psychiczne bohatera. Tematyka temporalna dotyka również samego Przeclawa – 30 letni mężczyzna pochyla się nad grobem rodziców, aby przemyśleć swoje życie, podobnie jak czynią to osoby dokonujące rachunku sumienia tuż przed śmiercią. Początek utworu stanowi symboliczny koniec wypalonych idei, w które uparcie uwierzył pomimo ich upadku³. Losy Przeclawa stanowią uogólnioną figurę socjalistów, znajdujących się w

1 R. Caillois, *Paryż, mit współczesny* [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967.

2 A. Strug, *Chimera: powieść*, Warszawa 1918, s. 4.

3 Akcja utworu osadzona jest w latach 1910-1914. Przeclaw Broszowski, główny bohater *Chimery*, usiłuje dojść do siebie po klęsce niedawno minionej rewolucji, z której wychodzi jako przegrany socjalista i bankrut własnych idei, które usiłuje wskrzesić.

porewolucyjnym szoku i próbujących odnaleźć się w zmieniającej rzeczywistości, na którą nie potrafia zgodzić się ze względów ideologicznych: *Właśnie tak inszych czasów Przeclaw nie mógł zupełnie zrozumieć. Nie chciał wiedzieć, że tamto przeminęło, że dyabli wzięli wszystko (...)*⁴. W tym przypadku refleksja nad miastem (Warszawą i Paryżem) będzie refleksją nad kulturą i jednostkami zamieszkującymi je, które wywierają na siebie wpływ. Miasto, w powieści Struga, traci swój przestrzenny charakter na rzecz przeżyć z nim związanych⁵ oraz umożliwia odtworzenie portretu psychologicznego Przeclawa.

Należy stwierdzić, że miasto oraz zamieszkujący go obywatele, związana z nimi historia, nakładający się na to czas i sytuacja polityczna warunkują się wzajemnie. Można zaryzykować stwierdzenie, że część problemów Przeclawa wynika z niemożliwości wpasowania się w konkretną przestrzeń i powiązania z nią konkretnych uczuć: *Wszędzie obco, wszędzie źle i nijako. Ileż zwiedziłem świata nadaremnie...*⁶. Sytuacja głównego bohatera tym bardziej wydaje się tragiczna, iż powrót do miejsca jego dzieciństwa również nie odmienił poczucia wyobcowania. Człowiek, który wszędzie czuje się obcy, a pragnienie akceptacji popycha go ku dalszej tułaczce, jest w pewnym sensie pozbawiony tożsamości. W miejscu, gdzie wszystko się kończy, gdzie zamierają czas i przestrzeń, pochyla się nad symbolicznym miejscem związanym z jego korzeniami. Dopiero na cmentarzu mierzy się z nieubłagłym upływem czasu i poczuciem zmarnowanej młodości. W takim stanie bohater powraca do Warszawy. Instynktownie przenosi swój stan psychiczny na ocenę przestrzeni miejskiej, w której próbuje funkcjonować pomimo wykluczenia społecznego (po części na własne życzenie) i poczucia obcości wynikającej z braku utożsamienia się z konkretnym miejscem.

*Przeclaw chodził jak senny po tej żyjącej Warszawie*⁷. Portret psychologiczny bohatera przebywającego w Warszawie i będącego, w pewnym stopniu, obrazem samego miasta i jego społeczeństwa, wskazuje na szereg cech zbieżnych z zachowaniem typowego Polaka, które Przeclaw próbuje zdefiniować jako *duśkę polską*. Kult przeszłości, pielęgnowanie pamięci narodowo-wyzwoleńczej (lub szerzej, co byłoby właściwsze w określeniu postawy Przeclawa – tendencje rewolucyjne), snucie planów politycznych, postulowanie pewnych reform i brak poparcia idei czynem, co z kolei wynika z marazmu narodowego, są w pewnym sensie bolączkami, które towarzyszą nam od wieków. Przeclaw przede wszystkim jest indywidualistą, umysłem genialnym, lecz niezdolnym do wdrażenia swoich idei w życie, a nawet konkretne ich określenie. Jest typem neurotyka, który, prawdopodobnie w wyniku traumy porewolucyjnej, izoluje się od społeczeństwa warszawskiego i koncentruje na własnym wnętrzu, z drugiej zaś strony obsesyjnie poszukuje podobnych sobie, dorównujących mu bystrością umysłu. Postać Przeclawa podczas pobytu w Polsce realizuje się głównie dzięki rozmowom, ścieraniu się przeciwnych, czy nawet podobnych racji, w którym coraz wyraźniej krystalizują się jego idee. O ile w rozmowach z osobami, które są godne, aby być jego dyskutantami (w mniemaniu Przeclawa) wydaje się górować nad nimi moralnie, o tyle sytuacja odwraca się w przypadku godnego lub godniejszego partnera – jego megalomania zostaje poskromiona. Warszawa, w pewnym sensie, wymaga od Przeclawa skupienia się na samym sobie⁸. Ponadto jest on niezwykle nerwowy, drażliwy, co wypływa z różnego rodzaju ograniczeń, które nakłada sam na siebie, i które wynikają z klimatu społecznego stolicy. Przeclaw traci całą swoją energię i chęć do życia w wyniku ciągłego pozostawania w roli konspiratora, która dawno powinna się już zdezaktuali-

4 A. Strug, *Op. cit.*, s. 12. Pisownia zgodna z oryginałem.

5 Do myślenia w ten sposób o mieście zainspirował mnie artykuł E. Rybickiej, *Geopoetyka (O mieście, przestrzeni miejskiej we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*.

6 A. Strug, *Op. cit.*, s. 5.

7 Tamże, s. 13.

8 Rozważania swoje opieram na artykule Krzysztofa Stępnika, *O Chimerze Andrzeja Struga*.

zować w obliczu zmieniającej się historii. Niemożność dostosowania się do zmieniających się realiów Warszawy powoduje, że Przeclaw odgradza się od rzeczywistości, w której przyszło mu żyć i traci z nią kontakt, zamykając się w świecie własnych urojeń. Obsesyjna niezgodna na zmiany, pozostawanie wiernym swoim ideom oraz niezrozumienie dla procesów współczesności powodują, że nigdzie nie może on znaleźć swojego miejsca. Pobyt w Warszawie jest dla niego psychomachijnym ścieraniem się ze sobą idei będących w nim samym. Walczące ze sobą idee: przegranego socjalisty i za razem posiadacza duszy polskiej, nakazujące mu kochać ojczyznę, pomimo niezgody na otaczającą go rzeczywistość, realizują się w okrymronicznym sposobie myślenia o Warszawie: (...) *Kochał zniechęconą Warszawę*⁹. Dychotomie zawarte w postaci Przeclawa uwidocznią się podczas jego pobytu w Paryżu. Uwolnienie od polskiej chimery, jak nazywa wszelkie bolączki zaprzatające jego myśli, pokażą, jak wielki jest wpływ miasta i sposób jego odbioru na bohatera powieści.

Za namową przyjaciół Przeclaw decyduje się na wyjazd z Warszawy. Jedną z ostatnich przechadzek po stolicy sprawia, że choć na chwilę zaczyna ją inaczej odbierać. Ma to związek z nadzieją na nowy początek i zmianę dotychczasowego życia. Sama myśl o wyjeździe z Warszawy cieszy go niezmiennie, przez co miasto nabiera zupełnie nowego uroku i przez krótką chwilę Przeclaw daje się zauroczyć miastu. Pożegnanie Warszawy w tym przypadku jest pożegnaniem samego siebie, jest wiarą we własne odrodzenie, wyzbyciem się dotychczasowych bolączek i problemów. U kresu pobytu po raz pierwszy podchodzi on bez nienawiści do stolicy, odkrywa miasto na nowo, podobnie, jak czyni to ze swoją duszą. Szansa na porzucenie dawnego życia powoduje chwilowy zachwyt miastem. Zanim jednak wyruszy do Paryża wyjeżdża do Zakopanego i Krakowa, gdzie odbywa się pierwszy etap oczyszczenia z „zatrucia” Warszawą. Zdaje sobie sprawę, że rozpoczął się proces naprawy jego duszy – *Poczuł w sobie Przeclaw wolnego człowieka. Było to jeszcze jakby przez sen, mętne i niezupełne, zaćmione przez radość, która napływała niewiadomo skąd*¹⁰. Pobyt w Krakowie sprawia, że Przeclaw powoli odwraca się od kontemplacji własnego wnętrza i zamknięcia się w świecie odrealnionych idei, a zaczyna zwracać się ku rzeczywistości i życiu cielesnemu, osadzonemu tu i teraz. Pobyt ten szybko dobiega końca ze względu na obecność startych znajomych Przeclawa, którzy uniemożliwiają mu ostateczne zerwanie z dawnymi przyzwyczajeniami. Być może właśnie dlatego podejmuje nagłą decyzję o wyjeździe do Paryża.

Niesamowita atmosfera Paryża i wiara w możliwość odrzucenia dotychczasowego życia powodują diametralną zmianę w bohaterze. Zamknięty w sobie i milczący do tej pory Przeclaw odnajduje miejsce, w którym świat i jego uroki pochłaniają go bez reszty: *Paryż rzucił na Przeclawa swój czar, opętał go, przerobił i odmienił. Jakże rychło po osiedleniu się w dziwnym mieście, oderwał się od dawnego siebie, zapomniał o starych troskach*¹¹. Oczarowaniu miastem towarzyszy jednak dość trzeźwe spostrzeżenie, w którym Przeclaw zauważa podobieństwo magii Paryża z niebezpieczeństwem, jakie niesie ze sobą chimera polska. Pomimo uroku, Paryż ma w sobie coś groźnego i niebezpiecznego. Kreowany jest on na wzór współczesnego Babilonu, w którym łączą się ze sobą piękno i rozpasy. Łączy on w sobie dwa sposoby spojrzenia na świat – pierwszy, zgodny z ludzkim rozumieniem, drugi, paradoksalnie obcy temu spojrzeniu. To wszystko sprawia, że Przeclaw nie czuł się znudzony Paryżem, żył pełnią życia, odmłodził duchem i zaczął realizować swoje wcześniejsze założenia, które w Polsce pozostawały tylko na poziomie niezrealizowanych idei (dzieło o duszy polskiej). Paryż i praca pochłaniają go bez reszty i sprawiają, że oddala się od rzeczywistości, ale na sposób zupełnie inny niż w Polsce. Ma ona wymiar

9 A. Strug, *Op. cit.*, s. 100.

10 A. Strug, *Op. cit.*, s. 80.

11 Tamże, s. 115.

prawdziwie twórczy i pozwala chociaż na częściowe realizowanie idei. Pobyt w Paryżu powoduje, że Przecław odwraca się od życia niespełnionymi ideami, które dręczyły go nieustannie, a zwraca się on ku życiu bardziej doczesnemu. To tu poznaje miłość, która do tej pory była dla niego wyłącznie wytworem wyidealizowanej wyobraźni, a niewinny flirt z panną Marteczką zamienia na zauroczenie Idą i jej partnerką. Wiosna, która zastaje go w Paryżu nierozdzielnie łączy się z miastem i odmienia samego bohatera. Pozwala obudzić mu się do prawdziwego życia i nadrobić stracone lata młodości w Polsce. Z Konrada, wojownika zaangażowanego w walkę o losy ojczyzny, przemienia się w Gustawa, amanta, żyjącego pełną piersią.

Pobyt w Paryżu w znaczący sposób odmienia również dotychczasowy sposób myślenia o Polsce. Oddalenie od ojczyzny pozwala mu dostrzec wspaniałość naszego narodu i historii, których nie dostrzegał w Polsce. Polacy przebywający w Paryżu wydają się Przecławowi śmieszni, zdzieciniali i nierealni ze swoimi postulatami zmian, których nie da się wprowadzić w kraju. Formułując takie sądy, Przecław jednoznacznie oskarża dawnego siebie. Negatywna ocena rodaków wynikająca ze spętania obsesyjną myślą o ojczyźnie, zaściankowe maniery, nieznajomości Europy i zbytnią szczerość przekładają się na zawstydzenie Przecława polskością i wszystkim, co z nią związane. Pojawiają się jednak momenty, w których polskość upomina się o Przecława i zaczyna go trawić melancholia związana z oddaleniem od ojczyzny i zaniedbaniem obowiązków: *Uciekł od swojej Polski daleko, a dosięgła go i tutaj!*¹². Wraz z nastaniem jesieni Paryż zaczyna tracić swój urok, a bohater, pierwotnie nim zauroczony, zaczyna dostrzegać jego prozaiczne wady.

Przedwojenne wrzenie zastaje go w Paryżu, w którym pozostaje osamotniony ponieważ Cilly i Ida wyjechały na front. W tym czasie ponownie rozpoczyna się psychomachijna walka pomiędzy przeciwnymi racjami, z których jedna nakazywała mu powrót do Warszawy, a druga zaniechanie obowiązku patriotycznego i skupienie się na odnalezionym w Paryżu spokoju. Do Polski decyduje się powrócić pod wpływem rozmowy z Wyczlińskim, który otwiera przed nim nowe zrozumienie misji dziejowej, która ma realizować się w walce o wolność ducha. W wyjeździe z Paryża i zanurzeniu w *nieubłaganiu trzęsącej atmosfery stolicy, odpornej na wszelkie bajki o wojnie*¹³ i, paradoksalnie, realnym życiu, zgodnym rytmem miasta, którego mieszkańcy nie pragną zmian, przynosi mu ukojenie¹⁴. Tej ewolucji poglądów towarzyszy inne spojrzenie na miasto i pełna transformacja bohatera, wyrażająca się w odrzuceniu dawnego siebie: *Z oddalenia już patrzył na siebie dawniejszego, na człowieka, który pusty, nadaremny żywot dolegał mu tak długo. Wspominał go, jak zmarłego, i rad był, że już odszedł na zawsze*¹⁵. Zatem w umęczonej polskiej duszy znalazło się miejsce dla wolności Paryża.

12 Tamże, s. 189.

13 Tamże, s. 191.

14 Por. K. Stępnik, *Op.cit.*

15 A. Strug, *op. cit.*, 209.

Paryż w „Fałszerzach” André Gide’a

André Gide’a można nazwać swego rodzaju fenomenem literackim – niegdyś bardzo popularny, dyskutowany i rezonujący, dziś niemalże zapomniany. Jego recepcja jest niezwykle, w zasadzie niespotykana – pisarz ten był wielce ceniony za życia, swoją twórczością wpływał na wielu młodych twórców; za życia też doczekał się zmięczenia tego zjawiska. Paradoxem jest, że gdy odbierał literacką nagrodę Nobla nie był już obecny na literackiej mapie nie tylko Europy i świata, lecz nawet Francji. Z tym bodaj najwyższym wyróżnieniem, jakie może spotkać pisarza wiąże się kolejny paradoks – Gide obok miana noblisty jest też znany jako osoba figurująca w Indeksie Ksiąg Zakazanych (za powieść *Lochy Watykańu*; choć akurat w tym przypadku, gdyby o tym wiedział – umieszczono na tej liście Gide’a po jego śmierci – raczej niewiele by to go przejęło). Mało kto – w powszechnej świadomości i poza Francją – wie o jego wielkim wpływie na egzystencjalizm, szczególnie na Sartre’a. Za niezwykle wreszcie można uznać same koleje jego literackiego losu, a dokładnie ciągłą zmienność przekonań, poglądów, inspiracji, wzorców, poetyk – znamionujące nieustające poszukiwania, niespokojność ducha. Zaczynał od symbolizmu (którego manifestem jest chociażby *Traktat o Narcyzie*), by skończyć na pozbawionej poetycyzmów prozie, czego przykładem może być *Tezeusz*.

Pierwszym krokiem literaturoznawcy po wkroczeniu do świata *Fałszerzy* musi być zatem umiejscowienie utworu w całej twórczości Gide’a. Jest to okres sprzeciwu nadmiernemu intelektualizmowi, stanowcze „nie” przeciwko przeintelektualizowaniu czegokolwiek; przeszkadza to bowiem w zdobyciu prawdziwej wiedzy. „Konstrukcje intelektualne to oszustwa umysłu” – zdaje się apelować Gide. Należy więc próbować się uwolnić z tej pułapki, która zmusza nas do kreowania form społecznych i podporządkowywania się im, ograniczając tym samym jednostkową naturę człowieka – jakże bliskie to myśli egzystencjalistów! Bohater utworów Gide’a z tego czasu to człowiek, którego jądro osobowości niedostosowane jest do świata, częstokroć kontestujący ten swój odrębny status. Są tu obecne echa filozofii Nietzsche’go – jednak nie całkiem koncepcja autora *Immoralisty* pokrywa się z myślą Niemca. Nie ma tu jednostek wielkich, nadludzi – ci, którzy się nimi wydają, są jeszcze słabsi niż ludzie przeciętni, bowiem wielkość staje się ich zgubą.

W tym momencie należy uprzedzić mogące pojawić się pytanie o to, jaki ma to wpływ na obraz, czy też jak to proponują badacze współcześni, reprezentację Paryża w *Fałszerzach*; postulaty te są bowiem kluczowe przy określaniu roli stolicy Francji w utworze.

O tym, że miejsce to pełni w powieści ważną funkcję przekonuje nas autor *explicite* – dwie z trzech części dzieła, na dodatek najobszerniejsze, noszą identyczny tytuł: *Paryż*. W mieście tym rozgrywa się praktycznie cała akcja utworu (z małymi wyjątkami, jak np. wyjazd Bernarda z Edwardem do Szwajcarii).

Opis Paryża u Gide’a jest specyficzny – wprawdzie pojawia się dużo toponimów (dom Bernarda Profitendieu stoi blisko Ogrodu Luksemburskiego, sam bohater zaś często spotykał

się z przyjacielem Oliwierem Molinierem obok Fontanny Medycejskiej), brak tu jednakże usytuowania czasowego. Wprawdzie można bez wielkich trudności w przybliżeniu określić czas akcji utworu: wszystko wskazuje na to, że jest to początek XX wieku¹, a więc Paryż w pełni swej świetności, uchodzący obok Londynu za miasto centralne Europy, z wieżą Eiffla jako świadectwem triumfu miasta – organizatora Wystawy Światowej w 1889 r. Do tych rozważań warto jednakże dodać, że czas akcji bliski jest okresowi, w którym utwór powstał (1926 r.). W opisie tym brak jednak jakiegoś nowatorstwa – Gide zapożycza się u poprzedników, choćby u Hugo czy Stendhala (co więcej – obaj czynili to w sposób o wiele dokładniejszy i bardziej sugestywny). Jednak nie zewnętrzny rys Paryża jest największą siłą przedstawienia tego miasta w *Falszeryzach*.

O wiele ciekawszy wydaje się Paryż przedstawiony „od wewnątrz”: przez ludzi tam mieszkających, bohaterów *Falszeryzy* – tytułowych zarówno w sensie dosłownym, jak i przenośnie². Zacząć wypada od szerszego wymiaru tego obrazu, a więc panoramy społecznej miasta. Najbardziej znaczącym przedstawieniem społeczeństwa Paryża w utworze wydaje się scena wędrowki Bernarda z aniołem:

Wyszli. Znaleźli się na wielkich bulwarach; wydawało się, że spieszący tłum składa się jedynie z ludzi bogatych; każdy wydawał się pewny siebie, obojętny dla innych, a pomimo to zatroskany.

– Czy to jest obraz szczęścia? – spytał Bernard, czując, że serce ma przepelnione łzami.

Przeszli do biednych dzielnic, których nędzy Bernard nawet nie podejrzewał. Wieczór zapadł. Długo błądzili między wysokimi ohydными domami, w których mieszkała choroba, hańba, zbrodnia i głód. Wtedy dopiero Bernard schwycił anioła za rękę, a ten, odwróciwszy twarz – zapłakał³.

W tym niedługim, nawiązującym do XIX-wiecznej tradycji *flâneur'a*, *passusie* mamy wszystkie grzechy współczesnych metropolii: kontrast bogactwa z biedą, obojętność ludzi względem siebie, walkę o przetrwanie, przypominającą prawo dżungli. Bogaci są tylko pozornie szczęśliwi – naprawdę jednak praca, sukcesy, pieniądze zniewalają ich, nastrożają dodatkowych zmartwień, trosk. Ubodzy przeciwnie – im nie dane wyższe cierpienia, gdyż ograniczają ich potrzeby, które Maslow umieścił na dole swej piramidy. W tym wielkim mieście czy też małym świecie, jakim jest Paryż, każdy zdaje się być samotny, samotny w tłumie, który go otacza.

Sugestywny to zabieg, który zastosował Gide, mianowicie ta kontrastowość: takie zestawienie

1 Świadczy o tym kilka czynników, np. dyskusja krytycznoliteracka związana z Edwardem Molinierem i Robertem de Passavent, w której drugi z wymienionych zdecydowanie odrzuca symbolizm jako coś zamierzchłego; innym przykładem są nawiązania do prawdziwych wydarzeń, najbardziej wyrazista jest afera z podrabianiem monet. Jednak znając przekorność Gide'a nie można brać tych przesłanek za pewnik – wręcz przeciwnie, autor jakby podkreśla, że czas akcji nie ma tu aż tak dużego znaczenia, a jeśli już jest, to służy bardziej nakreśleniu ducha czasu aniżeli historycznej detaliczności (zabieg ten jest nadto widoczny w *Immoraliscie*; później podobną strategię będzie stosował chociażby Albert Camus).

2 Tytuł można rozumieć wielorako. Po pierwsze odnosi się on do sprawy fałszowania monet. Ważniejsze jednak stają się sensy przenośne: określenie to pasuje do życia prywatnego większości bohaterów, którzy dopuścili się fałszerstwa względem innych (zdrada żony w rodzinie Profitendieu i okłamywanie Bernarda o jego pochodzeniu, romans Wincentego Moliniera, pozornie szczerza pomoc Roberta de Passavent braciom Molinier); fałszerzami nazwać można też tych bohaterów, którzy fałszują swoje prawdziwe „ja” i jego potrzeby, by dostosować się do społeczeństwa (choć tylko Bernard i Oliwier oraz częściowo Edward próbują z tym walczyć).

3 A. Gide, *Falszeryze*, przekł. H. Iwaszkiewiczówna i J. Iwaszkiewicz, Warszawa 2007, s. 339.

dwóch skrajności lepiej ukazuje, jak ogromny i różnorodny jest Paryż z jednej strony, z drugiej zaś uwydatnia konkluzję, za którą można uznać fakt, że szczęścia nie można wiązać z kondycją społeczną. Jest wręcz odwrotnie – kondycja ta, a szerzej społeczeństwo, sprawia, że jednostka czuje się nieszczęśliwa, że ciągle musi udawać, grać swoje role: bogaci, że ich status zapewnia im ochronę od trosk; żyjący w nędzy zaś muszą walczyć o swoje przeżycie, co dzień zapominając o honorze wśród bogatszych lub też o człowieczeństwo, manifestując wobec siebie podobnych, że nie są już zwierzętami, lecz jeszcze ludźmi. Fakt, że utwór powstał w I poł. XX w. skłania do refleksji, że nie tylko dziś tak jest: pewne prawa rządzące wielkimi metropoliami są niezmiennie co najmniej od początków industrializacji, choć niektórzy pisarze przekonują, że funkcjonowały wcześniej (np. wspomniany już Wiktor Hugo, kreśląc w pewien sposób romantyczny obraz Paryża w *Katedrze Marii Panny*).

Znaczący w tej scenie jest wreszcie fakt, że bohater tak bardzo wzrusza się na widok pierwszego obrazu. Reakcja w pełni zrozumiała – sam wywodzi się z wyższej sfery, w obserwowanych ludziach widzi wszystkich tych, którzy otaczają go na co dzień. *Falszeryż* bowiem to przede wszystkim zwierciadło paryskiej socjety: Alberyk Profitendieu jest sędzią śledczym, Oskar Molinier – mecenasem, Edward i Robert de Passevent to pisarze, drugi z nich zresztą bardzo popularny. Nie może też obejść się bez tajemnic, sekretów, romansów, a więc wszystkiego tego, co zdarza się często w tego typu środowiskach: Bernard nie jest prawdziwym synem Alberyka, lecz jego narodziny to efekt zdrady żony; państwo Molinier nie radzą sobie z wychowaniem najmłodszego syna, który uwikłany jest w aferę fałszowania monet. Jednak u Gide’a wszystkie te pikanterie nie służą kreowaniu atmosfery rodem z *Mody na sukces*. Pisarzowi chodzi o coś innego – wszystko to nie jest tylko i wyłącznie demonstracją potęgi pasji i namiętności, lecz ukazuje jak bardzo ludzie są zagubieni. Zagubieni w społeczeństwie, kodeksach przez nie stworzonych, wreszcie w miejscu i czasach, w których przyszło im żyć.

Najjaskrawszym przykładem chęci opuszczenia tej matni, jaką jawi się Paryż, są dwaj młodzi kontestatorzy – Bernard i Oliwier⁴. Obaj są tak odmienni, że aż dziwne, że łączy ich przyjaźń oraz wspólny cel, jakim jest chęć zachowania własnego „ja”, obrona jaźni przed stopieniem z tłumem. Pierwszym krokiem na tej drodze staje się dla nich opuszczenie – choć u każdego z nich jakże inne – domu rodzinnego. Dom bowiem jawi im się jako coś, co ogranicza ich wolność. Wszystko to jednak okazało się uludą – obaj z jednej popadli w drugą, gorszą niewolę. Bernard co prawda trafił dobrze, na Edwarda, Oliwier natomiast dał się zniewolić wpływom de Passavent.

Od tej pory obraz więzienia rozszerzył się na cały Paryż. Bohaterowie zauważają, że wszystko to, co ich otacza, jest społeczną formą, której tak szczerze nienawidzą; że świetlana przyszłość, która się przed nimi roztacza, to tak naprawdę ograniczenia – inna, bardziej subtelna forma zniewolenia.

Nie dziwi więc radość Bernarda na wieść o wyjeździe z Edwardem do Szwajcarii. Lecz wystarczy chwila pobytu, by bohater w liście do Oliwiera pisał o nowym miejscu tak:

[...] kraj niezbyt mi się podoba i Edwardowi też. Wydaje mi się za-
nadto patetyczny, i tak właśnie jest⁵.

4 Co ciekawe, wielu badaczy dopatruje się w tych postaciach komplementarnego *porte-parole* Gide’a. Chłopcy ci mają odzwierciedlać zalety (wrażliwy, dobroduszny Oliwier) oraz wady (buntowniczy, niespokojny duch Bernard) autora. Zob. np. L. Budrecki, *Wstęp*, w: A. Gide, *Immoralista i inne utwory*, Warszawa 1984.

5 A. Gide, *Falszeryż*..., s. 169.

Jednak idiosynkratyczny stosunek do kraju Helwetów nie oznacza radości z powrotu do Paryża. Początek kolejnego rozdziału rozpoczyna takie oto, zaczerpnięte ze *Szkoły uczuć* Flauberta, motto: „Powrót do Paryża nie sprawił mu żadnej przyjemności”. Słowa te odnoszą się do wszystkich bohaterów utworu. Miasto to staje się czymś w rodzaju zła koniecznego: wszyscy nie lubią go, inne miejsca jednakże wcale nie są lepsze. Sytuacja ta przypomina jakiś tragikomiczny paradoks – z jednej strony „falszerze” chcą opuścić Paryż, z drugiej zaś coś tu ich trzyma. Czy to rodzina, czy przeszłość, czy też pozory zwalczania samotności, pustki życia.

Do wniosków takich dochodzą też z czasem dwaj młodzi bohaterowie utworu – Bernard i Oliwier. Pierwszy, opuściwszy dom rodzinny po odkryciu skrywanego sekretu o jego prawdziwym pochodzeniu, uświadamia sobie, że poza rodziną, którą opuścił i wiernym przyjacielem nie ma nikogo. Po tym drastycznym odkryciu musi porzucić plany podboju świata, jakie w przyprawie euforii złudnie wysnuła jego młodzieńcza imaginacja:

Słońce zbudziło Bernarda. Wstał z ławki z silnym bólem głowy. Cała jego dzielność poranna opuściła go. Czuł się okropnie osamotniony, a serce wypełniało mu coś słonawego. Wzbraniał się nazwać to smutkiem, ale napelniło mu to oczy łzami. Co robić i dokąd iść?⁶

Jedynym schronieniem staje się dom przyjaciela. Sprawia to, że Paryż odgrywa w życiu chłopca podwójną rolę – matni i azylu. Przy okazji dowiaduje się gorzkiej prawdy o swojej egzystencji, którą jakiś czas później sformułuje Sartre: „L’Homme est une passion inutile” – „człowiek jest bezużyteczną pasją”. Podobnie jest w przypadku Oliwiera – po wywołaniu pod wpływem alkoholu afery w trakcie bankietu, miejsce ucieczki znajduje w domu swojego wuja, Edwarda.

Zdaje się więc, że od Paryża w powieści nie da się uciec, a jeśli już bohaterowie opuszczą to miasto, to i tak do niego wracają, nie znalazłszy przewag w miejscach, do których się udali po opuszczeniu stolicy. Koresponduje to ze zdaniem z innego dzieła Gide’a, *Mokradła*, w którym jeden z bohaterów mówi, że: „[...] miasta wcale się nie kończą”⁷. Nie kończą się miasta, a więc i specyficzne dlań formy społeczne tam ukonstytuowane, które niewolą jednostkę. Naiwny był zatem Hubert, bohater *Mokradła*, który chciał uciec na wieś, by wyrwać się z Paryża, a więc z więzienia form i norm społecznych. Podobnie postacie w *Falszeryzach*. W tym drugim przypadku jednakże Paryż to nie tylko więzienie, ale też i oaza.

Jednak czy Paryż *Falszeryzy* może być dla człowieka miejscem idealnym, prawdziwym azylem „ja”? Nie, nie może nim być: takie miejsce w uniwersum Gide’a zdaje się w ogóle nie istnieć, gdyż nawet w Raju Adam – pierwszy człowiek, „hipostaza Elchima”, „poplecznik Boskości” – nie czuje się dobrze, łamiąc na znak buntu konary drzewa Igdrasil, jak to przedstawia Gide w *Traktacie o Narcyzie*.

6 *Ibidem*, s. 81.

7 A. Gide, *Mokradła*, w: *idem, Immoralista...*, s. 154.

Bibliografia:

1. Gide A., *Falszerze*, przekł. H. Iwaszkiewiczówna i J. Iwaszkiewicz, Warszawa 2007.
2. Gide A., *Immoralista i inne utwory*, Warszawa 1984 (wraz ze *Wstępem* L. Budreckiego).

Kreacja przestrzeni miejskiej w montażach Debory Vogel „Akacje kwitną”

„Spokojnie u nas na froncie prozy. Nie ma niczego nowego; doprawdy, niczego. Od czasu do czasu pojawiają się jakieś nowe nazwiska ale, fakt to naprawdę godny podziwu, talent wiecie nowych pisarzy, niczym dzieci za rączkę, nieustannie drogą poprzedników”.

Tak ocenia stan literatury polskiej B. Alkwit. Zarzuty wobec niej dotyczą głównie zamknięcia na inne formy sztuki, brak nowoczesnego, innego niż odwzorowanie spojrzenia. I właśnie wtedy, w roku 1931, publikuje tom montażu *Akacje kwitną* (*Akacies blien*) Debora Vogel, dla której synteza sztuki oraz filozofii i próba translacji tych dziedzin były celem twórczości zarówno naukowej jak i artystycznej.

Debora Vogel pochodziła z dobrze usytuowanej rodziny asymilowanych Żydów. Otrzymała świetne wykształcenie, została doktorem filozofii. Przez całe swoje życie starała się utrzymywać rozległe kontakty osobami ze środowisk artystycznych i naukowych. Znała kilka języków obcych, pisała po polsku, jednakże jej pragnieniem było tworzenie w języku przodków, którym nie władała nigdy doskonale. Polskim czytelnikom znana jest przeważnie jako przyjaciółka czy też niedoszła żona Brunona Schulza. Niewielu wie o jej działalności artystycznej, chociaż była Vogel zarówno poetką, jak i prozatką o bardzo ciekawych poglądach estetycznych. Podkreślić tu trzeba bardzo silny związek jej twórczości ze sztukami plastycznymi modernizmu, zwłaszcza malarstwem kubistycznym. Fascynowała ją geometryzacja, zamknięcie ruchu w kształcie. Z kubizmu i konstruktywizmu starała się stworzyć zasadę budowy wierszy - „poezji chłodnej statyki”.

Statyka to byt już ukształtowany, nieruchomy. Ostateczną formę osiąga ona po wielu przemianach charakterystycznych dla dynamiki. Vogel chodziło o maksymalną prostotę, wynik kolejnych modyfikacji, która mogła wyrazić najwięcej i najpełniej. Rozbijała trwającą całość na elementarne części. Widać to w dziełach kubistów, np. Marcela Duchampa. Na obrazie *Akt schodzący po schodach* ruch został zamknięty w bezruchu niczym układ klatek fotograficznych. Taka estetyka miała być środkiem pokazującym stale elementy świata. W pierwszym etapie twórczości Debory Vogel, w tomach poetyckich *Figury i Manekiny*, dominowała „poezja chłodnej statyki”.

Akacje kwitną... pisane były w jidysz, później autorka sama zaczęła tłumaczyć tekst na język polski. Różne są jednak wydania montażu w każdym z języków: zmiana polega na innym uporządkowaniu poszczególnych części pracy. W oryginale ułożone są one chronologicznie, w tłumaczeniu odwrotnie. Taka zmiana ma duże znaczenie w interpretacji dzieła. Wydanie w jidysz autorka komentuje:

Trzecia część montażu *Akacje kwitną* oraz *Kwniaciarnie* wraz z cyklem *Ballady tandetne* z tomu *Manekiny* oznaczają przewyższenie „kubistycznego” światopoglądu [...] Ten kubistyczny świat opisałam w pierwszej części montażu *Akacje...*; w drugiej – jego upadek; w trzeciej – wskazałam na nową wartość, która pozostaje po wyczerpaniu się wcześniejszych możliwości.

Kolejność wydania polskiego przynosi inną interpretację. Tu wychodzi Vogel od dynamiki (życia i tandety, rozwiązłości), która przeradza się w doskonałą statykę (pion, poziom, liczba, geometria). Można uznać to za przedstawienie zgodne z prawami Hegłowskiej triady. W niniejszej pracy odnosić się będziemy jednak do kolejności chronologicznej.

Montaż

Akacje kwitną są autorskim eksperymentem artystycznym polegającym na próbie stworzenia gatunku odpowiadającemu fotoreportażowi – montażu. Jest to rzeczownik utworzony od czasownika montować. Tak też ten gatunek ma łączyć w sobie różne elementy (jak w montażu plastycznym, gdzie sąsiadują ze sobą pewne fragmenty różne od siebie, zachowując swoją odrębność, ale i tworząc wspólnie nową wartość). W jego definicji zawiera się też pewna mechaniczność, jakby cięcie i połączenie fragmentów taśmy filmowej:

Ciągłość, płynne następowanie po sobie asocjacji, które wypełniają puste interwały między ważnymi, egzemplarycznymi sytuacjami (sytuacjami, które przedstawiają tezę powieści) – nazywa się w powieści „fabułą” albo „anegdotą”, w poezji „melodyjnością”. Montaż odżegnuje się od zasady anegdotyczności i melodyjności. Dopuszcza puste przestrzenie między poszczególnymi sytuacjami, dokładnie tak, jak pojawiają się one w życiu. Operujemy pojedynczymi napięciami życia, które uderzają o siebie w maszynowym, atonalnym i amelodyjnym rytmie. Odejście od elementu anegdotycznego wynika z jego fikcyjności, od której niedaleko już do sztuczności, i która nie odpowiada na potrzeby dnia dzisiejszego.

Autorka nie wierzyła w możliwość obiektywnego przekazywania faktów. Wszystko co przekazywane jest już interpretacją, choćby przez sposób doboru. Zarzut ten odnosił się także do reportażu. Związany jest z hierarchizacją – jedno zdarzenie są pomijane, a inne opisywane dokładniej. Dlatego w swojej prozie nie podkreślała żadnych z wydarzeń, by nie narzucać czytelnikowi ich hierarchii. Gatunek montażu odpowiadałby w rozumieniu Ryszarda Nycza kolażowi literackiemu. „Wtargnięcie «cytatów z rzeczywistości» w obszar sztuki zmienia status jej wytworów: przedmiot nabiera cech artefaktu, dzieło staje się dokumentem kultury...”.

I. Statyka

„Właściwym bohaterem montażu jest proces życia”. *Budowa stacji kolejowej* z roku 1931 podzielona jest na jedenaście części. Każda z nich przedstawia pewien etap budowy tytułowej stacji. Wedle założeń estetycznych Vogel widzimy epizody bez łączących ich asocjacji. Sposób przedstawiania scen przypomina inspirującą artystkę technikę filmową. Trzy pierwsze części są zawężaniem pola widzenia od perspektywy globalnej do najazdu „kamery” na wyodrębnioną osobę kierownika budowy w części czwartej.

„Kierownik robót ziemnych: On jest kierownikiem robót ziemnych. On nie nazywa się więcej szczegółowym imieniem. Imię jest tu nieważne” (AK 111). Zamiast konkretnych postaci w utworach Vogel pojawia się człowiek anonimowy. Podobnie robotnicy nie mają już ciał - „skóra nagich trapezów pleców polyskuje brązowo” (AK 109). Źródła takiego przedstawienia można szukać w fascynacji nowoczesnością lat trzydziestych XX wieku.

Wtedy kształtują się poglądy dotyczące Nowego Człowieka związane z filozofią Oswalda Spenglera i José Ortegi y Gasseta. Kategoria Nowego Człowieka zawierała w sobie zarówno pierwiastki optymistyczne (przekonanie o zindustrializowanym świecie, współistnieniu różnych kultur), jak i negatywne (odhumanizowania i homogenizacji). Warto przywołać w tym momencie fragment *Bunt mas* Ortegi y Gasseta:

Masy możemy zdefiniować jako zjawisko psychologiczne, nie musi to być koniecznie tłum złożony z indywidualnych jednostek [...] Masy to ludzie przeciętni. W ten sposób to, co było jedynie ilością, tłumem, nabiera znaczenia jakościowego; staje się wspólną społeczną nijakością. Masy to zbiór ludzi nie wyróżniających się niczym od innych, będących jedynie powtórzeniem typu biologicznego.

Brak wyraźnej przynależności kulturowej, mechanizacja życia, rozwój miast i coraz większe oddalenie od natury pogłębiały wyobcowanie ludzi. Nastroje katastroficzne potęgują jeszcze świadomość zakończonej niedawno I Wojny Światowej, widmo kolejnej i zwiększające swoją siłę totalitaryzmy. *Zmierzyć Zachodu* ukazuje więc nastawienia społeczne początku XX wieku.

Te tendencje wyrażały się nie tylko w filozofii, ale również w literaturze i sztukach plastycznych. Panuje wtedy obsesja manekina jako istoty na miarę swoich czasów. Postacie sztuczne, poruszane mechanizmem, miały, które świetnie funkcjonują w tłumie i nie są zdolne do samodzielnego myślenia. Wystarczy przywołać w tym miejscu nazwiska kilku artystów: George Grosz, Mark Chagall, Henryk Berlew, Giorgio de Chirico, Otto Dix, Edgar Degas, Witold Wojtkiewicz, Tadeusz Makowski. W ich malarstwie pojawiają się często bardzo podobne wątki. Zadziwia obraz pewnej stagnacji, zatrzymania w pracach *Oczekiwanie* Edgara Degasa, *Salon I* Otto Dix, *Ecce Homo* Georga Grosza. *Salon I* przedstawia siedzące kobiety, w pełnym makijażu, z dodatkami, ale nie całkowicie ubrane. Wzrok skierowany mają przed siebie, jednak nie tak, jakby na coś patrzyły. Uosabiają formę pozbawioną treści. Żywa kolorystyka obrazu tworzy kontrast z martwością postaci. Z kolei matrony narysowane przez Degasa wyglądają jak poukładane na półce lalki. Mają korale i pończochy, ale brak im sukien.

W *Budowie stacji kolejowej* dominuje konstruktywizm. Dotyczy on zarówno człowieka, jak i dopasowanej do niego przestrzeni. Na początku tekstu jest ona nieograniczona, bezładna. Jak pisze Vogel: „Za dużo przestrzeni jest na świecie. Trzeba coś począć z palubiąstą przestrzenią świata” (AK 105). Bezkres wywołuje u bohaterów poczucie niepewności, dlatego zaczynają oni budować miasto ze stacją kolejową – obiektem maksymalnie zgeometryzowanym przez równoległe ułożenie szyn. Układ torów porównany jest do losu (prosty i przewidywalny). Prace budowlane wynikają z chęci oswojenia, ograniczenia pustki:

Budujmy ulice i domy. Ludziom potrzebne są ulice. Ludziom potrzebne są ściany. I okna i balkony.

Budujmy stacje. Stacje o szynach równoległych, o szynach świat obejmujących. Stacje dzielą cały świat na szterki. (AK 107)

W przytoczonym fragmencie mogą dziwić liczne powtórzenia, krótkie zdania i równoważniki. Taka poetyka ma przypominać to, co opisywane: statykę i miarowość.

Pożądanie zamknięcia w liczbie dotyczy również samych elementów przestrzeni:

Surowce chcą być liczbą i figurą. Surowce czekają na miarę i kontury: to ich przeznaczenie i los [...] Ale dusza surowców jest delikatna bardzo i fantastyczna. Trzeba tylko wydobyć ukrytą duszę materii (AK 116).

Zamykanie „rozlazłej” materii w kształcie i konturach jest głównym tematem pierwszej części montażu. Odsłanianie „duszy” surowców polega na przeobrażaniu gliny w cegły („z lepkiego surowca gliny palą cegłę; kuby kanciaste, wedle miary i liczby: 27 na 13 na 6 centymetrów wielkości” [AK 118]). Surowce same w sobie (w sensie: materia) są rozciągle, nieporadne; ich sedno odkrywane jest dopiero przez nadanie im odpowiedniego, zgeometryzowanego kształtu.

Geometryzacja nie dotyczy tylko tworzenia nowych budynków. Wszystko w tej przestrzeni musi poddać się rygorowi formy. Niepotrzebna ziemia formowana jest w trapezowe skarpy. Ukształtowanie takie dotyczy także czasu i losu, które przyjmują, według Vogel, kształt prostokąta lub kwadratu. W ten sposób włączone zostały one niejako do kategorii przestrzeni. Kwadrat jest figurą doskonałą ze względu na swoje przystające boki i kąty. Prostokąt jest naruszeniem proporcji kwadratu, różni się od niego stosunkiem długości boków. Rozciągnięcie podstaw figury odzwierciedla trwanie w czasie i przestrzeni, co sprawia, że kształt prostokąta można odnieść do życia ludzkiego.

Z kwestią geometryzacji związane jest też pojęcie mechaniczności. Wszelkie *actio* zamyka się tutaj w ruchach powtarzalnych, prostych. Wszystko zmierza do ujednoliconego wzoru, do określenia liczbą, maszynowego ruchu:

Dalej ludziska... dalej... dalej...

Każde dziesięć minut – kilometr drogi. Co pół godziny – sztychta. Czasem – to nawet na 20 minut idzie jedna sztychta.

I co godziny nawet narasta nowy kawał fosy i nowy szmat nasypu (AK 111).

Widoczne powtórzenia, urwane i krótkie zdania wskazują właśnie na swoiste zapętlenie czynności, przewidywalność tego co **będzie**. Przyszłość równa się przeszłość. Opisana w *Budowie stacji kolejowej* przestrzeń zmienia się jak wskazówka zegara, ze stałą szybkością. Taki też ma być los postaci: prosty jak szyna kolejowa, bez niespodzianek, słowem, niebędący życiem, raczej nakręcanym mechanizmem. Egzystencja budujących opiera się na działaniu mającym na celu zmianę krajobrazu. Opis jest maksymalnie odpersonalizowany; brak jakiegokolwiek wyrazu uczuć bohaterów. Przedstawiani są oni jako bezimienna masa manekinów. Ciekawe jest, że nigdy nie mówi się o całych postaciach, ale o nienazwanych fragmentach (nogi, trapezy pleców, ręce). Potęguje to tylko efekt podrzędności istot względem materii, której fragmenty i metamorfozy zostały bardzo dokładnie opisane.

Owa podrzędność wytwórców konstrukcji wobec niej samej wyraża się w opisie powstałej przestrzeni: „Świat pionów i poziomów i sztycht wózków z ziemią wzbiera monumentalnie dookoła ciała ludzkiego, ciężkiego, jak żółta, wodą przemieszana glina» (AK 113). Budowla otacza postać,

przytłacza ją swoim ogromem. Czasownik „wzbierać” oznacza „wzniesć się powyżej normalnego poziomu lub nasilić się”. Wiąże się to z układem wertykalnym, kierunkiem góra. Ciało ludzkie jest zaś ciężkie jak „wodą przemieszana glina”, co wymusza opadanie, czyli kierunek w dół. W wytworzonej przestrzeni człowiek maleje. O zjawisku takim pisze Maria Ostrowska w książce *Człowiek a rzeczywistość przestrzenna*. Wysokie, jednokolorowe (szczególnie szare lub białe) budynki o gładkich ścianach sprawiają wrażenie wyższych i bardziej niedostępnych, odległych. Ktoś, kto stoi na ulicy przed takim wieżowcem widzi przed sobą ścianę niepodzielną żadnymi balkonami czy ozdobami, nie jest w stanie powiedzieć, gdzie się ona kończy i czy na pewno nie ma nic powyżej. Można mówić tu o „niehumanalnej perspektywie”. Tak wyjaśnia to sformułowanie Aleksander Wallis:

Próba analizy tego pojęcia prowadzi do wniosku, że oznacza ono odczucia złożone, syntetycznym będące wynikiem zetknięcia się z całym zespołem zjawisk, które dla zainteresowanego obserwatora mają charakter negatywny. Odczucia te rodzą się z chwilą, gdy nadmierna architektoniczna skala, spotęgowana brakiem w kompozycji i jej otoczeniu skal pośrednich łączy się z niemożnością akceptacji wartości samej budowli.

Ponadto z takiej perspektywy sześcienny budynek jest widziany jako trapez o krótszej podstawie u góry. Otoczenie takimi zwężającymi się nad głową figurami może przywołać skojarzenie więzienia lub miejsca ogrodzonego zaostrozonymi, skierowanymi do środka palami (chodzi o typ spiczastego płotu wraz z ostrzem w stronę więźnia). Przestrzeń taka jest ograniczona horyzontalnie, natomiast wertykalnie wydaje się bezkresna. W efekcie człowiek czuje się tam przytłoczony, mniejszy, wyobcowany z przestrzeni, którą sam stworzył. Pojawia się problem z adaptacją. Ludzie mają potrzebę „siedliska”, identyfikacji z przestrzenią, a przytłaczające jej ukształtowanie identyfikację uniemożliwia. Humphrey Osmond w odniesieniu do takiej kreacji używa terminu *socijofugal*, czyli przestrzeń „społecznie ucieczkowa”.

Wybudowana metropolia jest przestrzenią (*space*) rozumianą za Yi-Fu Tuanem jako obszar niebezpieczny, obcy, niebędący uznanym za swoje. Odpowiada miastu konceptualnemu – wytworowi teorii urbanistycznych i racjonalistycznego funkcjonalizmu podporządkowanego idei mapy. Jednakże codzienne życie w mieście zamienia teorię na praktykę, z martwej idei powstaje swoisty żywy organizm, miasto doświadczalne. Taki proces metamorfozy przeszła Brasilia, zaprojektowana według modelu idealnego miasta. Jej struktura jest ściśle określona, ale dookoła rozrastają się chaotycznie peryferie.

II. W stronę dynamiki

Jako idea pustego konstrukttywizmu nie mogło też istnieć miasto-twór z *Budowy stacji kolejowej*. Część druga *Akacje kwitną* z roku 1932 ukazuje przełamanie konwenansu, niszczenie świata figur i geometrii na rzecz uczuć, a *Kwiaciarnie z azaliami* to sedno dynamiki. Inne jest już tutaj ukształtowanie przestrzeni. Ma ona charakter zamknięty, skondensowany. Przedstawiana jest nie jako konstrukcja geometryczna ale jak organizm. Jest zresztą miejscem, w którym się żyje. Mówiąc kategoriami Yi-Fu Tuana nie jest ona już *space* ale *place*.

Nie zmienia to jednak statusu postaci: nadal są one lalkami, nawet wyraźniej niż we wcześniejszym montażu: „bezceremonialnie i naraz zdemaskował się mechanizm manekinów, poruszanych sprężyną tęsknoty” (AK 63). W drugiej części montażu Debory Vogel zamiast części ciała przedstawio-

nych na zasadzie *pars pro toto* pojawiają się całe postaci. Mechanizacja połączona jest z uczuciami, które zazwyczaj kojarzone są raczej z „życiem prawdziwym”. Tutaj właśnie tęsknota jest sprężyną. Nie ma to jednak wydźwięku pejoratywnego, oznacza potrzebę życia, kierowanie się czymś innym niż idea. Oto jak przedstawiana jest społeczność:

Równocześnie wyszły na ulice miasta lalki z witryn, rozmaite koncepcje lalek. Tu głowa kobieca z kroplą porcelanowego smutku lub kroplą rozwiązłości, jak na zamówienie wszystko. Dalej szła lalka z na wpół zrobioną melancholią, której nie należy brać zbyt poważnie... (AK 68)

Z życiem łączy się wszystko co tandetne i kolorowe (motyw życia jako taniego romansu często pojawia się w montażach Vogel). W lalkach zamknięta jest jednak dynamika, esencja istnienia, nazwana duszą. Inaczej niż w *Budowie...* sednem przestaje być statyczna forma ale ruch, ujawniający się w oczach: „w twardych konturach leżała oprócz ciała tak zwana dusza; weszła bez reszty w sztywny ornament i tylko jedna jej kropla pozostała ruchoma: czarna, szara, brązowa kropla oczu” (AK 69-70).

Kwestia statyki i dynamiki jest w montażach z 1932 i 1933 skomplikowana. W *Akacjach...* geometryzacja ciągle jeszcze pozostaje ideałem – dlatego manekin więzi duszę. Patrząc na chronologiczne ułożenie części widoczne jest przejście od przedstawiania przestrzeni zgeometryzowanej do sensorycznej. Dopuszcza się pierwiastek dynamiczny, widzi się jego moc i potencjał, ale jeszcze próbuje się z nim walczyć, wtłaczać w formę. Montaż środkowy dzieli się na trzy części; *Nową Legendę*, *Upadek* i *Akacje kwitną...* Cała druga część montażu to walka życia z nie-życiem. Fragment zatytułowany *Upadek* jest momentem przełamania, rozpadem świata konstrukcji i geometrii.

III. Dynamika

Przestrzeń widziana jest teraz z perspektywy mieszkańca. Dominują opisy ulic i wystaw sklepowych. Ulica koncentruje wokół siebie życie społeczne. Oto fragment z pierwszego rozdziału: „w szarym niebie stały mury, białe jak atlas. Stały mury, z wyglądu jak lakier i papier. Ulicami szli ludzie: postacie wyjęte i dobrane z romansu, nazywanego życiem» (AK 11). Tym co wprowadza w świat powieści jest właśnie ulica, która jednoczy w sobie i podporządkowuje inne elementy przestrzeni: ludzi, niebo, budynki. W toku montażu okazuje się, że związana jest ona nie tylko z elementami materialnymi ale i samym życiem. Postaci praktycznie cały czas przebywają na atrakcyjnej dla nich ulicy.

Po mieście spacerują ludzie, przysiadają, rozmawiają w parkach.

Na ulicznych ławkach siedzieli, w rozkwitające już lekko południa; na ławkach wielkich bulwarów siedzieli już o bladej godzinie siódmej, w poranki jeszcze wilgotne; potem: w wieczory granatowe i całe w rzekach elektryczności: ponad nimi – triumfalna reklama „Ford” i pasty do zębów: „Odol” (AK 15).

Fragment ten dotyczy bezrobotnych, którzy utracili swoją pracę w wyniku zamknięcia fabryk. Wzmianka o tym wynika z faktu, że na lata trzydzieste XX wieku przypadł okres wielkiego kryzysu gospodarczego, a montaż w swoim założeniu miał być lepszą formą reportażu. Wprowadzenie daty zamknięcia fabryki ma tu znaczenie symboliczne. Jest zakończeniem okresu statyki (formy, kształtu, mechaniczności). Tym samym dotychczasowe życie zmienia się zupełnie: staje się mniej przewidywalne, rozgrywa

się w przestrzeni już nie zakładu pracy ale miasta. W powyższym fragmencie można dopatrywać się stagnacji, która wkrótce zniknie na rzecz fascynacji tym, co można w mieście odkryć.

Przyjrzyjmy się zagadnieniu obrazowania przestrzeni. Zacząć wypada od jej ukształtowania. Najwyraźniej można chyba przedstawić to poniższym cytatem:

[...]szeroka i gruba materia świata kiśnie od zapowiedzi, zapachów i możliwości. Jest podzielona i rozczłonkowana na różnego gatunku bryły: [...] okrawki szerokiej, pewnej siebie, sprośnej nieomal z nadmiaru pewności, materii życia.

To wszystko wchodzi w pieszczące i pełne duszy kontury: ciał i piersi, chwastów, liści, murów, flaszek i zdarzeń. I wtedy jest po co żyć ma świecie (AK 43).

Miejsce konkretnej, zgeometryzowanej formy zajmuje tutaj materia niekształtowana, rozwiązła, obwisająca, wyciekająca. Pojawiają się rzeczowniki ciało, piersi, chwasty i liście które łączą się z rozrodem, bujnością. Ponadto chwasty są to rośliny rosnące same z siebie, w sposób niezaplanowany, burząc niejako formę. Występują też epitety lepki, gruby, szeroki, które w ujęciu konstruktywizmu nacechowane były negatywnie. Tym co najważniejsze jest mówienie o „pieszczących konturach duszy”: pole semantyczne przymiotnika wiąże się z pozytywnymi uczuciami – matczynym ciepłem, miłością.

W takiej przestrzeni spacerują ludzie: miejscach dynamicznych, ściśle powiązanych z naturą: parkach, prospektach z drzewami, bulwarach. Chodzą i oglądają wystawy sklepowe lub siedzą na ławkach. Obecność takich elementów małej architektury w przestrzeni zurbanizowanej sprawia, że staje się ona bardziej przyjazna, miłsza, dostosowana do potrzeb mieszkańców, zamienia także obszar publiczny na rekreacyjny. Za ławki atrakcyjne uznaje się takie, które dzieli niewielka odległość od innych miejsc do siedzenia, aby odpoczywający mogli nawiązać kontakt werbalny lub wzrokowy. Człowiek odruchowo wybiera miejsce do przystąpienia lub czekania na kogoś przy małej architekturze: balustradzie, murku, kiosku. Jest to dla niego jednoznaczne z wyborem miejsca najspokojniejszego, w którym uniknie ruchu ulicznego. Możliwość znalezienia w takiej sytuacji oparcia czy zaplecza łączy się z nieświadomą potrzebą psychiczną wynikającą z pragnienia bezpieczeństwa.

Funkcję jeszcze ważniejszą odgrywają wystawy sklepowe. Nęcą one przechodniów kolorami, prezentowanymi przedmiotami. Tak też jest w *Akacjach*...:

Przed szybami wielkich magazynów przystawali: przed konfekcją damską, o ślicznie brzmiących, wytworną swą linią pociągających nazwach „Jean Patou” i „Monlyneux”; przed rzędami krawatów – najwytrawniejsze krawaty – marki „Rekord” (AK 15).

W cytacie przytoczone są nazwy producentów, jakby przepisane z reklam i witryn. One też należą do małej architektury miejskiej, pełnią funkcję informacyjną. Są one kolorowymi, ciekawymi obiektami zwracającymi uwagę przechodniów. Zachęcają do wejścia i kupowania.

Takie elementy przestrzeni mogą zastępować do pewnego stopnia życie emocjonalne człowieka. Zacytujmy: „Tymczasem obciosawała dni pośna, tępa szarość i trzeba było znowu oprzeć się o jaskrawą ścianę plakatów, udając czekanie na kogoś umówionego, chociaż czekać nie było na kogo” (AK 22). Plakat jest elementem rozweselającym ponurą przestrzeń, kontrastuje z szarością. Powiązany jest bardzo mocno z życiem miasta; zwiastuje jakieś wydarzenie, koncert, spotkanie, akcję społeczną, premierę kinową lub teatralną – coś powiązanego z dynamiką. Jego odbiorcą jest duża grupa ludzi,

dlatego może być substytutem życia towarzyskiego. Do tej grupy miejskich elementów architektonicznych zaliczyć trzeba też kolorowe neony, które również sprawiają, że przestrzeń jest bardziej powabna. W dodatku neony wprowadzają kolorowe światło, co powoduje efekt „różowych okularów” - najbliższe otoczenie napisu zmienia barwę.

Fascynację budziła też ulica sama w sobie jako miejsce spotkań i niezobowiązującego życia wśród ludzi. Postacie odczuwają potrzebę ulicy. Wtopienie się w tłum zastępuje życie towarzysko-kulturalne. Badania dowodzą, że ludzie chcąc przejść z punktu A do B wybierają często deptak bardziej ruchliwy, nie w celu załatwienia spraw, ale by wtopić się w tłum. Również większym zainteresowaniem cieszą się prospekty z jarmarkiem i ulicznymi grupami teatralnymi zamiast równoległych pustych ulic, ponieważ są one ciekawsze. Ponadto droga taka wydaje się krótsza, mimo że w rzeczywistości przejście jej trwa dłużej. Wynika to z faktu, że człowiek ogląda wtedy wystawy, przestrzeń wokół ciągle się zmienia, nie ma poczucia monotoności jak na przykład w sytuacji kiedy musi iść chodnikiem przy murze. Co ciekawe, wytyczenie specjalnych miejsc na handel uliczny niszczy atrakcyjność deptaku.

Nie każda ulica jest przyjazna człowiekowi. Upraszczając, zachęcające są te wąskie, na których coś się dzieje, gdzie mieszczą się kawiarnie, wystawy sklepowe, kwitnie sprzedaż. Ulice szerokie, bez miejsc do zatrzymania, gdzie przechodzić można tylko w wyznaczonych miejscach, utrzymane w kolorystyce szarości odpowiadają raczej nie-miejscom - przestrzeni, która ma tylko funkcję tranzytową. Budzi ona poczucie obcości, nudy, monotonii. Takie rozwiązania architektoniczne często są wprowadzane w życie by odciążyć pewne arterie od nadmiernego ruchu pieszego, ale przeważnie społeczność nadal woli przemieszczać się starą, wąską, zatłoczoną uliczką.

Szczególnie kusząca jest ulica wieczorem. Widać grę światła, z barów i kawiarni brzmi muzyka, ludzie wychodzą styl na spotkania. Oto jak jest określana:

Gdzieś na peryferiach życia można było jeszcze zanotować przestrzenie na jedną, dwa, aż do trzech pięter wysokie. Wieczorami szła taka przestrzeń jedynie na wysokość oświetlonych witryn sklepowych i zamykała się równocześnie ze sklepami o godzinie siódmej, w samym początku granatowej, dusznej nocy.

W kobaltowym mroku dochodziła do głosu jeszcze raz potem: wytryskiwała wokół żółtych szklanych kwiatów latarni. Była wtedy płaskim krążkiem i fatalną możliwością... pieściła duszę melancholią, nęciła dalekim propektem rzeczy przegranych na zawsze i jakichś spraw odległych, które zawsze mogą się jeszcze się stać.

Potem w płowym dniu, stwierdzano po raz któryś, że szklane kwiaty nocy – to staromodne latarnie z gazoliny, ale dalej czekano na niesłychane spotkania. Tak przemijało tu życie (AK 83).

Cytat przedstawia przestrzeń z perspektywy przechodnia – czytelnik widzi tylko to co oświetlone, czyli wystawy sklepowe. W tekście jasność ukazano jako przestrzeń, reszta nią nie jest. Tym samym zamknięto ją w kształcie (płaski krążek). Oświetlona ulica nocą to miejsce jakby magiczne, które przenosi spacerujących w cudowną krainę. Latarnie są szklanymi kwiatami, a niebo kobaltowe. Pierwiastek ten jest srebrzysty, więc użycie go tu jako epitetu podkreśla fantastyczność miejsca. Magia ulicy działa, ponieważ ludzie chcą być uwodzeni, wiadomo przecież, że rano, z wschodem słońca odkrywają prawdę, ale i tak wracają co wieczór. Niezwykłość nocy nie ogranicza się tylko na pięknego wyglądu: ona wprawia spacerujących w stan melancholii, rozmyślenia nad przeszłością i przyszłością.

[...] w takie wieczory jest każde mieszkanie płaskie i jakby pośne. Ulice natomiast są jak

fantastyczne, jak nieoczekiwane sale pełne sklepień i elastyczności ciał w ruchu i tej treści niezrozumiałej, jaka powstaje zawsze przy spotkaniach (AK 50), znany nam zaś jest ten aromat i sens szczęścia z ulic oświetlonych, pełnych nóg chodzących i rozmów (AK 55-56).

We fragmencie miasto porównano do wspaniałych sal pałacowych. Budowany jest tu kontrast między wnętrzem a zewnątrz, ale bliższe niż własne mieszkania są dla postaci ulice. Ukazano także towarzyską funkcję ulicy. Spacer po zatłoczonym prospekcie daje iluzję rozmowy („treści niezrozumiałe, jakie powstają zawsze przy spotkaniach”).

To były elementy przestrzeni miejskiej widoczne dla przechodnia. Nie kończy się jednak moc przyciągająca miasta. Ujawnia się ona jeszcze dzięki stolikom, szyldom i markizom. Mowa o barach i kawiarniach. To tam kumuluje się życie w czasie niepogody, w wieczory październikowe i listopadowe. „W tych dniach szarych od deszczu, grano w barze *Femina*, przez cały miesiąc z rzędu, każdego wieczora, tango z tekstem «że albo wszystko, że albo nic»...” (AK 22). W takich miejscach brzmi muzyka odgrywająca w montażach Debory Vogel ważną rolę. Po pierwsze, dla dzisiejszego czytelnika jest zapisem ówczesnej rzeczywistości (niewielu dziś zna stare tanga Faliszewskiego, Fogga, Terne, Ordonówny). Ma jednak i znaczenie dla treści utworu. Wszystkie przytoczone piosenki to tanga. Jest to rodzaj tańca żywego, dynamicznego, bardzo ekspresyjnego, wyrażającego uczucia, spontanicznego, o nagłych ruchach i zwrotach. Wiąże się to z konwencją tekstu. Jeżeli jednak wsłuchamy się w słowa piosenek „Rebeka”, „Szczęście trzeba rwać jak świeże wiśnie...”, „Jesienne róże”, „Kogo nasza miłość obchodzi” zauważyć można, że wszystkie one dotyczą straconej miłości, emanują melancholią i smutkiem.

Kilkakrotnie powtarzane były słowa o ulicy jako sednie życia, organizmie. Nie była to tylko metafora. Przestrzeń ukształtowana przez Vogel rzeczywiście żyje i odczuwa zbieżnie z postaciami. Najlepiej chyba pokazuje to poniższy fragment:

Banalne serca, strzałami przycięte, serca z bladoróżowych murów Utrilla i wszystkich tylnych murów miasta należą widocznie w równej mierze do życia jak chodzeniem, szczęście i liście z chromu marki „Pelikan” w miesiącu październiku i listopadzie (AK 35).

Ważne jest, że tekst ten umieszczony został w rozdziale *Serca złamane już na zawsze*. Opisuje ludzi, którzy odnieśli niepowodzenia miłosne. Pojawia się obraz namalowanego na ścianie przebitego serca. Sprawia on, że mur ma serce (figurę tożsamą z uczuciem). Rysowanie ma charakter ekspresywny, przez nie człowiek uwidacznia swój nastrój i tym samym przekazuje go miastu. Następuje wtedy zbieżność człowiek – mur. To samo zjawisko obrazować może także inny fragment, w którym wykorzystano metaforę życia-miasta: „Miesiąc październik [...] zdaje się szczególnie nadawać do traktatów o życiu. Pociąga i nęci w szarą okolicę pojęć, może dlatego, że tak bardzo podobna jest do jego własnych, szarych i kontemplatywnych prospektów” (AK 45).

Relacja człowiek-miasto ma charakter dynamiczny, gdyż powstaje na zasadzie bodziec-reakcja. Działanie przestrzeni na ludzi rozgrywa się w sferze odczuć psychicznych, doznań fizycznych, procesów fizjologicznych i elektromagnetycznych. Prowadzi to do sprzężenia zwrotnego. Polega ono na sposobie, w jaki przestrzeń oddziałuje na człowieka i co o nim mówi oraz jak on ją odbiera. W montażach z lat 1932-1933 przestrzeń jest przyjazna człowiekowi, odpowiada miejscu (*place*), daje poczucie bezpieczeństwa. Jej ukształtowanie odkrywa przed czytelnikiem melancholijność i osamotnienie „No-

wego Człowieka”. Dla mieszkańców ma ona charakter przyciągający (*sojjoetał*), do pewnego stopnia magiczny, widoczne jest jej przystawanie i dopasowanie do postaci. Jej „przyjazność” wynika również z zapachów, które się w niej unoszą: aromatu lip, akacji i kasztanów.

Enklawa „Nowego człowieka”

Enklawa to przestrzeń zamknięta „przez” i „przed”. Granica może być fizyczna lub symboliczna. Do pierwszych należą rzeki, granice państw, mury miejskie, drugie stanowią zaś granice społeczne (przynależność do kategorii społecznej), kulturowe (język, religia), psychiczny (poczucie wspaniałości czy obrzydzenia przed życiem w danej enklawie). Obszar enklawy może być różny; w jednej większej może zawierać się mniejsza. Podstawowym wyróżnikiem enklityczności jest sposób wyodrębnienia siebie od innych, z którymi nie identyfikuje się podmiot. To rozróżnienie na „my” i „oni” wynika z pozytywnego wartościowania własnej grupy (odniesienia pozytywnego). Wiedza jednostki o sobie i innych tworzy się w trakcie interakcji i jest powiązana z pytaniami: jaki jestem/jesteśmy? jacy powinniśmy być? jacy nie powinniśmy być?

Przestrzeń montażu z lat 1932-1933 jest zamknięta. Horyzontalnie granicę tworzy kres miasta, ale jest ona również ograniczona wertykalnie: niebo odbija ulice miasta przez co traci swoją nieskończoność. Jako element łączący społeczność występuje tutaj melancholia. Wszyscy w mieście utożsamiają się z tym uczuciem, pragną szczęścia, ale próba osiągnięcia go prowadzi tylko do smutku i poczucia braku. Ponadto powiązani są oni więzami społecznymi: dotyczą ich te same problemy (zamknięcie zakładów pracy, wypadki w fabryce). W mieście widoczne są też elementy obce. Są nimi doskonale azalie i maszerujący żołnierze. Społeczność odczuwa ich nieprzystawalność we własnym świecie.

Dla tego świata charakterystyczne jest ukształtowanie postaci. Wszystkie one są lalkami, kierują się potrzebą bycia w społeczności, towarzystwa. W życiu odpowiada im banalność:

Wtedy postanowiono żyć [...] i wszyscy rozumieli to słowo «żyć» [...] Przybrało zaś to zdarzenie przebieg niesłychanie banalny, właśnie jak zawsze, a mianowicie:

Wszystkie trotuary i ulice zasypał naraz płowy karton i papier pudeł i torebek od kapeluszy i damskiej konfekcji, jak różowe listki kasztanów zasypują szare ulice czerwcowe.

Trotuarami zaś i skwerami toczyły się torsy kobiece: w ondulowanych fryzurach antyczne torsy bez oczu [...] (W torsach antycznych, w biustach z witryn fryzjerskich i w damskich biustach z ulic wypatrują ślepe wydrążenia oczu życie; są wytężone na nieznany dreszcz szczęścia i nieznane jego możliwości) [AK 18].

Vogel przedstawia tutaj bardzo pesymistyczną wizję „Nowego Człowieka”. Nie jest on zdolny do życia. Próbuje znaleźć szczęście, ale zamiast oczu ma tylko „ślepe wydrążenia». Ludzie są manekinami, poruszają się, ale za sprawą mechanizmu. Zamiennikiem szczęścia mają być stroje i konsumpcja. Lalki naśladują życie, ale nie potrafią żyć: „to, co leżało w mocy ludzi – to robiono: było to *arrangement* przyjęcia, jakie życiu gotowano. I okazać się miało przy tym, że porcelanowe torsy z piersiami nie potrafią odpowiedniej przyjąć życia, jak: nowymi, nieużyтыми jeszcze sukniemi” (AK 18). Są istotami skrajnie syntetycznymi. Przywdziewają sztuczne, chłodne korale ze szkła i stali. Opis szumu biżuterii na kobiecych szyjach połączony jest ze wzmianką o zamknięciu kopalni diamentów:

Tak wyszło na jaw, że diamenty są niepotrzebne. I że niepotrzebne są aksamitne lzy perel; szmaragdy i rubiny, które prowadzą zawile bardzo, nam niepodległe życie.

Tymczasem wypełniły sztuczne korale witryny sklepów. Sztuczne korale mogą być wedle tęsknoty każdego z wielu dni życia (AK 75).

Człowiek odrzuca to co naturalne („czerwone korale, zrywane z rozwiązanych stu żywych, ciepłych ramion”, perły) na rzecz sztuczności, gdyż nie przystaje ona do jego udającej życie egzystencji. Mimo prób podjęcia życia nie mogą oni go doświadczyć.

Wszystko, co Debora Vogel pisała, czy były to teksty artystyczne, krytyczne czy filozoficzne, wypływało z jej poglądów estetycznych. W ich centrum znajdowały się statyka i dynamika. Pierwsza charakterystyczna jest dla początkowego okresu twórczości, ale zmieniła się ona później w swoje przeciwieństwo. *Akacje kwitną...* ukazują przemianę od światopoglądu konstruktywistycznego do sensorycznego. Montaż „... mógłby zająć pozycję strategiczną dla ogółu awangardowych poszukiwań, a więc usytuowaną na pograniczu, to znaczy w centrum przeobrażeń; z jednej strony, w punkcie przecięcia sztuk i rzeczywistości – z drugiej zaś, w punkcie przecięcia różnych rodzajów, czy dyscyplin, sztuki”. Elementami tekstu Vogel są fragmenty reklam, urywki z gazet. Podmiot czynności twórczych nie ustosunkowuje się do opisywanych sytuacji, po prostu dane są w sposób jak najmniej zinterpretowany.

Część chronologicznie pierwsza, *Budowa stacji kolejowej* przedstawia świat w konwencji geometryzacji. Ludzie podporządkowani są w niej materii. Dążą do zamknięcia elementów przestrzeni w idealnej, możliwie najprostszej formie. Przestrzeń jest obca, człowiek w niej maleje, można ją nazwać „socjofugalem”.

Dwa późniejsze montaże odchodzą od konstruktywizmu. One też są znacznie ciekawsze ze względu na budowę przestrzeni. Ma ona charakter nadrzędny wobec innych figur semantycznych, jest chronotypem; przedstawiana jako obszar zamknięty, „siedlisko”, miejsce (*place*) życia społeczeństwa. Można zaryzykować stwierdzenie, że jest enklawą. Przestrzeń w montażach Debory Vogel nie odnosi się do żadnego konkretnego obszaru, ma charakter ogólny i przyciągający. Fascynuje człowieka magią wąskich zatłoczonych uliczek, kolorami. Oddziaływanie przestrzeni na człowieka ma charakter sprzężenia zwrotnego. Ma ona charakter uspokajający, refleksyjny, jest substytutem życia towarzyskiego. Gdy w montażach przytaczane są fragmenty piosenek, zawsze są to tanga, tańce żywiołowe i ekspresywne – powiązane z dynamiką, zasadą konstrukcyjną ostatnich montaży. Przestrzeń jest w utworze dominantą, spaja inne elementy konstrukcyjne dzieła. W niej odbijają się zmiany czasu, jak i statusu postaci. Jest lustrem, w którym może się przeglądać Nowoczesny Człowiek.

Bibliografia

Podmiotu:

Vogel D., *Akacje kwitną. Montaż*, Kraków 2006.

Przedmiotu:

O autorze:

Alkwit B., *Nowoczesna proza*, (recenzja książki *Akacies blien*) [w:] Vogel D., *Akacje kwitną. Montaż*, Kraków 2006.

Alkwit B., *O liście Debory Vogel*, [w:] Vogel D., *Akacje kwitną. Montaż*, Kraków 2006.

Schulz B., *Akacje kwitną*, [w:] „Nasza Opinia”, nr 72 (199), 1936.

Sienkiewicz B., *Hegel fotomontaż i literatura. O prozie Debory Vogel*, „Kresy”, nr 2, 1996, s. 76-85.

Sienkiewicz B., *Montaż - kronika widzenia*, [w:] też, *Literackie teorie widzenia*, Poznań 1992, s. 149-172.

Sienkiewicz B., *Wokół motywu manekina. Bruno Schulz i Debora Vogel*, [w:] *Ułamki zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak i W. Panas, Lublin 2003, s. 381-409.

Szymaniak K., *Atom nieodłączny smutku. Na marginesie montażu Debory Vogel*, [w:] Vogel D., *Akacje kwitną. Montaż*, Kraków 2006.

Szymaniak K., *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006 (Modernizm w Polsce. Studia nad nowoczesną polską literaturą sztuką, kulturą i myślą humanistyczną).

Vogel D., *List (O recenzji B. Alkwita z książki Akacies)*, [w:] Vogel D., *Akacje kwitną. Montaż*, Kraków 2006.

Inne:

Bruno Schulz. *Rzeczywistość przesunięta*, katalog z wystawy, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, 2012.

Cembrzyńska P., *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*, Kraków 2012.

Człowiek w przestrzeni publicznej miasta : XXIV Konwersatorium Wiedzy o Mieście, red. I. Jażdżewska, Łódź 2011.

Enklawy życia społecznego, red. L. Goładyka, I. Machaj, Szczecin 2007 (Uniwersytet Szczeciński Rozprawy i studia. T (DCCXLV) 671).

Frutiger A., *Człowiek i jego znaki*, tłum. Cz. Tomaszewska, Warszawa 2003.

Genius Loci : studia o człowieku w przestrzeni, red. Z. Kadłubek, Warszawa 2007.

Hall E. T., *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1976.

Idealne miasta, artykuł w wersji internetowej, źródło: http://www.sztuka-architektury.pl/index.php?ID_PAGE=2611; dostęp: 21.03.2014

Jałowiecki B., Szczepański M. S., *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2002.

Kandinskij V. V., *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. S. Fijalkowski, Warszawa 1986.

Migdał K., *Awangardowe oblicze realizmu. Montaż literacki Debory Vogel*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego”, nr 2 (1/2011), s. 7-34.

Ostrowska M., *Człowiek a rzeczywistość przestrzenna*, Szczecin 1991.

Peryferie i pogranicza. O potrzebie różnorodności, red. nauk. B. Jałowiecki i S. Kaprański, Warszawa 2011.

Rybicka E., *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)* [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

„Studia etymologiczne i antropologiczne”, t. 5 *Miejsca znaczące i wartości symboliczne*, red. I. Bukowska-Floreńska, Katowice 2001 (Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach nr 1973).

Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987 (Biblioteka Myśli Współczesnej).

Wallis A., *Miasto i przestrzeń*, Warszawa 1977.

Obraz miasta w »Ulicy Nadbrzeżnej« Johna Steinbecka

John Steinbeck jest popularnym amerykańskim pisarzem, który za swoją twórczość otrzymał Nagrodę Pulitzera oraz Nagrodę Nobla. Za jego największe dzieła uznaje się *Grona gniewu* i *Na wschód od Edenu*. *Ulicę Nadbrzeżną* zaś, wraz z innymi dziełami, które powstały w późniejszym okresie twórczości, powszechnie uważa się za dzieło słabsze, co nie do końca oddaje jej sprawiedliwość.

Z całą pewnością *Ulica Nadbrzeżna* wyróżnia się na tle innych dzieł Steinbecka. W porównaniu do chociażby *Grona gniewu* czy *Myszy i ludzi* jest to bowiem dzieło pogodne, pozbawione pesymizmu i rozpacz, choć, tak jak inne powieści Steinbecka, opowiada ona typowych problemach ubogich Amerykanów.

Powieść ta opisuje Paisanos, biedną dzielnicę portowego miasta Monterey. Bohaterami są włóczędzy, właściciel małego sklepiku, dziewczęta z domu publicznego oraz doktor z laboratorium biologicznego. Jednak nie sama akcja jest tu ważna, ale miasto. To właśnie ono staje się głównym bohaterem, przygody osób opisanych w *Ulicy Nadbrzeżnej* schodzą na dalszy plan, służą jako rodzaj przykładu.

Już w przedmowie do dzieła Steinbeck podkreśla, że nadrzędnym celem powieści jest ukazanie miasta jako pewnej całości, jako żywego organizmu. Zastanawia się nad tym „jak można schwytać żywcem poemat, smród i ogłuszający hałas, feerię światła, manię i sen¹”. Doskonale zdaje sobie sprawę, że jest to zadanie bardzo trudne i że z łatwością można tu popełnić błąd i w ten sposób zniweczyć wszelkie wysiłki. Konkluzja jest taka, że nie należy bezpośrednio mówić o samym mieście, ale pozwolić, by opowieść rozwinęła się sama i by to akcja pokazała prawdziwy obraz ulicy Nadbrzeżnej.

Większość dzieł Steinbecka opowiada o losach ubogich ludzi, pochodzących z klasy pracującej. Autor uważał, że wartości, które reprezentują sobą takie postaci, są prawdziwsze, lepsze moralnie od tych, należących do ludzi z wyższej warstwy społecznej. *Ulicę Nadbrzeżną* zamieszkuje grupa osób, którym nie powiodło się w życiu oraz którzy z różnych powodów wybrali życie tam, a nie w lepszej części miasta. Sam Steinbeck tak charakteryzuje to miejsce i żyjących w nim ludzi:

Ulica Nadbrzeżna to śmietnisko zardzewiałej blachy, żelaza i połamanych desek, szczerbaty bruk, zarosłe chwastem, place i stosy złomu, zbudowane z falistej blachy wytwórnice konserw rybnych, knajpy, restauracje i burdele, małe, ciasne sklepy spożywcze, laboratoria i hoteliki. Jej mieszkańcy to, jak się ktoś kiedyś wyraził, „dziwki, alfonsi, szulerzy i skurwysyny”. Gdyby ten ktoś spojrział z innej strony, powiedziałby może „święte kobiety, aniołowie, męczennicy i zacni ludzie”, i też miałby słuszność².

1 Steinbeck J., *Ulica Nadbrzeżna*, Alfa, Warszawa 1995, s. 6.

2 Ibidem, s.5.

Czytając te słowa, znajdujące się na początku powieści, moglibyśmy przypuszczać, że *Ulica Nadbrzeżna* jest smutną opowieścią o walce nieszczęśliwych ludzi o lepszy byt. Nic bardziej mylnego. Mieszkańcy Paisanos wspólnie walczą z okrucieństwem świata, nie poddają się przeciwnościom, jakie na ich drodze stawia los i bynajmniej nie są samotni. *Ulica Nadbrzeżna* została wydana pod koniec Drugiej Wojny Światowej, gdy sytuacja ekonomiczna Ameryki uległa poprawie, powieść ukazuje jednak grupę ludzi, których warunki życia, a także mentalność noszą ślady czasów Wielkiego Kryzysu. Mimo tego są to dobrzy ludzie, których szlachetne intencje i uczucia względem siebie pomogły przetrwać im ciężkie czasy. Na ulicy Nadbrzeżnej nie mieszka bowiem żadna negatywna postać, każdy nosi w sobie współczucie i zrozumienie dla drugiego człowieka. Widać to przykładowo wtedy, kiedy Doktor wybacza Mackowi i chłopakom zniszczenie jego mieszkania i wartego dużo pieniędzy wyposażenia pracowni. Kiedy początkowa złość mija, Doktor przyznaje, że sam zamiar Macka, czyli urządzenia dla Doktora przyjęcia-niespodzianki był bardzo miłym gestem.

Podczas organizowania drugiego przyjęcia dla Doktora widzimy wyraźnie sposób, w jaki całe miasto się ze sobą jednoczy. Wszyscy mieszkańcy biorą udział w spisku, który ma na celu ukrycie przed Doktorem informacji o tym, że organizowane jest przyjęcie z okazji jego urodzin. Każdy z mieszkańców również wybiera dla Doktora prezent, który ma być wyjątkowy. Prezenty te, choć w dużej mierze okazują się dla samego solenizanta nieprzydatne, pokazują dobro ludzi z Monterey – każdy chciał podarować mu coś, co dla nich samych miało wielkie znaczenie.

Sposób opisanie miasta w powieści wynika z zainteresowania Steinbecka biologią. Traktuje on Paisanos jako rodzaj jednego, żywego organizmu. Ten organizm nie jest ani lepszy, ani gorszy od innych, jest za to pewną spójną całością. Każdy jego element, choćby wydawał się zbędny, a nawet wadzący, jest tu potrzebny. A elementów tych jest tam wiele i znacznie się od siebie różnią: w Paisanos żyją w symbiozie ludzie z różnych klas społecznych i środowisk: chiński sklepikarz, niepracujące cwanianczki, a także ludzie wykształceni, tacy jak Doktor. Mimo tych różnic wszyscy żyją razem tworząc jedno spójne społeczeństwo.

Życie mieszkańców tego miasta toczy się powoli, bez wstrząsów, ludzie wyglądają na zadowolonych, dopóki ustalonego porządku nie zmienia Mack – urodzony pechowiec, którego pomysły mają tendencję do wywoływania małych katastrof. Jednak w tym społeczeństwie brak większych podziałów i waśni, ponieważ mieszkańcy ulicy Nadbrzeżnej nie potrafią się bez siebie obyć, wszyscy są w jakimś stopniu od siebie uzależnieni, wspierają się nawzajem.

Charakterystyczne jest to, że w Paisanos brak wyraźnych podziałów stanowych, obserwujemy przykładowo, jak właścicielka domu publicznego przyjaźnie dyskutuje z Doktorem posiadającym wyższe wykształcenie. Wszyscy w tym mieście akceptują siebie nawzajem, co więcej, wydaje się, że bez którejs z tych postaci obraz tego miejsca byłby niepełny, organizm, którym jest miasto, zacząłby szwankować. Widać to szczególnie dobrze, kiedy wybuchła epidemia bardzo poważnej grypy, chorymi zajmowali się wówczas zarówno Doktor jak i prostytutki. Czasami jednak zdarzają się jednostki, które nie wpasowują się do miasta, ich los jest bardzo smutny, tak dzieje się z Williamem, mężczyzną, który pracował jako złota rączka w domu publicznym. William czuł się odrzucony przez społeczeństwo, szczególnie boleśnie przyjął zaś odrzucenie przez paczkę Macka. Mimo iż grupa mężczyzn, do której

należeli Mack, Magda, Eddie i Gay byli bezrobotnymi łotrzykami z niezwykle zdolnością do wpadania w przeróżne tarapaty, oni również zajmowali ważne miejsce w społeczeństwie. Słowa Macka i późniejsza obojętność Dory właścicielki domu publicznego tak głęboko ranią Williamia, że ten postanawia popełnić samobójstwo.

Ciekawe jest to, jakie osoby w Paisanos są najważniejsze dla tego miasta. Doktor i właściciel jedyne sklepu nie są tu zaskoczeniem, dużo większe zdziwienie budzi tu postać Dory, czyli kobiety, która prowadzi dom publiczny. Można powiedzieć, że Dora zajmuje tutaj miejsce, która zwykle przeznaczone jest księdzu, ewentualnie przedstawicielowi policji. Pokazuje to pewną specyfikę mentalności mieszkańców miasta, dla których sprawy duchowe nie zajmują wysokiej pozycji w ich hierarchii wartości, dużo ważniejsze wydają się czynności fizjologiczne. To właśnie do domu publicznego kierują się mężczyźni, kiedy przytłacza ich szara rzeczywistość. Religia w tej powieści występuje bardzo rzadko, a co ciekawsze to właśnie prostytutki są osobami najbardziej religijnymi, to one niczym siostry miłosierdzia opiekują się chorymi w czasie epidemii. Obserwujemy tu pewną przewrotność: dziewczyny pracujące u Dory wraz z samą właścicielką ukazane zostały jako postaci pozytywne, współczujące i pomagające tym, którzy tego potrzebują. Inne kobiety w powieści występują bardzo rzadko, często są jedynie wspomniane przez mężczyzn, rysuje się przed nami wówczas obraz narzekających żon, nadmiernie dbających o porządek i dręczących swoich mężów przeróżnymi, czasami niedorzecznymi żądaniami. Kobiety te nienawidzą Dory i jej Restauracji pod Niedźwiedzią Flagą, ich nienawiść jednak przedstawiona jest jako w pełni niezrozumiana i nieuzasadniona, a sam dom publiczny określany jest jako „dobry i cnotliwy klub”.

W powieści bardzo ważne miejsce zajmuje Mack i jego grupa zamieszkująca „Cichy Kącik”. Są to mężczyźni przez większość czasu bez pracy, nadużywający alkoholu i często będący na bakier z prawem. Nie zostają jednak ukazani jako wyrzutki społeczeństwa, wręcz przeciwnie, są to według słów Steinbecka: „Wdzięki, Cnoty i Gracje” w szalonym, złym, pędzącym nieustannie świecie. Zachowują spokój obcując z niebezpieczeństwami świata, za nic mają dobra materialne, ich potrzeby są skromne, pragnął mieć tylko to, czego naprawdę potrzebują. Steinbeck ukazuje ich niemal jako mędrców, filozofów, którym udało się uniknąć pogoni za bogactwem i poddawania się wymogom społeczeństwa wobec obywateli. Chłopaki Macka prezentują sobą postawę stoicko-epikurejską – ze spokojem przyjmują to, co przynosi im życie, nie buntują się przeciwko swojemu losowi, jednocześnie starając się żyć jak najprościej i jak najweselej, bez wchodzenia w konflikty z kimkolwiek.

Główny wątek jest przerywany opowieściami o mieszkańcach dzielnicy, większość tych wtrąceń nie jest bezpośrednio związana z tematem powieści, czyli próbą wyprawienia dla Doktora przyjęcia. Historie te uzupełniają obraz miasta, ich tematyka jest przeróżna: makabryczna, żartobliwa, a nawet fantastyczna. Czasami są to opowiadania, które przypominają miejskie legendy z elementem fantastycznym, jedna z nich mówi o starym Chińczyku, który wędrował każdego ranka i wieczoru po ulicy Nadbrzeżnej, a zaczepiony przez małego chłopca przeniósł go na moment do krainy, gdzie ten był samotny i przerażony.

Jeden z takich wątków podkreśla odrębność ulicy Nadbrzeżnej, stanowi ona jakby małą ojczyznę dla jej mieszkańców. Wszyscy obcy traktowani są tam jak intruzy i oddycha się z ulgą, kiedy znikają. Na ludzi z zewnątrz idących ulicą do pracy patrzy się niemal jak na trędowatych, nikt z mieszkańców się do nich nie zbliża. Kiedy wreszcie znikają, ulica znów staje się sobą – jest „spokojna i czarodziej-

ska”. Mieszkańcy, którzy w czasie tego pochodu ukrywali się, wreszcie wychodzą, by móc posiedzieć na pustym placu bądź zrobić zakupy w sklepie Lee.

Ludzie z Paisanos są dumni z miejsca, w którym przyszło im mieszkać, dbają też o honor i dobre imię miasta. Widać to szczególnie w makabrycznej opowieści o zwłokach pisarza Johna Billingsa, którego wnętrzności wyjadał pies po tym, jak reszta ciała mężczyzny została poddana balsamowaniu. Mieszkańcy zebrali się wtedy i wspólnie postanowili bronić szacunku dla miasta – kazali organy wewnętrzne zmarłego umieścić w ołowianej skrzyni i pochować wraz z resztą zwłok. „Bowiern Monterey nie było takim miastem, które by pozwoliło wyrządzić dyshonor literatowi”.

W powieści Steinbecka możemy dostrzec daleko idącą poetyzację i idealizację obrazu miasta. Ulica Nadbrzeżna to miejsce ubogie, zniszczone przez czas oraz zaniedbanie, gdzie na każdym kroku widać ślady, jakie pozostawił po sobie Wielki Kryzys. Jednak nie zawsze tak jest, niekiedy miasto ukazane jest jako cudowne, piękne i wręcz magiczne miejsce. Jego opis przywołuje na myśl zachwyt nad dziką naturą. Ulica Nadbrzeżna tuż przed wschodem słońca przypomina malarskie arcydzieło. Coś tak prozaicznego, a także z pewnością szkaradnego, jak fabryka zyskuje majestatyczne piękno – „falisty blacha wytwórni konserw jarzy się perłowym odbłaskiem patyny i starej cyny”. Nawet psy i koty włóczące się wokół tego budynku nabierają jakiejś dziwnej powagi. W świecie tym piękno jest czymś innymi niż zwykliśmy to uważać. To, co my uważamy za ideał w świecie przedstawionym przez Steinbecka nie istnieje. I tak dwie pary zakochanych wędrujących rankiem nie są przykładem doskonałej harmonii, są zmęczeni, być może lekko wstawieni, a ich romantyczny poranek na plaży zostaje brutalnie przerwany przez coś tak prozaicznego jak Strażnik, który informuje ich, że nie wolno im przebywać w tamtym miejscu.

Steinbeckowi w jego powieści udało się rzecz niebywała, za pomocą pozornie przypadkowych i niepowiązanych ze sobą opowieści o ludziach stworzył dokładny i realistyczny obraz miasta znajdującego się w Monterey. Cały czar tej powieści kryje się właśnie w wykreowanym przez autora wizerunku Paisanos, w ukazaniu postaci tam żyjących, jako połączonych ze sobą, znających się nawzajem, akceptujących i pomagających sobie. Są to ludzie, którzy emanują miłością, ciepłem, zrozumieniem i przywracają wiarę w proste wartości. Na dalszy plan schodzi brzydota miejsca, w którym przyszło im żyć oraz ciężkie warunki, które przyszło im znosić, w powieści najważniejszym tematem są stosunki między mieszkańcami miasta, ukazanie ulicy Nadbrzeżnej jako swego rodzaju biologicznego organizmu.

Steinbeck doskonale zdawał sobie sprawę, że obraz Ameryki, jaki stworzył w swoich powieściach nie oddaje rzeczywistości, ale jest raczej zapisem jego subiektywnych wrażeń, to pewien mit, z którym spotkać się możemy w wielu dziełach innych autorów. W jego późniejszej powieści *Podróż z Charleyem* pisze, że jego Ameryka różni się od tej, którą sami byśmy poznali. Pisze tam: „Tyle jest tam do zobaczenia, ale nasze poranne oczy opisują inny świat niż oczy popołudniowe, a już z pewnością nasze oczy wieczorne mogą jedynie odtworzyć znużony, wieczorny świat”. Steinbeck w jak najbliższy prawdzie sposób chciał oddać czasy i miejsce, w których przyszło mu żyć, nie idealizuje realiów, pokazuje brzydotę budynków, ubioru, a także ludzi, głód i biedę. Nie na tym jednak się w swojej twórczości skupia. W swojej przemowie po otrzymaniu nagrody Nobla Steinbeck mówił o długu, jaki każdy pisarz ma wobec społeczeństwa: musi on nie tylko pokazywać ludziom ich błędy, lecz także oddawać wielkość ich ducha. Właśnie to jest charakterystyczną cechą jego twórczości, czy to w *Ulicy Nadbrzeżnej*, czy też w *Myszach i ludziach* – postaci wykreowane przez Steinbecka zawsze niosą w sobie pierwiastek

dobra. Pomimo swej własnej ciężkiej sytuacji są gotowi nieść pomoc słabszym od siebie, są ubodzy, ale posiadają pewną godność, chcą żyć prosto nie wadząc nikomu i zarabiając uczciwie na swe utrzymanie. Wszyscy ludzie tworzą jakby jedną wspólnotę, jedną rodzinę, nie ma między nimi podziałów ani obawy przed drugim człowiekiem. Ludzie pokazani przez pisarza żyją jakby poza polityką, poza wielkimi przemianami, które dotyczą ich samych. Tak wykreowany świat jest najwyraźniejszy właśnie w *Ulicy Nadbrzeżnej*, ale z łatwością można go dostrzec w całej twórczości Steinbecka. Świetnym przykładem jest tu powieść drogi *Podróż z Charleyem*, Steinbeck pokazuje tu różnych ludzi, farmerów, sklepikarzy czy kelnerki, to co charakteryzuje ich wszystkich to otwarcie na drugiego człowieka, są to prości i dobrzy ludzie. Właśnie na przykładzie tej książki możemy bardzo dobrze dostrzec jak mocno korygował rzeczywistość pod wizję swej powieści Steinbeck, wiadomo bowiem, że rozmowy, które przytacza pisarz w swoim dziele w większości albo się nie wydarzyły, albo są zlepkami zasłyszanych przez niego dialogów. Okazuje się więc, że ludzie, jakich opisywał istnieli głównie w jego wyobraźni, byli tacy, jakich chciał widzieć, a nie tacy jak byli naprawdę.

Bibliografia

Literatura podmiotu:

Steinbeck J., *Ulica Nadbrzeżna*, Warszawa 1995,

Steinbeck J., *Podróż z Charleyem*, Poznań 1991,

Literatura przedmiotu:

Heavilin B. A. *A John Steinbeck Reader Essays in Honor of Stephen K. George*, Toronto 2009,

Railsback B. i M. J. Meyer, *A John Steinbeck encyclopedia*, 2006.

Raport z oblężonego Sarajewa—miasto w czasie wojny w Bośni

Wojny i konflikty są nieodłącznymi elementami historii każdego narodu. Przyczyniają się nie tylko do zmian politycznych w państwie i na świecie, ale mają także znaczący wpływ na życie obywateli. Powstało wiele dzieł literackich, począwszy od poezji aż po powieści i reportaże, opisujących losy żołnierzy, ich bohaterską walkę w obronie Ojczyzny, wielkie zwycięstwa, tragiczną śmierć czy też próby stawienia czoła dramatycznym przeżyciom oraz wspomnieniom związanym z działaniami wojennymi. Nie są oni jednak jedynymi ofiarami. Zwyczajni cywile odczuwają skutki walk toczonych na terenie kraju równie mocno, jak żołnierze na froncie. Koszmar wojny nie jest im obcy, chociaż doświadczają jej w sposób odmienny. Mimo że cywile nie biorą udziału w walkach, bardzo często tracą w ich wyniku wszystko, co posiadają. Zmuszeni są do ucieczki z własnych domów, życia w nieludzkich warunkach w poczuciu stałego zagrożenia i patrzenia na śmierć członków rodziny, przyjaciół, sąsiadów. Wojna niszczy i obciąża psychicznie również zwyczajnych obywateli. Burzy ich świat, plany oraz marzenia.

Bardzo dobrze wojenne doświadczenia cywila pokazał Željko Vuković w swojej książce o wymownym tytule „Zabijanie Sarajewa”, opisującej oblężenie miasta w czasie wojny na Bałkanach w latach 1992–1995. Urodzony w Bośni i Hercegowinie dziennikarz i publicysta polityczny rozpoczął karierę jako reporter „Večernje novosti” w rodzinnej Zenicy. Później zamieszkał w Sarajewie i tam pracował jako szef reporterów „Novosti”. Został także korespondentem dziennika „Borba” oraz przewodniczącym Stowarzyszenia Dziennikarzy Bośni i Hercegowiny. Za działalność dziennikarską na rzecz przyjaźni i przełamywania uprzedzeń między narodami otrzymał Nagrodę Juga Grizelja. Był również członkiem Stowarzyszenia Literatów Serbii oraz Związku Pisarzy Norweskich. Po zakończeniu konfliktu w Bośni wyjechał do Norwegii i zamieszkał w Oslo wraz z żoną i córką. Na okładce swojej książki pisze:

„Wojna zniszczyła mój życiorys. Dwa państwa, w których mieszkalem - Jugosławia i Bośnia i Hercegowina - już nie istnieją, a nowego nie znalazłem. Nie ma szkół, do których chodziłem, nie ma świadectw, które uzyskałem. Zniszczone zostały teksty, które będąc dziennikarzem, pisałem przez całe dziesięć lat. I tak dalej. Mogę dowiedzieć jedynie tego, że urodziłem się 27 sierpnia 1956 roku w Zenicy i że nazywam się Željko Vuković.”

W podobnej sytuacji znajdują się jego rodacy. Konflikt w Bośni był jednym z najbardziej dramatycznych w Europie od czasu II wojny światowej, a jego skutki są widoczne po dzień dzisiejszy. Wiele miast zostało zniszczonych. W wyniku działań wojennych oraz czystek etnicznych zginęło ponad 100 tysięcy ludzi, a ponad milion udało się na emigrację. Ci, którzy pozostali lub powrócili po zakończeniu walk próbują układać swoje życie od nowa.

Książka Vukovicia wpisuje się w swego rodzaju nurt „rozliczeniowy” z doświadczeniem wojny na Bałkanach. Dziennikarz jest naocznym świadkiem wydarzeń. Przedstawia je

w sposób subiektywny, z punktu widzenia cywila i mieszkańca Sarajewa, który bezpośrednio doświadcza koszmaru wojny. Opisuje swoje przeżycia i uczucia. Zastanawia się także nad przyczynami oraz uzasadnieniem trwającego konfliktu. Nie potrafi pogodzić się z tym, co się stało. Relacja Vukovicia jest wybiórcza, fragmentaryczna, nieuporządkowana pod względem chronologicznym, co może odzwierciedlać chaos zawieruchy wojennej, zaś niszczone i „zabijane” Sarajewo można potraktować jako metaforę Bośni.

Przed oblężeniem Sarajewo stanowiło kwintesencję jugosłowiańskich idei oraz symbol tolerancji i pokojowego współżycia wielu narodów. Przedstawiane było jako przestrzeń mieszana, zróżnicowana etnicznie i kulturowo. Przestrzeń niczyja, ale jednocześnie należąca do wszystkich, wielokulturowa enklawa¹. Przedstawiciele nawet najmniejszych grup etnicznych mieli tam swoje miejsce oraz prawo do pielęgnowania własnych tradycji, a tym samym – odrębności. Owa wielość kultur przeciwdziałała jednostronnemu zawłaszczeniu miasta, które dla wszystkich było matką, metropolis. Nie należało do Serbów, Muzułmanów, Żydów czy Chorwatów, lecz do sarajewian².

Niestety wybuch bratobójczej wojny domowej położył kres marzeniom o wspólnocie narodów. Sarajewo zostało oblężone, skazane na zagładę, którą udokumentował Vuković. W swojej książce napisał:

„Daję oto świadectwo temu, że Sarajewo jest zabijane – jako świadek niemający w tej wojnie swojej strony.”³

Vuković jest sarajewianinem i Serbem, który sprzeciwia się atakom na swoje miasto. Nie opowiada się za żadną ze stron biorących udział w konflikcie. Opisuje bezsens unicestwiania własnego miasta oraz kraju. Skupia się jednak na życiu ludzi: opisuje ich cierpienie, okaleczenie, śmierć, nieustanną ucieczkę i ukrywanie się w obcych kamienicach, mieszkaniach, wreszcie w piwnicach⁴. Dla dziennikarza rodzinne miasto jest terenem spójnym, odgradzonym od świata, pozbawionym wyraźnych wewnętrznych granic. Przestrzenne powiązanie mieszkańców nie skazuje ich jednak na kulturową separację w obrębie homogenicznych dzielnic wyznaniowych, lecz przyczynia się do rasowego wymieszania⁵:

„Nigdzie Muzułmanie, Serbowie i Chorwaci nie byli do siebie tak podobni, jak w Bośni. Byli jednym BOŚNIACKIM narodem. Mówili tym samym językiem, mieli te same przyzwyczajenia, wiele wspólnych zwyczajów... Różnice wyznaniowe wpoili im tolerancję jako wspólną cechę.”⁶

I właśnie Sarajewo, które uznaje innego za równoprawny podmiot, staje się celem działań wojennych. Ponieważ konstytuuje zróżnicowanie w różnicach i tym samym nie daje się zaklasyfikować, musi zostać upodobnione lub unicestwione.

Miasto jest zabijane nie tylko w przenośni, ale i dosłownie. Część jego mieszkańców ginie

1 M. Duda, *Polskie Bałkany. Proza postjugosłowiańska w kontekście feministycznym, gen derowym i postkolonialnym*, Kraków 2013, s. 174.

2 Ibidem, s. 179.

3 Ž. Vuković, *Zabijanie Sarajewa*, Toruń 2000, s. 30.

4 M. Duda, *Polskie Bałkany. Proza postjugosłowiańska w kontekście feministycznym, gen derowym i postkolonialnym*, Kraków 2013, s. 180.

5 Ibidem, s. 181-182.

6 Ž. Vuković, *op.cit.*, Toruń 2000, s. 121.

niezależnie od narodowości czy wieku w wyniku bombardowań. Niektórzy wyjeżdżają z Sarajewa, gdy tylko nadarzy się okazja, aby już nigdy nie powrócić. Większość jednak nie ma dokąd uciec, więc zostają, twierdząc, że nie chcą opuszczać miasta. Młodzi ludzie często nie wytrzymują presji wojny i sami odbierają sobie życie. Inni decydują się wziąć do ręki karabin, ale nie po to by walczyć, lecz po to, aby umrzeć. Dochodzi także do licznych poronień, gdyż kobiety nie chcą rodzić dzieci w czasie oblężenia. „Życie w Sarajewie umiera, a nie rodzi się. Rodzi się tylko śmierć...” – pisze Vuković. Najtragicznijszymi ofiarami są jednak dzieci, którym wojna odbiera bez troskie dzieciństwo i niszczy ich psychikę:

„Dzieci Sarajewa zabijane są w mieszkaniach, na podwórzach, na ulicy, w czyichś objęciach... Mali sarajewianie nie chodzą do szkół ani przedszkoli. Dorastają w piwnicach i schronach. Są składani w ofierze⁷.”

Sarajewo staje się heterotopią – przestrzenią, gdzie wszystko zaczyna funkcjonować na innych zasadach. Vuković ogarnięte szaleństwem wojny miasto nazywa „ogromną kliniką psychiatryczną”, laboratorium, w którym odbywa się „monstrualny eksperyment na około czterystu tysiącach kobiet, dzieci, starców, chłopców, dziewcząt – królikach doświadczalnych najbardziej niehumanitarnego testu wytrzymałości ludzkiej”. Jednak Sarajewo mimo oblężenia i ostrzałów usiłuje zachować swoją tożsamość. Jego kolejne odsłony prezentowane przez Vukovicia w postaci jednostkowych historii rodzin, sąsiadów czy znajomych, wynikają z chęci opowiedzenia, co naprawdę działo się w mieście. Z tego powodu wśród opisanych przykładów znajdują się ofiary zarówno jednej, jak i drugiej strony. Nie tylko ci, którzy ukrywają się w piwnicach przed ostrzałem, ale także ci, którzy zostali do walki zmuszeni lub zgodzili się na nią zaślepieni nacjonalistycznymi ideami⁸.

Moment oblężenia ponownie przywołuje obraz uniwersalizacji. Przed wybuchem wojny sarajewianie latami mieszkali na tych samych klatkach schodowych, w tych samych domach, na tej samej ulicy, lecz nie wiedzieli nic o sobie nawzajem. W czasie oblężenia są skazani na swoje towarzystwo: grają w karty, szachy lub domino, słuchają wiadomości i prowadzą niekończące się dyskusje. Szybka, przymusowa intymność zlikwidowała prywatność. Ludzie zgromadzeni w centrum miasta współdziałają, by przetrwać. Vuković pisze:

„Sarajewianie musieli się nawzajem tolerować, byli skazani jedni na drugich. Potrzeba narzucała też solidarność. Z sąsiadem, który miał zwykłą kuchnię węglową, trzeba było być w dobrych stosunkach. A jak nie, to gdzieś będziesz gotować herbatę i jedzenie. A gdyby taki sąsiad czegoś potrzebował, obowiązkowo trzeba mu to dać. Od serca. Zima jest długa, a prądu i nafty nie ma.”⁹

Przykładów takiej współpracy i organizacji dziennikarz przytacza znacznie więcej. Wspomina o niepisanym prawie, według którego członkowie jednej rodziny nigdy nie wychodzą na zewnątrz razem, aby w razie ostrzału nie ucierpieli wszyscy. Ktoś musi przeżyć. Starsi ludzie natomiast starają się chronić młodszych, dlatego w kolejkach po produkty spożywcze stoją zwykle starcy i staruszki, nie dopuszczając młodych.

7 Ż. Vuković, *op.cit.*, Toruń 2000, s. 25.

8 M. Duda, *Polskie Bałkany. Proza postjugosławińska w kontekście feministycznym, gen deronym i postkolonialnym*, Kraków 2013, s. 180.

9 Ż. Vuković, *op.cit.*, Toruń 2000, s. 133.

Działania mieszkańców oblężonego miasta przedstawione zostają jako normalne, codzienne i potwierdzać mają geniusz Sarajewa. W ten sposób, zmieniając jedynie topograficzne płaszczyzny, przenosząc się z przedmieść do centrum, a później z mieszkań do piwnic, próbują ocalić duchowy obraz miasta. Dlatego też okres oblężenia przedstawiony jako niespodziewany, niezrozumiały czas chaosu, wyłączony z logicznego ciągu zdarzeń, pociągający za sobą odwrócenie i zaburzenie, wskazuje też ciągły opór, brak zatracenia, poddania się i wkroczenia w chaos¹⁰. Mieszkańcy musieli przeorganizować swój świat i uformować go od nowa, dostosowując się do wojennych warunków. Mapa Sarajewa się zmieniła. Charakterystyczne dla miasta budynki przestały istnieć, zaś ich funkcję przejęły przestrzenie używane wcześniej w odmiennych celach. Na nowej mapie znajdują się bramy, klatki schodowe, zabarykadowane mieszkania, piwnice i schrony, a życie to już tylko symulacja egzystencji ludzkiej¹¹. Sarajevo staje się „eks-miastem”, zostaje pozbawione dotychczasowego oblicza i nie jest już w stanie wizualnie wywołać wrażenia przynależności. Zniszczono wszystkie budynki, które samą swoją obecnością upewniały mieszkańców, że ich miasto jeszcze istnieje, że należy do nich, i tym samym wszystko, co przypominało przedwojenne Sarajevo, w którym można było wspólnie żyć. Mieszkańcy stają się tulaczami. Nie mają domu. Nie mogą ani zostać ani wyjechać. Miasto jest przestrzenią zamkniętą, odizolowaną od reszty świata.

Bezpowrotnie zmienia się również atmosfera Sarajewa znanego niegdyś z „celnego bośniackiego humoru”¹². Zło i tragedia zabiły radość. Nikt już nie opowiada żartów na bazarze. Nie ma już dowcipów, które wywołałyby uśmiech. Mieszkańcy oblężonego miasta nie są jednak osamotnieni. Ich tragiczne losy dzielą także zwierzęta. Ulicami włóczą się wygłodzone, ranne psy, które już nie biegają, lecz „jak starzy i chorzy ludzie stąpają niepewnie, z opuszczonymi głowami, niemal nie reagując na dźwięki, na przechodniów”¹³. Ich właściciele zginęli, opuścili Sarajevo lub nie mieli już czym karmić swoich pupili. Sarajewskie ptaki nie śpiewają, gołębie nie reagują nawet na spadające granaty, zaś mleko od kilku pozostałych w niektórych dzielnicach krów zsiada się po 15 minutach.

„Bośnia i Hercegowina jest skończona. (...) jest zrujnowana, zburzona. Rozgrabiona. Ta była jugosłowiańska republika jest –ZARŻNIĘTA (...)”¹⁴. Taką diagnozę stawia w pewnym momencie Vuković. Wraz z Bośnią umarło Sarajevo. Upadał mit o wielokulturowości, który okazał się konstrukcją pozorną i powierzchowną. Działania wojenne wpłynęły znacząco na topografię miasta. Nacjonalistyczne idee, będące przyczyną konfliktu, pociągnęły za sobą zmianę wyobrażeń oraz modelu kultury. W swojej drugiej książce Vuković przedstawił wizję powojennego Sarajewa, które utraciło swoją dawną tożsamość i przestało istnieć. Zmieniło się w sztuczne, wymyślone przez zachodnie i lokalne władze miasto-atrapę. Przekształciło się w zachodnią kolonię, pustą scenografię, tło dla politycznych rozgrywek. Okazuje się, iż rzeczywistość po zażegnaniu konfliktu uniemożliwia powrót do idei wspólnoty oraz tolerancji. Zaprowadzony pokój oraz nowy porządek jest narzucony, utrzymywany na pokaz przez międzynarodowy nadzór. Postjugosłowiańskie Sarajevo ulega podziałowi tak, jak cała Bośnia. Nie przypomina już miasta, którym było

10 M. Duda, *Polskie Bałkany. Proza postjugosłowiańska w kontekście feministycznym, gen derowym i postkolonialnym*, Kraków 2013, s. 182.

11 Ibidem, s.180.

12 Ž. Vuković, *op.cit.*, s.135.

13 Ibidem, s. 141

14 Idem, s. 114.

przed wojną. Kiedyś postrzegane jako przykład współistnienia różnych kultur, dzisiaj jest symbolem nietolerancji, okrucieństwa i niezrozumiałego szaleństwa.

Bibliografia

1. Željko Vuković, *Zabijanie Sarajewa*, przeł. I. Sawicka, Toruń 2000.
2. Željko Vuković, *Sarajewo-miasto atropa*, przeł. I. Sawicka, Toruń 2002.
3. Maciej Duda, *Polskie Bałkany. Proza postjugosławiańska w kontekście feministycznym, gen derowym i postkolonialnym*, Kraków 2013.

Prowincja Andrzeja Stasiuka

Kiedy mówimy o przestrzeni w prozie Andrzeja Stasiuka, to nie miejskie centra, a właśnie prowincja i peryferia odgrywają w niej pierwszoplanową rolę. Stolicy i miejskie krajobrazy Europy Środkowej i Wschodniej, są przez pisarza omijane lub stanowią puste, „niewyraźne i mętne”¹ plamy na jego mentalnej mapie Europy. Najwyraźniej naszkicowane miejsca to te, które wymykają się potocznej wiedzy kartograficznej. Stasiuk niejednokrotnie manifestuje w zapiskach z podróży niechęć do dużych miast, dostrzega groteskowy kształt fantasmagorycznych stolic, w krajach które przypominają ogromne wsie, a mimo to usiłują być „centrum”. Dlatego mówi:

Miasta tej części kontynentu to są wypadki przy pracy, dzieła przypadku i dobrych chęci. Na zdrony rozum powinno ich tu nie być. (...) Miasto w podróży to kłeska. (...) Wieśniacy nie potrafią budować miast. Wychodzą im totemy jakichś obcych bóstw. Środek jeszcze jako tako zmałpowany, ale przedmieścia zawsze wyglądają jak poroniony przysiółek. Hipertrofia powierzchni magazynowej i smutek straconych złudzeń².

Dynamika podróży Stasiuka opiera się na unikaniu centrum i centrów, jest kluczeniem po peryferiach, przekraczaniem granic w miejscach, gdzie zawarta na mapie kontynentu kapryśna „koalicja historii z geografią”³ odcisnęła najtrwalsze, a jednocześnie najtrudniejsze do uchwycenia piętno. A jednocześnie wiedzie dalej i głębiej, poza tkaninę materii i wydarzeń, prowadzi bowiem do miejsc, gdzie „prześwieca blask silniejszy od zamierzchłego blasku geografii jako takiej, od złowrogiej poświęty geografii politycznej i martwego światła geografii gospodarczej”⁴.

Perspektywa taka wysnuta została z prywatnej mitologii autora, który tworzy swoją geografie podróży, obserwuje i rejestruje miejsca subiektywnie wybrane, chłonie rzeczywistość, doświadcza jej, zderzając z tym, co wyobrażone, zmyślane i dopowiedziane przez jego artystyczną wrażliwość. Stasiuk nie ukrywa, że „Mitteleuropa” to jego pragnieniowy mit peryferyjny – „legends, bajduły i ballady (...) które wprowadzie się zdarzyły, ale są czystym kłamstwem, kitem i metaforyczną farmazonią. (...) [trwającą] tylko w [jego] głowie”⁵. Peryferyjne krajobrazy przypominają swoją ulotnością i fikcyjnym kształtem sen.

Przemysław Czapliński recenzując *Fado* zauważa, że cechą szczególną pisarstwa Stasiuka, jest jego „własny gatunek – dziennik włóczęgi, esej włóczykija (...). Nie opis miejsc jest tu ważny, lecz zebranie myśli po wyprawie, gdy w ruch wpuszczona zostaje pamięć i wyobraźnia”⁶. Pisarz znajduje na Południu archaiczny zakątek Europy, „terra incognita”, „burdel (...) słowacki i polski, to cudne

1 Andrzej Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004, s. 158.

2 Ibidem, s. 248-249.

3 Ibidem, s. 247.

4 Ibidem, s. 225.

5 Ibidem, s. 216.

6 Przemysław Czapliński, *Nasza większa ojczyzna*, [w:] „Gazeta Wyborcza”- dodatek „Kultura”, nr 237/2006.

ciążenie materii (...), pijaństwo”⁷, albańskie haldy odpadków, rumuńskie mercedesy i targi, benzynowy upał i betonowe ruiny Belgradu, które stają się pożywką dla jego wyobraźni i kontropozycją do tego, co Zachodnie. Autor wybiera Balkany, szukając w nich intensywniejszej, spotęgowanej wersji swojej ojczyzny, serca Europy. W odwiedzanych miejscach dostrzega powtarzalność geografii i mentalności mieszkańców:

(...) mam to szczęście, że od zawsze żyję na peryferiach. Nawet w Warszawie mieszkałem na obrzeżu miasta. Krowy chodziły między domami po asfaltowych ulicach. Krowie placaki leżały w centrum osiedla. Ale z góry było widać Pałac Kultury na horyzoncie. (...) był fantasmagorią środka świata. W tej chwili też mieszkam na zupełnej prowincji. Na tym pewnie polega moja środkowoeuropejskość⁸.

Stasiuk ma potrzebę stworzenia własnego mitu Bałkanów, dowartościowania „swojej Europy” z jej głęboko zakorzenionym kompleksem i zapóźnieniem, gdzie „teraźniejszość (...) naśladuje przeszłość (...)”⁹, ale nie zapomina o istniejącej równolegle cywilizacji Zachodu. Pamięta, że to właśnie ona staje się wyraźnym punktem odniesienia, źródłem przemian, które stopniowo, ale jednak zachodzą w jego „wyobrażonych Bałkanach”.

Kiedy autor odwiedza Słowenię, doznaje niemalże rozczarowania, na widok wsi i miasteczek, nieprzystających do jego dotychczasowych doświadczeń:

Kraj wyglądał na całkiem gotowy, starannie wykonany o dobrze wykoniony. Nie mogłem znaleźć w krajobrazie żadnych pęknięć, w które mogłaby się wśliznąć wyobraźnia. (...) wciąż wierzyłem, że nagle coś się zmieni, że kraj wykona dla mnie jakieś salto mortale. (...) czułem się jak barbarzyńca z wiecznie żaburzonego, niedokończonego wschodu. Brakowało mi kontrastów, chaosu i zasadzek, które wystawiają umysł na próbę. (...) nie mogłem się pogodzić z przestrzenią uformowaną w tak nieodwołalny sposób¹⁰.

Rozczarowanie pojawia się również wtedy, gdy w krajobraz Albanii wdiera się stopniowa cywilizacja. Zauważalne stają się porządkowania świata bałkańskiego na modłę zachodnią. Wybrzeża Durrës zamieniają się w miejsca o niezliczonej liczbie chromowanych hoteli i apartamentowców, stacji benzynowych ze szkła, przydrożnych knajp z betonu, gdzie jeszcze niedawno piętrzyły się „cementarzyska niemieckich aut”¹¹. Architektoniczny postmodernizm miesza się tu z tym, co stałe i niezmiennie – stadami owiec i osłów oraz domami o formach trwałych od stuleci¹².

Wyraźnym przykładem nieuchronnej modernizacji Bałkanów okazuje się być również wspomnienie Kiszyniowa, miejsca gdzie „wszyscy coś udają (...), naśladują własne wyobrażenia o świecie, który jest gdzie indziej”¹³. W niewielkim centrum o charakterze wsi miesza się ze sobą elektronika japońska, towarzystwo międzynarodowe, gangsta i dziewczyny na wysokich obcasach, sfermentowane dary sadów i ogrodów, oraz drobne uliczki, gdzie „snują się resztki zapachu sennej imperialnej prowincji”¹⁴.

Można zauważyć, iż autor inicjuje orientalny mit Europy Środkowej i Wschodniej, i z wyraźnym niepokojem dostrzega jego rozpad. Zniszczenie słowackiej mapy tzw. „dwusetki” sugie-

7 Stasiuk, op. cit., s. 279-280.

8 Cyt. z filmu, *Zawód podróżnik na południe*. Andrzej Stasiuk, reż. Dariusz Pawelec, 2009.

9 Stasiuk, *Dziennik pisany później*, Wołowiec 2010, s.17-18.

10 Idem, *Jadąc...*, op. cit., s. 106-107.

11 Ibidem, s. 112-113.

12 Ibidem, s. 114.

13 Ibidem, s. 152.

14 Ibidem, s.151-152.

ruje metaforyczny i dosłowny schylek doświadczanej przez Stasiuka przestrzeni, gdzie wszystko miało przepaść i zmienić się w resztę świata za sprawą przybyszów- kolonialistów, czy popularnych dziś backpackerów¹⁵. Podróże na Balkany stają się okazją do nieustannej i niewolnej od autoironii medytacji, nie tylko nad kondycją zwiedzanych miejsc, ale „nad słowiańskim losem i losem ludzkości”¹⁶ w ogóle. Stasiuk podróżnik niejako usurpuje sobie prawo do zwiedzanych przestrzeni– tych nieoczywistych, dających poczucie „wolności niespodziewanego”¹⁷. Trzeba jednak zauważyć, że stworzony przez niego mit, działa jak filtr, nałożony na powierzchnię mapy – daje tylko złudzenie odkrywania rzeczy nowych. W rzeczywistości jest tylko zbiorem powtarzalnych chwytów, z leitmotivem w którym, to co swojskie przeplata się z tym, co obce, egzotyczne.

*Za każdym razem, gdy tu jestem, wszystko wydaje się mniejsze. Któregoś dnia przyjadę i nie zastanę Gönc. Miasteczko zniknie z mapy i tylko ja będę wiedział, jak wyglądało, i tylko ja zapamiętam mężczyznę w kraciastym kapeluszu i z wędką (...). To samo dotyczy wszystkich innych miejsc. Zużywają się od obecności*¹⁸.

*To jest specjalność krajów pomocniczych, narodów drugiego rzutu i ludów rezerwowych. To jest ta migotliwość, ta zdwojona, potrojona fikcja, krzywe zwierciadło, magiczna latarnia, fatamorgana, (...) która wślizguje się między to, jak jest, a to jak być powinno*¹⁹.

Wydaje się jednak, że aby pełniej zrozumieć fenomen i istotę fascynacji Stasiuka prowincjonalnymi i peryferyjnymi wizerunkami przestrzeni, pograniczem kultur konieczne jest odwołanie się do dwóch wypracowanych na gruncie krytyki postkolonialnej terminów: orientalizmu i okcydentalizmu.

Pierwszy z nich zaczerpnięty z pracy Edwarda Wadie Saida , ujmuje go jako „sposób widzenia Wschodu przez pryzmat szczególnych europejskich (zachodnich) doświadczeń. Orient (...) to jeden z najmocniejszych, najgłębiej utrwalonych europejskich obrazów obcego”²⁰. Najpopularniejsze jest natomiast akademickie znaczenie słowa orientalizm, wiążące się z badaniem kultury i tradycji Wschodu, określane inaczej „studiami wschodnimi” lub „studiami regionalnymi”²¹. Na potrzeby omawianego problemu, pod uwagę wziąć należałoby szersze znaczenie pojęcia orientalizm, tłumaczące go jako „styl myślenia oparty na ontologicznym i epistemologicznym rozróżnieniu między Wschodem i (przeważnie) Zachodem (...), mitologizację danej kultury, (...) rozwinięcie elementarnej opozycji geograficznej (świat dzieli się na dwie nierówne części, Wschód i Zachód)”²², gdzie stroną „dominującą”, „lepszą” i „silniejszą” jest cywilizacja zachodnioeuropejska i amerykańska, natomiast Wschód traktowany jest jako cywilizacyjnie „uboższy” i „gorszy”.

Orientalizm z punktu widzenia mieszkańców Wschodu przybiera natomiast charakter „okcydentalizmu”. Ian Buruma i Avishai Margalit tłumaczą go w swojej książce *Okcydentalizm*. „Zachód w oczach wroga, jako wizerunek Zachodu kreślony przez jego wrogów, odmawiający człowieczeństwa jego mieszkańcom (...) który może przejawiać się nienawiścią do Miasta i powiązanego z nim wizerunku wykorzenionego, aroganckiego i chciwego, dekadentckiego i frywolnego kosmopolityzmu; do

15 Ibidem, s. 17.

16 Idem, *Dziennik...*, op. cit., s. 133.

17 Ibidem, s. 19.

18 Idem, *Jadąc...*, op. cit., s. 262.

19 Ibidem, s. 20.

20 E. W. Said, *Orientalizm*, Poznań 2006, s. 626.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

zachodniego sposobu myślenia, manifestującego się w nauce i wierze w rozum; do osiadłego mieszczanina, który stanowi przeciwieństwo zdolnego do poświęceń bohatera(...)”²³. Zachód jawi się tu, jako odarty z człowieczeństwa i norm moralnych, prowadzący niszczącą ekspansję wobec Wschodu.

W obliczu obu teorii, podróże Andrzeja Stasiuka po Europie Środkowej i Południowo-Wschodniej, mogą być traktowane nie tylko jako przejaw orientalizmu, wyraz fascynacji mitycznymi, „prastarymi Bałkanami (...) państwami na swój sposób heretyckimi (...) z biedą, meczetami, minaretami, z pięciokrotnym nawoływaniem do modlitwy, z osłami, żebrakami, z polami minowymi”²⁴, lecz w równej mierze jako przejaw okcydentalizmu, obawy przed iluzorycznym „centrum” - Europy Zachodniej i Ameryki.

Wyobrażone Bałkany nie są jednak obiektem bezkrytycznego uwielbienia i aprobaty autora. Owszem Stasiuk ma pewną „skłonność do peryferii, pociąg do prowincji, miłość do wszystkiego, co zanika, przepada i niszczy”²⁵, jednakże z niepokojem przygląda się i zastanawia nad losem miejsc i ludzi, których spotyka. Odwiedzane prowincje uderzają go wszechobecnym upałem, mieszającym się z dymem płonących śmietników i wysypisk, widokiem dzieci bawiących się w kałużach i ściekach, mężczyzn spędzających czas na ulicznych rozmowach, z ich samczą modą na rozpięte koszule i błyszczące łańcuchy, a także wkradającą się nieśmiało popkulturą i „telewizyjnym fantomem”²⁶, w postaci muzyki i gestów z MTV lub opustoszałej przydrożnej knajpy, jak z nieudanego postmodernistycznego snu.

Autor zauważa beznadziejność geograficzno-politycznego położenia Europy Środkowej i swojej ojczyzny – „zakleszczonej” niemal między barbarzyńskim Wschodem, a postmodernistycznym Zachodem. Symboliczną granicą Stasiuka dzielącą obie cywilizacje, jest warszawski most na Wiśle.

Tym mostem najczęściej ruszałem na podbój drugiej strony Wisły. Ze swojej Pragi rodzinnej ruszałem do Warszawy właściwej. Ta rzeka (...) zawsze była dla mnie rzeką graniczną. Rzeką która dzieli dwie cywilizacje, czyli cywilizację Wschodu i cywilizację Zachodu. Mam wrażenie, że mentalnie nigdy nie przekroczyłem tej rzeki, (...) fizycznie wypuszczałem się, jak barbarzyńca na tę drugą stronę, żeby tam coś zgwałcić, podpalić, zrabować, ale mentalnie tam nigdy nie zamieszkałam i co raz wyraźniej to czuję²⁷.

Wtórność i unifikacja europejskich miast, przesycenie materialnym bublek napływającym z Zachodu, czynią je miejscami jałowymi. Jedynym elementem odróżniającym od siebie nowoczesne miasta, okazują się być zabytki, z trudem wylaniające się „z powłoki współczesności”²⁸. Autor dostrzega w tym próbę odgrodzenia się od mrocznej komunistycznej przeszłości, nieustannego braku i upokorzenia, wszechobecnej betonowej infrastruktury. Jednocześnie imponuje mu przekora, odwaga i sarmacka fantazja swojej ojczyzny, która w geście wyzwolenia chwyciła za pędzle z kolorową seledynowo-żółtą farbą i ustawiła w ogrodach kolorowe krasnale.

Stasiuk zwraca uwagę na drugie, ważne źródło tejże myśli i mody – Amerykę.

(...) za barbarię pokochałem Amerykę. I za to samo kocham Polskę. Że ma gdzieś, żeby być

23 Buruma Ian, Margalit Avishai, *Okcydentalizm. Zachód w oczach wrogów*, Kraków 2005, s. 8, 15.

24 Stasiuk, *Dziennik...*, op. cit., s. 121.

25 Idem, *Jadąc...*, op. cit., s. 203.

26 Ibidem, s. 8.

27 Cyt. z filmu, *Zawód podróżnik...*, op. cit.

28 Stasiuk, *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*, Wołowiec 2013, s. 37.

Jednocześnie podróż po peryferiach polskich miasteczek i wsi odsłania ich dramat:

*Nagi kraj. (...) Zmienia się, zrzuca skórę. Chwilami jest brzydki jak odarty szkielet. Te wszystkie reklamy przy drogach, te billboardy, wielkie, barwne tablice zachwalające tandetne towary, monstrualne fotografie mięsa: „łopatka 9,90”, „kielbasa wiejska 16,90”, „filety kurze...”. Liszaj ostrych barw pokrywa ściany, zasłania drzewa, niebo, krajobraz*³⁰.

Powtarzalność miejsc i krajobrazów, którą autor dostrzega podczas powrotów do własnego kraju, potwierdza niezwykłość i integralność tej części Europy. Stasiuk z pobłażaniem i wyrozumiałością obserwuje tandetę i pstrokaciznę Polski, ale nie pozostaje bezkrytyczny. Taka ambiwalencja stanowi o sile i słabości jego pisarstwa, uwięzionego między orientalizmem a okcydentalizmem. Pisarz z oddali spogląda na swoją ojczyznę, zmaga się z polskością i z takiej samej perspektywy ocenia Balkany.

Znamienne stają się tu senne, melancholijne miasteczka i peryferia, napotymane w podróżach po Europie Środkowej. Taki sposób widzenia przestrzeni w sposób szczególny przywołuje na myśl wrażliwość pisarską Bruno Schulza. Autor przetwarza na własne potrzeby schulzowskie koncepty, przystosowując je do innej nieco rzeczywistości. Tym co dla obu wspólne w opisie topografii, to pewnego rodzaju zmienność, przemijalność pewnych obrazów. Schulz opisuje moment zanikania sklepów cynamonowych na rzecz Ulicy Krokodyli, upadek tradycyjnego handlu na rzecz tego co oferuje nowoczesność. Stasiuk dostrzega przemiany krajobrazu i przedmieści Albanii, upadek mitu Bałkanów, czyli miejsca najbardziej mu bliskiego.

*Tamtego dnia (...) okazało się, że w Szkodrze nie ma śmieci. Po prostu ktoś posprzątał. Wywiozł tłące się bałdy. Na ulicach stały śmietniki. Powietrze przestało cuchnąć. Poczułem zdziwienie, ale wcale nie ucieszyły mnie te zmiany. Nie byłem Albańczykiem. Pragnąłem wracać do miejsc, które się nie zmieniają. Żeby wszystko czekało na mnie jak zastygłe*³¹.

Obaj pisarze posługują się w swoich tekstach podobnymi narzędziami opisu rzeczywistości. Schulz wykorzystuje w tym celu głównie język, bogactwo epitetów i brzmień, podczas gdy Stasiuk dociera do sedna nakreślanych krajobrazów poprzez wierne mimetyczne odwzorowanie ich, a jednocześnie niezwykłą trafność metaforyki opartej na animizacji i antropomorfizacji. Opisując Poznań autor zwraca uwagę na żywotność miasta, na jego nocne odgłosy, przypominające uwięzione w „pajęczynie muchy”³², „na miasto, które poci się bogactwem, ojczyznę, dyszącą kebabem (...) testosteronem [i] katalizowaną spalinią (...)”³³. Taką samą metodą przefiltrował przez swoją literacką wrażliwość przedmieścia Albanii, okolice miejsca o nazwie Durrës. Wrakowiska starych aut ciągnęły się tam ukazując swoją „nagość, pornografię obnażonych podłuznic, podwozi (...), przypominały swoją beznadzieją bezkresną trupiarnię (...), martwą mechaniczną rzeźnię (...) z gangreną przewodów hamulcowych, rakiem podłogowych płyt, syfilisem uszczelek (...)”³⁴. W zdumienie wprawiały go wszechobecne albańskie bunkry, przypominające szare ropuchy, obserwujące przestrzeń pustymi oczami³⁵.

29 Ibidem, s. 134.

30 Ibidem, s. 30.

31 Idem, *Dziennik...*, op. cit., s. 104.

32 Ibidem, s. 155.

33 Ibidem, s. 155.

34 Idem, *Jadąc...*, op. cit., s. 115-116.

35 Ibidem, s. 121.

Jednocześnie warto zwrócić uwagę na przestrzeń cywilizacji zachodniej, która stanowi wyraźny kontrast do Europy Środkowej i Wschodniej. Widoki, które autor napotyka podczas podróży na Zachód, przypominają mu obraz Babilonu.

Frankfurckie lotnisko (...). Prawdziwy Babilon. Słychać szmer przemieszczającego się tłumu i co sekundę, dwie odbywa się pęcznienie elektronicznych czytników (...) co sekundę ktoś coś kupował, pakował do toreb i biegł do swojego jumbo albo airbusa (...). I te samoloty: gigantyczne, z delfinimi łbami, z wielkimi napisami na kadłubach (...), ociężałe kołujące w stronę pasów startowych jak obżarte bydła (...) z rykiem wznosiły się w powietrze³⁶.

Wiozłem przez Niemcy wszystko, co wcześniej widziałem. Musiałem zabrać ze sobą te wszystkie rzeczy, żeby poradzić sobie z trzydziestoma ośmioma niemieckimi miastami. Trzeba być wcześniej w Tulczy, żeby uporać się z widokiem Frankfurtu nad Menem, gdy pociąg wjeżdża od północy przez pięć-sześć sekund widać z mostu sploty torowisk, wieżowce i elektronie, i to jest wielkie, groźne i piękne niczym babilońska alegoria³⁷.

Łatwy i wygodny dostęp do bogactwa cywilizacji Zachodu oraz szybkie międzykontynentalne podróże samolotami dają tylko złudę wolności w kapitalistycznym społeczeństwie. Stasiuk zauważa, jak ciemne, ciche i sterylne niemieckie dworce oraz wyludnione ulice miast, odstrasza swoją surowością i nieprzystępnością, a wszechobecna cyfryzacja odbiera ludziom podmiotowość. Jest przekonany, że mieszkańcy Europy Wschodniej wraz z ciężącym na nich piętnem komunizmu, przeżywają swoją egzystencję głębiej niż Zachód.

Ostatecznie Stasiuk nie traci wiary w moc wschodniego świata – nieskończonego i ledwo dotkniętego cywilizacją. Państwa i miasta odwiedzane przez niego przypominają wielkie wsie, po których podróż możliwa jest wyłącznie „bez rozkładu, bez opisu, bez planu, zdany[m] na przypadek (...)”³⁸. Tylko na peryferiach i prowincjach wszystkie „doznania podniesione są do potęgi, zwielokrotnione”³⁹. Mapa miejsc, do których chciałby przyjeżdżać i wracać niczego nie przypomina, jest migotliwa i mieści w sobie „miejsc, które nie dają spokoju, chociaż nic tam nie ma”⁴⁰. Właśnie dlatego autor przeczuwa, że wschodnia Europa stanie się wkrótce atrakcją, na którą skierowane zostaną wszystkie oczy.

Myślę, że już niebawem będziemy podróżować na peryferie, na granice kontynentu, do krain, gdzie wysiadują stare kobiety w chustkach. Oczywiście i na szczęście nie wszyscy. Podróżować będą jedynie ci, których interesuje przeszłość nie jako anachronizm i zabobon, ale jako miejsce własnego pochodzenia⁴¹.

36 Idem, *Nie ma ekspresów...*, op. cit., s. 110-111.

37 Idem, *Dojczland*, Wołowiec 2007, s. 9.

38 Idem, *Jadąc...*, op. cit., s. 254.

39 Idem, *Dziennik...*, op. cit., s. 10.

40 Idem, *Jadąc...*, op. cit., s. 314.

41 Idem, *Nie ma ekspresów...*, op. cit., s. 38.

Bibliografia

I. Literatura podmiotu:

1. A. Stasiuk, *Dojczland*, Wołowiec 2007;
2. A. Stasiuk, *Dziennik pisany później*, Wołowiec 2010;
3. A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004;
4. A. Stasiuk, *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*, Wołowiec 2013.

II. Literatura przedmiotu:

1. I. Buruma, A. Margalit, *Okcydentalizm. Zachód w oczach wrogów*, Kraków 2005;
2. P. Czapliński, *Nasza większa ojczyzna*, [w:] „Gazeta Wyborcza” - dodatek „Kultura”, nr 237/2006;
3. *Zawód podróżnik na południe. Andrzej Stasiuk*, reż. D. Pawelec, 2009.;
4. E. W. Said, *Orientalizm*, Poznań 2006.

Nie moja Warszawa. O „Morfinie” Szczepana Twardocha

Topos stolicy zniszczonej, cierpiącej, a przez to jakże polskiej i prawdziwej – był w rodzimej literaturze wielokrotnie przepracowywany. Uwieczniono na jej kartach katastroficzne obrazy zniszczonych budynków, ulic czy przypadkowych śmierci cywili. Nie brak też budzących grozę świadectw eksterminacji Żydów i ich gehenny. Wobec tak nasyconej literatury wojennej, jeszcze bardziej osobliwa wydaje się propozycja Szczepana Twardocha zawarta w *Morfinie*. Pisarz ukazuje w tej powieści Warszawę okupowaną jako miasto kobiet, w którym swoją zwielokrotnioną tożsamość próbuje scalić główny bohater, doznający kryzysu męskości.

Akcja *Morfiny* toczy się w okupowanej przez hitlerowców Warszawie. Wydarzenia wojenne nie są jednak zasadniczym tematem utworu. Twardoch odbiega w nim znacznie od klasycznego wzorca literatury rozrachunkowej, czy literatury faktu. Jego uwaga ogniskuje się bowiem na problemie kryzysu tożsamości zagubionego w nowej rzeczywistości młodzieńca, należącego do artystycznego środowiska dwudziestolecia międzywojennego, o zadowalającej pozycji społecznej i wiodącego beztrudny żywot przedstawiciela warszawskiej elity intelektualnej. Konstanty Willeman, bo o nim mowa, jest jednocześnie emocjonalnie niedojrzałym chłopięciem, który zatracił własną tożsamość w pogoni za życiowym spełnieniem. Egzystowanie w okupowanej Warszawie jest dla niego wyzwaniem tym większym, że musi on zatroszczyć się nie tylko o byt własny i swojej rodziny, ale także rozwiązać wewnętrzny problem zwielokrotnienia jaźni i odzyskać męski honor. Konstanty pragnie także zasłużyć się Polsce i zmazać oskarżenie o zdradę, a wszystko to dokonać się ma pod ostrzałem niemieckich karabinów w zdewastowanej Warszawie.

Topografia miasta sprowadza się w powieści do kilku węzłowych punktów – kolejnych twarzy Konstantego. Zaś trasa jego tożsamościowych przemian wiedzie od ulicy Piastowskiej, gdzie mieści się dom z czekolady, przez mieszkanie kochanki na Dobrej, Klub Niemiecki na Fredry i dom generalski przy ulicy Szucha aż do Budapesztu i z powrotem. W każdym z tych miejsc bohater odgrywa inną rolę, inna strona jego osobowości staje się dominująca. Wewnętrzna tożsamość Kostka jest w istocie konglomeratem, złożonym z następujących osobowości:

- a. morfinisty ze skłonnościami do hedonizmu,
- b. maminsynka podatnego na wpływ szaleńczych teorii matki-nimfomanki i łasego na jej pieniądze,
- c. Polaka, który poślubił kobietę o eugenicznych poglądach i stał się zięciem endeka,
- d. wreszcie potomka szlacheckiego rodu von Strachwitz, syna Baldura von Strachwitz, a właściwie jego samego, Konstanty przejmuje bowiem tożsamość swojego ojca.

Nie trudno również zauważyć, iż przestrzeń powieściowych wydarzeń ogniskuje się wokół kil-

ku bohaterek o wyrazistych charakterach. Brak natomiast silnego, męskiego autorytetu. Zasadny wydaje się zatem wniosek, że Warszawa w oczach Konstantego Willemana jest zdominowana przez kobiety, a nawet, że jest postrzegana jak kobieta. Argumentem potwierdzającym powyższą tezę jest choćby fakt, że krajobraz wojennych zniszczeń, jaki obserwuje bohater przemierzający ulice miasta oddaje dobitną metaforą gwałtu. Okupowana przez niemieckie służby wojskowe i policyjne, pozbawiona instytucji kulturalnych i odarta z artystowskiego ducha stolica nie jest już miastem Kostka. Przedwojenne kawiarenki, kabarety i sale dancinowe, dzięki którym mógł wieść żywot *bon vivanta*, przynależć do bohemy i uchodzić za artystę przestały funkcjonować albo w znacznym stopniu ograniczyły swą działalność po wybuchu wojny. Pozycja społeczna, zbudowana w oparciu o posiadane bogactwo i wystawne życie nie mogła przetrwać, wobec tak głębokich przewartościowań moralnych, jakie niesie ze sobą sytuacja wojny. To wielokrotnie powtarzane „nie moja Warszawa” jest zatem wyrazem głębokiej niezgody na nową, gorszą rzeczywistość.

„Wyszedłem, miasto nie moje – powie Konstanty, opisując stolicę w pierwszych dniach okupacji. Szyb w oknach nie było, tam gdzie były, to papierem na krzyż polepione, okienne krzyże świętego Andrzeja, na tych krzyżach życie nasze ukrzyżowane, ale częściej ślepa dykta i czarne oczodoły po wylupionych framugach i szybach wyszarpanych. Sklepy pozamykane, deskami pozabijane albo rozbite, zamiast sklepów na ulicach handel, sprzedawali ludzie wszystko: buty angielskie do konnej jazdy, grzebienie, lampy i jedzenie po cenach, za które należałoby rozstrzelać. I jacy ludzie: przekupy podwarszawskie Bóg wie skąd towar biorące, eleganckie damy, apasze, żuliki, wyrostki. Społeczeństwo rozpuszczone, nie ma Żyda, nie ma Greka, nie ma damy, [...] nie ma profesora ni złodzieja. Towar ze sklepów rozwalonych, z rabunku albo z szabru zwykłego, albo własne futra, stary świat się upłynął, wyłożony na ulicy na gazetach i kartonach, upłynął się porządek rzeczy jak rozpuszczony kryształ [...]”¹.

Upadek dawnego porządku społecznego oznacza dla bohatera konieczność przeformułowania wewnętrznego świata wartości. Jednostkowa tożsamość Konstantego, zbudowana na fundamencie bogactwa i bujnego życia towarzyskiego pęka w obliczu destrukcyjnego żywiołu wojny. Żółty Opel Olimpia zostaje mu odebrany, a wraz z nim znika dowód pozycji społecznej i pretekst do „bywania”, jak sam Konstanty określa swój przedwojenny styl życia.

Zatem, okupowana Warszawa jest dla niego przestrzenią, w której musi zbudować na nowo swoją tożsamość, a także zdecydować o przynależności narodowej. Zadanie to jest tym trudniejsze, iż służba w polskiej organizacji konspiracyjnej wymaga od niego bycia Niemcem. Konstanty daleki jest przy tym od patriotycznych uniesień, idei obrony ukochanego miasta czy rozpaczliwej wywołanej jego stale postępującą dewastacją. Dla niego Warszawa umarła wraz z przedwojennym światem. Teraz jest to przestrzeń wroga, pełna niebezpieczeństw, w której stale musi dowodzić własnej polskości i odpowiedzialności, a także przekonywać, iż jest wystarczająco dojrzały, by służyć ojczyźnie z honorem.

Mieszkańców Warszawy można by natomiast opisać jako szarą masę ludzką, w której na wyszczególnienie zasługuje kilka wielowymiarowych, wyrazistych postaci kobiecych. Zarówno Katarzyna Willeman, jak i Helena, Salome, Iga, a zwłaszcza Dzidzia – zostały w powieści Twardocha opatrzone psychologiczną głębią i silną osobowością. Mocne charaktery wymienionych kobiet niejako rezonują na Konstantego, czyniąc go całkowicie poddanym. Jego wewnętrzna tożsamość uległa zwielokrotnieniu w wyniku oddziaływania każdej z jego partnerek. I tak bohater jest morfinistą, kiedy przebywa

1 Sz. Twardoch, *Morfina*, Kraków 2012, s. 13. Pozostałe cytaty z utworu pochodzą z tego samego wydania i będą oznaczane w tekście odpowiednim numerem strony.

wraz z Salome; czuje się zdrajcą z powodu związku z Igą, a do bycia Polakiem aspiruje, chcąc spełnić oczekiwania Heleny. Niebagatelny wpływ na psychikę Kostka miała także jego charyzmatyczna matka i Dzidzia, z którą współpracuje w konspiracyjnej organizacji. Nieporadność Konstantego i pewnego rodzaju ułomność innych bohaterów powieści dowodzi, wobec tego kryzysu, jakiego doświadcza bohater: potrzebuje kolejnych partnerek do potwierdzenia własnej męskości. Powoduje nim przy tym nie tylko hedonizm, ale także potrzeba dowartościowania siebie jako mężczyzny.

Rozwinięta sfera metafor z zakresu seksualności znajduje swoje odzwierciedlenie także w charakterystyce wojennej rzeczywistości. Stąd działania militarne Niemców są przez Konstantego postrzegane jako gwałt na Warszawie, a samo miasto jest w jego opisach wielokrotnie personifikowane. Spostrzeżenie to ilustruje następujący cytat: „Warszawa, nie moja, nie jest moją Warszawa, nie jego, Warszawa podziurawiona, Warszawa w chłodzie, błocie i w śniegu z deszczem, Warszawa zgwałcona, Warszawa grobów, konnych wozów i ogłoszeń na płotach, Warszawa jak moja Salome, spoliczkowana, na podłodze, Warszawa rozkraczona, z gęstwą czarnych kudłów (s. 39)”,

Utożsamianie Warszawy z postacią kobiety i nadanej jej atrybutów ciała ludzkiego znajduje także odzwierciedlenie w dokumentacji zniszczeń miasta, jakie dokonały się już w pierwszych tygodniach wojny. Konstanty zdewastowane budynki charakteryzuje, uciekając się do porównania jątrzącej się rany, a chodniki widzi, jako potoki krwi. „[...] Orzeł obraca się na skrzydło, aby zmieścić się między kamienicami a filharmonią spaloną i krwawą, pióra muskają krwawe mury (s. 275). Płyniemy miastem, fruniemy na orlich skrzydłach między kamienicami, których nie poznaję, między fantastycznymi domami, które zaprzeczają prawom fizyki, unosząc się nad ziemią, przejeżdżamy przez kałuże krwi, rozchlapując ją białe opony adlera, a krew chłapie na samochodowe szyby, patrzę na Warszawę przez te krwawe kropelki i piękna jest ta cymbrem i sangwiną rysowana Warszawa (s. 310-311).”

Znamienne jest również, że bohater kursując wielokrotnie między dobrą ulicą Dobrą, a rozplywającym się w ciepłe dni domem z czekolady oraz ulicą Szucha i Fredry (gdzie mieściły się budynki zaadaptowane na niemieckie urzędy) – nigdzie nie jest u siebie. Nie rozpoznaje w sobie również pełnoprawnego Warszawianina. Obce jest mu to miasto, dlatego pewność siebie i odpowiedź na dręczące go pytania o prawdziwą tożsamość odnajdzie dopiero, gdy opuści Polskę i znajdzie się w przestrzeni wolnej od działań wojennych oraz, co nie mniej istotne, wolnej od wpływów władających jego życiem kobiet.

Wyprawa Konstantego do Budapesztu jest przykładem zastosowania opozycyjnej pary centrum-peryferia. Jako oficer wywiadu w służbie Polski bohater udaje się na Węgry, żeby nawiązać kontakt z przebywającym tam łącznikiem. W podróży towarzyszy mu Dzidzia, której obecność jest kluczowa dla wewnętrznej przemiany Kostka. Wydawać by się mogło, że w miarę oddalania się Warszawy Konstanty będzie odczuwał stale narastający niepokój i dyskomfort związany z niebezpieczną podróżą wprost w nieznane, a także wynikający z opuszczania ludzi i miejsc ważnych w jego życiu. Tymczasem, z każdym przebytym kilometrem bohater odzyskuje utracone poczucie własnego ja, jak również zszarganą męską godność. Peryferia jest zatem, według jego nomenklatury, dalece bardziej wartościowa niż centrum.

Konstanty zakończy węgierską misję nie tylko z poczuciem wykonanego zadania, bo to stało się dla niego drugorzędne, ale z odzyskaną świadomością siebie, dojrzały i bogatszy o swego rodzaju mądrość życiową.

Powieściowa kreacja Warszawy pozwala mniemać, iż jest ona jeszcze jedną żeńską istotą, z którą Konstanty musi skonfrontować swoje „ja”. Topografię miasta można by również rozpatrywać

jako serię miejsc, w których inna część osobowości bohatera staje się dominująca. Przestrzeń miejska jest wobec tego zwielokrotniona na wzór wewnętrznej tożsamości bohatera. Składa się z osobnych mikroświatów, w których panują odrębne zasady. Wyraźny kontrast widać na przykład w postępowaniu bohatera w mieszkaniu na Dobrej i wobec żony. Upokarzanie, obrażanie, a nawet bicie kobiety, które byłoby nie do pomyślenia w mieszkaniu Heleny, u Salome jest już możliwe, a nawet nie wywołuje konsekwencji. Podobnie prowadzenie konwersacji w obecności matki Kostka jest swoistym rytuałem, którego bohater nie powtarza w innych okolicznościach.

Próbie zjednoczenia wewnętrznej tożsamości bohater podejmuje dopiero wówczas, kiedy opuści Warszawę. Nie bez znaczenia jest tutaj także obecność Dzidzi, która, jako jedyna spośród znanych Konstantemu kobiet, potrafiła obnażyć jego prawdziwe oblicze.

Dokonując końcowego podsumowania warto również zwrócić uwagę, iż problem tożsamościowy ma w *Morfinie* charakter niemal totalny. Poza warstwą fabularną został mu bowiem podporządkowany także język powieści. Lekturze utworu niejednokrotnie towarzyszy wrażenie, iż narrator jest niezdecydowany, co do formy czasownika, której powinien użyć. Natomiast interpretacja obrazu miasta, jaki przy pomocy tego języka został wykreowany, prowadzi do wniosku, iż Warszawa jest w oczach Konstantego przestrzenią zdominowaną przez silne osobowością kobiety. Bohatera natomiast wypada uznać za obciążonego kompleksem o b c e g o w e w ł a s n y m mieście.

Postmodernistyczne miasto. „Sny i kamienie” Magdaleny Tulli.

Kiedy w 1995 roku ukazał się pierwszy utwór Magdaleny Tulli, wywołał pewne poruszenie wśród czytelników i krytyków literackich. Pojawiło się wiele recenzji próbujących zmierzyć się z wyzwaniem tego tekstu, który szybko został doceniony, przynosząc autorce Nagrodę imienia Kościelskich (1995). W 1996 roku w ankiecie czasopisma „Nowy Nurt” przeprowadzonej wśród literaturoznawców i krytyków literackich *Sny i kamienie* były wymieniane jako jedna z najważniejszych polskich publikacji prozatorskich tamtego czasu.

Komentując na łamach „Gazety Wyborczej”¹ przyznanie Magdalenie Tulli Nagrody im. Kościelskich, przewodniczący jury Jacek Woźniakowski stwierdził: „To wspaniale, że są jeszcze ludzie, którzy tak potrafią patrzeć na świat i pisać”.

Na pierwszą falę recepcji *Snów i kamieni* składały się recenzje w gazetach, dziennikach oraz czasopismach literackich i kulturalnych. Można zauważyć, że podstawową kwestią, którą badali krytycy, była przynależność gatunkowa tego utworu, którego nie można było przyporządkować wymogom tradycyjnie rozumianych gatunków literackich². Recenzenci zaliczali *Sny i kamienie* do powieści³, przypowieści⁴, uniwersalnej historii ujawniającej swoją teksturę i literackość⁵, utopii i antyutopii⁶, zapisu niefabularnego⁷, który ma dużo wspólnego z esejem, do poetyckiej opowieści, poetyckiego eseju, wykładu onirycznego, poetyckiego wykładu topograficznego⁸. Arkadiusz Morawiec stwierdził bezradnie: „jeśli powiem, że są prozą, to przyznam zarazem, że nią nie są, albo lepiej: że są przeciwprozą”⁹. Sama autorka pytana na spotkaniu z czytelnikami w Berlinie o gatunkową przynależność swego tekstu rozbrajająco stwierdziła, że nie jest czytana i nie udało jej się wstrzelić w żaden gatunek¹⁰.

1 Zob. „Gazeta Wyborcza” z 4 grudnia 1995 r., s. 13.

2 Kwestię genologii *Snów i kamieni* można znaleźć w moim artykule *Co to jest? Spory o tożsamość „Snów i kamieni” Magdaleny Tulli*, [w:] *Tradycja i przyszłość genologii*, pod red. D. Kuleszy, Białystok 2013, s. 425-460.

3 Zob. P. Gruszczyński, *Metropolis*, „Res Publica Nowa” 1995, nr 10, s. 64.

4 Zob. M. Zapędowska, *(Nie) widzialne miasto*, „Pro Arte” 1997, nr 4, s. 19.

5 Zob. tamże.

6 Zob. A. Morawiec, *Miasto jest snem*, „Fraza” 1996, nr 11/12, s. 194.

7 Zob. J. Łukasiewicz, [recenzja *Snów i kamieni*], „Odra” 1995, nr 5, s. 113.

8 Zob. D. Nowacki, *Jest takie miasto*, „Twórczość” 1995, nr 6, s. 111.

9 A. Morawiec, *Miasto jest snem*, dz. cyt., s. 194.

10 Zob. M. Cichy, M. Piasecki, *Sny i Beskidy*, dz. cyt., s. 14.

Dużo uwagi poświęcili literaturoznawcy określaniu tematu i problematyki *Snów i kamieni*. W artykułach krytycznych powtarzało się kilka kwestii, z których podstawową było skupienie się autorki na fenomenie miasta jako przestrzeni poddającej się mitologizacji. Zostało ono zaprojektowane przez idealistów, rozwijało się dążąc do doskonałości, przyspieszało aż do apogeum, a potem zwalniało tocząc walkę z rozkładem przybliżającym śmierć. Zepchnięty w nieistnienie chaos zgromadził się w przeciwieństwie, które w końcu zniszczyło Miasto¹¹. Dlatego można powiedzieć, że jest to przypowieść o powstawaniu i rozpadaniu się miejskiego świata tkanego ze słów¹².

Utwór fascynuje obrazem miasta zrodzonego przez drzewo świata, drzewo "odrealnionej, cyklicznej jak sezony wegetacji historii"¹³. Miasto w załączku było zatem jak pestka drzewa, która zawiera w sobie wszystkie naraz możliwości i cały plan świata:

Kiedy sezon wegetacji ma się ku końcowi, drzewo świata obsypane jest owocami. Owoce dojrzewają, spadają i gniją. W każdym tkwi pestka, w pestce załazękę drzewa i przeciwdrzewa, korona i korzeń. (...) Miasta, które dojrzewają na drzewie świata, są zamknięte w swoim kształcie jak jabłko. Wszystkie takie same: każde inne.¹⁴

Tulli stworzyła trzy zasady budowy miasta, z których budowniczowie wybrali regułę kątów prostych i gwiazdy, odrzucając meander, gdyż układ ulic miał być jednym ze sposobów kontrolowania mieszkańców. System kątów prostych *udaremniał przypadkowe wydarzenia i zapobiegał pokretnym myślom*¹⁵, zaś jego twórcy, choć gardzili sztuką architektury, dzięki jej „sztuczkom”, osiągnęli swój cel: ład umysłowy wymuszony przez ład miasta. *Kimkolwiek byli*¹⁶ charakteryzowali się prymitywizmem, brakiem wyrobienia kulturalnego, dlatego wszelka różnorodność i niejednoznaczność była dla nich groźna. Swoje plany realizowali *waląc pięścią w stół*¹⁷ i podniesionym głosem stawiając żądania. Dlatego miasto kątów prostych było pozbawione wszelkiej treści, bagażu dziejów, osiągnięć wielu pokoleń mieszkańców, ich marzeń i aspiracji, a także pamięci o ludziach, którzy w nim żyli, działali i umierali. Dlatego w nim *pomniki są tylko figurami z kamienia zanieczyszczonymi przez gołębie*¹⁸.

Odrzucony przez urbanistów plan meandra absolutnie nie nadawał się do realizacji w mieście, które miało być doskonałą strukturą do zamieszkania przez zuniformizowanych ludzi. Nie do przyjęcia byłby chaotyczny układ labiryntu ulic, wywołujących *niezliczoną ilość nakładających się i przenikających figur rozmaitego kształtu, z których każda może się okazać częścią większej całości*¹⁹. Takie miasto kusiloby mieszkańców do nieprawomyślności, kultuwowania wolności wyboru i wymykania się spod totalnej inwigilacji. Mieliby możliwość wyboru wśród wielu opcji, a ich umysły byłyby *zasmiecone niestannym*

11 Pisownia rzeczownika „miasto” lub „Miasto” jest zgodna z intencją autorów recenzji.

12 Zob. M. Zapędowska, (*Nie*) *widzialne miasto*, dz. cyt., s.19.

13 Tamże.

14 M.Tulli, *Sny i kamienie*, Warszawa 1999, s.6

15 M.Tulli, op.cit., s.11.

16 M.Tulli, op.cit., s.12.

17 M.Tulli, op.cit., s.12.

18 M.Tulli, op.cit., s.13.

19 M.Tulli, op.cit., s.13.

Miasto zbudowane na planie gwiazdy nigdy nie pozwoliłoby ludziom na dokonywanie wyborów. Mogliby poruszać się tylko po prostych liniach, które koncentrowałyby się w jednym punkcie. Ów kształt gwiazdy kojarzy się ze znakiem Związku Radzieckiego, będącego synonimem państwa totalitarnego rządzonego z centrum Moskwy. Jest pewnym sprzężeniem zwrotnym: z centrali wysyłane są na inne tereny polecenia i rozporządzenia, zaś tą samą drogą przychodzą sprawozdania z ich realizacji. Ludzie zaś mają przed sobą tylko jedną właściwą drogę, *przechodnie patrzą więc spokojnym wzrokiem prosto przed siebie, co nadaje im wyraz bezgranicznej cierpliwości*²¹. Są ubezwłasnowolnieni, zastraszeni, normalne więzi są między nimi zastąpione przez nieufność i strach przed donosicielami i wszechobecnym „okiem władzy”. Wszak z centrum *całe miasto widać jak na dłoni, można je w mgnieniu oka przejrzeć na wylot razem z jego wnętrzami (...)*²².

Miasto oparte na liniach prostych, na dominujących w planach kształtach prostokątów jest spełnieniem marzeń technokratów, w którym maszyny tworzą świat dla ludzi (*mechaniczne właściwości przyrządów kreślarskich*²³). Plan gwiazdy jest realizacją marzeń jednostek aspirujących do roli „przywódcy i ojca narodu”, kierujących się *świetlistymi rojeniami*²⁴ o stworzeniu kolejnej zapewne tysiącletniej Rzeszy. Skąd zatem bierze się meander, tak obcy trzeźwym rachunkom i aspiracjom? Oto realizacja idei w materialnym świecie okazuje się niemożliwa:

*promień gwiazdy zakrzywia się w polu przyciągania każdego prostokąta, a wyrwawszy się, znów szuka prostej drogi – i jeszcze raz, i po raz kolejny, zawsze bez powodzenia. Zawilość rysunku dowodzi, że utkany z marzeń plan gwiazdy nie przystaje do przyziemnego planu kątów prostych powstałych z linii kreślonych na papierze*²⁵.

W utworze Magdaleny Tulli zwraca uwagę czytelnika fenomen miasta–maszyny, które *wprawiają w ruch motory, przekładnie i koła zębate, urządzenia obracające słońce i gwiazdy, ciągnące chmury po nieboskłonie, przepływające wodę przez koryta rzek*²⁶.

Takie mechanistyczne rozumienie miasta twórcy owego projektu, a także mieszkańcy przyjęli niejako „na wiarę”. Z tego powodu miasto miało pewien rodzaj harmonii zawierającej jednak w sobie potencjalny aspekt destrukcyjny. Można byłoby wprawdzie wymontować i naprawić każdy popsuty element, skorygować każdy proces niezależnie od innych, ale jest to możliwe pod warunkiem, że miasto jest maszyną o planie prostokąta lub gwiazdy. Budowniczości takiej struktury nie mają żadnej wątpliwości co do swojej wizji świata, są fanatykami, którzy nie liczą się z tak ulotnymi rzeczami jak życie, dlatego z takim zapalem ścinały drzewa. Wszystko jest dla nich dziecinnie proste, nie mają potrzeby moralnej oceny swoich działań, nie snują refleksji i nie przewidują konsekwencji, skupiając się tylko na tym, co TU i TERAZ.

20 M.Tulli, op.cit., s.14.

21 M.Tulli, op.cit., s.14.

22 M.Tulli, op.cit., s.14.

23 M.Tulli, op.cit., s.15.

24 M.Tulli, op.cit., s.15.

25 M.Tulli, op.cit., s.15.

26 M.Tulli, op.cit., s.16.

Zbudowane przez nich miasto-maszyna nie ma więc z założenia życia duchowego, wszystko jest w nim jasne i przewidywalne, nie ma żadnych cudów i niewyjaśnionych fenomenów, „dotknięcia nieznanego”: *Po zdjęciu obudowy widać części. Nie ma tam żadnej tajemnicy, nie nieuchwytnego, nic, czego nie można by dotknąć*²⁷. Jakże ta wizja kojarzy się marksistowskim materializmem, który wiele lat dominował w państwach „demoludów”, będących pod przemożnym wpływem Wielkiego Brata Ze Wschodu!

Wspomniany wcześniej aspekt destrukcyjny wpisany w ideę miasta-maszyny to awarie, których nie da się uniknąć, choć *reguły psucia się części są całkowicie jasne*²⁸. Oczywiście ich przyczynami są wrogie czynniki zewnętrzne, *kurz i para wodna*²⁹, co wymaga od budowniczych stworzenia uszczelnionego sklepienia oddzielającego miasto od reszty świata. Zapewne tej misji służyłyby rozbudowane służby graniczne, wzmocnione oddziały funkcjonariuszy bezpieczeństwa wewnętrznego i inne pomysły znane z historii państw totalitarnych.

Szczelna obudowa chroni przez zewnętrznym kurzem i zewnętrzną wilgocią. Lecz rozwiązanie jednego problemu otwiera drogę kolejnym komplikacjom. Trzeba zakładać instalacje chłodzące, które chronią mechanizm przed przegrzaniem. Im więcej tych wspomagających urządzeń, tym więcej wewnętrznego kurzu i wewnętrznej pary wodnej, uwalnianej za sprawą tarcia i różnic temperatur.³⁰

Czynnikiem destrukcyjnym byłoby zatem niekontrolowane emocje społeczne, niezadowolenie z izolacji przed światem, która budownictwem pozwalała na sprawowanie władzy absolutnej. „Przegrzanie” groziłoby wybuchem buntu, wojny domowej, czy rewolucji, do czego nieuchronnie prowadzą wewnętrzne napięcia w społeczności oraz spory ideologiczne. Dlatego też konstruktorzy przewidzieli konieczność stworzenia *instalacji do odprowadzania pary, kurzu i śmieci poza kopułę nieba, wprost do spienionych wód kłębiących się po tamtej stronie sklepienia*³¹. Wszak „jednostki społeczne” trzeba eliminować ze „zdrowej tkanki narodu”...

W tekście Magdaleny Tulli są zatem takie schematy: model organiczny (miasto-drzewo), oniryczny (miasto-sen), nominalny (miasto-nazwa), miasto-inne miasto (widziane przez stereotyp na przykład Paryża lub przez układ owych stereotypów). Wszystkie wzorce są uporządkowane lub do tego dążą, ale zgodnie z prawem symetrii każdy z nich ma swój przeciwmodel poddany destrukcji i ciążący ku chaosowi.

Sny - to opowieść o Mieście – świecie, w którym jest budynek będący kwintesencją obowiązującego w nim światopoglądu i mentalności, tak jak katedra w mieście średniowiecznym, czy ratusz w renesansowym. W tullowskim Mieście takim budynkiem jest pałac pełen marmurów i luster, ozdobiony wieńcem megafonów nagłaśniających wszystkie ulice. Pałac dowodzi, że Mieście jest nowa arystokracja, zaś wszechobecne w nim lustro powiększają i tak ogromne pomieszczenia, dając iluzję wielkości. Jednocześnie pałac jest labiryntem, w którym – jak w gabinecie luster – łatwo się zagubić. Jest ponadto niefunkcjonalny, jak zwykle bywa w dziełach wyrastających z gigantomanii twórców:

Z dziesięciu tysięcy par drzwi przynajmniej połowę od razu zamknięto na klucz, ponieważ

27 M.Tulli, op.cit., s.18.

28 M.Tulli, op.cit., s.18.

29 M.Tulli, op.cit., s.18.

30 M.Tulli, op.cit., s.19.

31 M.Tulli, op.cit., s.19.

potrzebne były nie do przechodzenia, lecz dla symetrii. (...) A klucze od drzwi od razu się pomieszały i pogubiły.

Mieszkańcy, dla dobra których jakoby stworzono pałac – wciąż zachowują się pariasi, chłopię pańszczyźniani dziwnym trafem wpuszczeni na „pańskie pokoje”: *Każdy murarz, maszynista lub odlewnik wchodzący do środka zdejmował z głowy czapkę w jodelkę i gniótł ją w rękach, rozglądając się ze zdumieniem po ścianach i sufitach, i zaraz cofał się ku wyjściu, zająrzawszy przypadkiem w lustro w złoconych ramach – a więc naocznie stwierdziwszy swoją niższość i upośledzenie społeczne.*

Ciekawym problemem tekstu jest kondycja mieszkańców Miasta stworzonego literacką wyobraźnią Tulli. Celem powstania tego Miasta Kamiennego Snu nie było umożliwienie ludziom mieszkania i życia, lecz „permanentna eksterminacja zbiorowej pamięci”. Tu kryje się groza zniszczenia, które na pewno dotknie tę sztucznie wykreowaną rzeczywistość. Architektoniczne wizje monumentalnych budowli komunistycznych łączy z Miastem pewnik, iż można na nie popatrzeć od czasu do czasu, ale nie da się w nich mieszkać. Zatem *Sny to rzecz o utopijnym mieście doskonałym, ale też o konkretnym mieście – Warszawie, która była odbudowana przez wyznawców utopii nie tylko architektonicznej, ale też komunistycznej.* Tytułowe „kamienie” to posągi z Placu Konstytucji, bo dla takich doskonałych ludzi była budowana nowa Warszawa, lecz to – na szczęście – nie wyszło. Zatem jest to tekst o „zbawiennej ludzkiej niedoskonałości”, bo to dzięki zwykłym ludziom jest w Mieście wiele miast: wspomnień, pragnień, codzienności i snów. Miało to być – jak wspomniano – idealne miasto oparte na zasadach ładu oraz harmonii mieszkańców i ich metropolii. Przypomina się tu teza Edgara Halla, że topografia nigdy nie jest przypadkowa, bo społeczność tworzy ją zgodnie z „kulturowo zdeterminowanymi modelami”. Przestrzeń zaś, kształt i forma miejsca, oddziałują na mieszkańców. Zatem Miasto Tulli ma niejasną naturę, zmienne zasady budowy (wspomniany kąt prosty, gwiazda, meander), choć celem projektantów była aglomeracja dla „kamiennych posągów”, w której ci, co mogli śnić, nie czuli się dobrze. W Mieście bowiem nie pojawił się „dom”, a tym samym prywatna przestrzeń, „osobiste zacisze bezpieczeństwa”, poczucia spokoju i własności. Nie ma też tu miejsca na uczucia wyższe, bo jego mieszkańcy marzą tylko o pieniądzach i innych wartościach waniatycznych. Na co dzień żyją bowiem w prymitywnych warunkach. W lichym świetle piętnastowatowych żarówek widać *kredensy malowane olejną farbą, szarawą bieliznę suszącą się na sznurach pod sufitem, rdzawe zacieki na ścianach, paczki zawinięte w przetłuszczony papier, stoje z ogórkami ukryte prze oczami lokatorów z przeciwka za firanczkami umocowanymi na gwoździkach w dolnych partiach okien (...) nieogolonych mężczyzn w podkoszulkach i kobiety w szlafrokach*³². Nie spełniły się zatem plany konstruktorów: ludzie wcale nie byli doskonałymi istotami, ich życie dalekie było od marzeń, zaś mieszkania przypominały bardziej rosyjskie „komunalki” niż domy godne Miasta Snów. Wszystko w nich jest toporne, brzydkie, dalekie od jakiegokolwiek poczucia estetyki. Ciasnota wymaga wykorzystania każdej przestrzeni, a także ukrywania jedzenia przed innymi. Życie „na widoku” nie spełnia potrzeby prywatności, a być może potęguje także strach przed donosami „życzliwych”. Dzieci zaś po to chodziły do przedszkola i szkoły, by szybko dorosnąć i zasilić *szeręgi dbających o porządek*, a więc służących władzy.

Mieszkańcy ludzą się, że mają władzę nad rzeczywistością, a tak naprawdę nie są panami niczego, nawet słów, którymi się posługują. One bowiem znikają, przechodzą metamorfozę, na co ich użytkownicy nie mają wpływu. Ludzie nie tworzą też niczego nowego, mają tylko to, co zostało im

32 M.Tulli, op.cit., s.23.

dane, a więc kiepskie „podróbki”:

Dociekliwi i bezzęelni operatorzy maszyn rozpoznawali przeniesione skądinąd rozwiązania techniczne i porównywali ich jakość z mitycznym oryginałem. W tym mieście naśladownictwo nigdy nie udało się osiągnąć pierwowzorów, których marki wymieniało szeptem, z błyszczącymi oczami, zamykając dyskusję³³.

Sami siebie oszukują, że ich życie ma sens, bo pracują i zarabiają, starają się sprostać jego wyzwaniom; że tak naprawdę nie podlizują się władzy, tylko wykonują swój zawód. Część z nich nie ma nawet takiej potrzeby samooszukiwania, żyje bezrefleksyjnie: *oni się tym nie interesowali, ufni, że właściwa instancja zadba o nich należycie³⁴*. To o takich ludziach mówi się *rasa o prostych, pogodnych umysłach³⁵*, bo dla władzy rzeczywiście są tylko „zwierzętami roboczymi”. W ich życiu nie ma radości, jest za to udręka i próby opóźnienia ostatecznego końca matowiejącego, psującego się Miasta. Podejmują je tłumy umęczonych ludzi zajętych tym, by ono jeszcze funkcjonowało, ale to pochłania ich siły. Oni jednak nie mogą się z tej matni uwolnić.

Sny i kamienie to też opowieść o mieście zbudowanym z pamięci, snów, zapomnienia, ciągu obrazów, słów przesłaniających rzeczy. *Coraz wyraźniej widoczne były miasta dodatkowe, niezaplanowane, które powstały nie wiadomo kiedy i nie wiadomo jak i które snym pokątnym trwaniem rozsądzały całość³⁶*. Każdy z mieszkańców ma bowiem subiektywne widzenie miasta, przefiltrowane przez osobistą mentalność, bagaż wspomnień i doświadczeń. Przez ten proces Miasto staje się coraz bardziej splątane, pomieszane i rozproszone. Nawet jego nazwa może oznaczać co innego dla każdego człowieka: *W taki to sposób miasto zamglilo się, utraciło wyraźne kontury i stało się częściowo niewidoczne³⁷*. Miało też cechy miasta-ze-wspomnień, bo jest w nim ciągle *ów lej, głęboki jak krater wulkanu, a w nim trwa cuchnące i krwawe bulgotanie: przelewają się brudne bandaże, wózki niemowlęce, pojedyncze buty, zgniecione kapelusze, zardzewiały żelazny łom, rozdeptane okulary, Nad nim zaś, jak wulkaniczny pył, unosi się pierze z rozprutych poduszek³⁸*. Każdy z kopaczy w gumakach pracujący w tym wykopie patrzy w swoją stronę – we własne wspomnienia, które zachowuje dla siebie. Są oni bowiem potomkami ludzi ze spalonych zdjęć, które przetrwały w podziemiach Miasta, dlatego przechowali w pamięci inne Miasto nieistniejących adresów i wnętrza, są także dziedzicami przypadkowo znalezionych, cudem ocalałych artefaktów z zaginionego jak Atlantyda, mitycznego Miasta: *Gdzie pozostałe tysiące maszyn do pisania i porcelanowych filiżanek? Otóż nie było ich już nigdzie: ani na ziemi, ani pod ziemią, ani w powietrzu³⁹*.

Opisywana przez Tulli aglomeracja przypomina miasto z makaty, ale widzianej od lewej „nieoficjalnej i usianej supelkami strony”. Taka wizja dominuje szczególnie w partiach książki opisującej powolną degradację i upadek aglomeracji stworzonej na biurkach projektantów. Rychło bowiem okazało się, że

Maszynieria tego miasta pracowała opieszale, wśród bałaślimych oznak zużycia części, wśród turkotu, wśród zgrzytów, Każda rzecz miała tu swoje wady, będące częścią jej natury, być może najważniejszą, która potrzebowała tylko czasu, by się ujawnić. Dlatego rury musiały się zatykać,

33 M.Tulli, op.cit. s.45.

34 M.Tulli, op.cit, s. 25.

35 M.Tulli, op.cit. 25.

36 M.Tulli, op.cit. s.43.

37 M.Tulli, op.cit, s.44.

38 M.Tulli, op.cit., s.66.

39 M.Tulli, op.cit, s.68.

*zbiorniki przeciekać. Im bardziej złożona konstrukcja, tym prędzej zaczynała się zacinać, roz-
padać i rdzewieć⁴⁰.*

Los miasta był przesądzony także dlatego, że budowano je *na glinie pamięci, na piaskach snów i na podziemnej wodzie zapomnienia⁴¹*, która podmywa fundamenty. Zostaną po nim tylko kamienie...

Podczas lektury *Snów i kamieni* czytelnikowi przychodzi na myśl Bolesław Bierut i jego gigantomania realizowana w powojennej stolicy, zaś miasto Tulli jest jak sen towarzysza Bolesława skodyfikowany w *Sześcioletnim planie odbudowy Warszawy*, zatem ma ono realny odpowiednik. Wprawdzie powstało na drodze spontanicznego samoródtwa, ale nie w pustym historycznie miejscu.

W tekście Tulli można zobaczyć powieść o Warszawie, która jest fenomenem: tu jest półwieczne Stare Miasto uznane za zabytek klasy zerowej przez UNESCO. Wszystko w stolicy jest podróbką, rekonstrukcją, architektonicznym kłamstwem stworzonym od podstaw podczas boomu budowlanego lat 50. Dlatego Miasto było na miarę swojej epoki i dostało swoje symbole: Pałac Kultury i Nauki, MDM, „zahibernowane w kamieniu” postaci robotników huty i tym podobne. To Miasto powstało z nicości, wzrastało w górę, ale nigdy nie wrosło w ziemię i nie zapuściło korzeni, za to rozrastało się jak choroba: nowotwór, forma wynaturzona, pokraczna i groteskowa, a przede wszystkim śmiertelna. Mimo że Tulli wykorzystwała autentyczne nazwy na przykład Dworzec Centralny czy Plac Konstytucji, to nie chodziło jej o opisanie konkretnego miasta, ale Miasta jako takiego, opartego na „niezwykłym mechanizmie”. Metropolia ta przeraża, fascynuje, można w niej szybko i łatwo umrzeć, ale nie można z niej uciec. Jest wszystkim, jak Borgesowski Alef – miejsce, w którym zbiegają się wszystkie linie, gdzie można znaleźć się jednocześnie w każdej chwili i w każdym miejscu we wszechświecie. Jednocześnie jest Metropolis – molochem wysysającym z ofiar siły i myśli. Ludzie są zunifikowani, mają przepisowe uniformy, a namiastką prawdziwego życia są ich ruchy wywoływane przez wewnętrzne śrubki – jak u kukielek w teatrze świata.

W recenzjach często powtarza się obserwacja, że *Sny i kamienie* to powojenne losy Warszawy, które były próbą zbudowania wspaniałego świata, a skończyły się permanentną klęską. Historia Warszawy to dowód zmagania się racjonalizmu z jego tendencją do ustrukturalizowania i zmechanizowania świata z naturalną skłonnością owego świata do „drzewiastości” i chaotyczności. Dlatego „bastion porządku” (miasto) zwrócony jest przeciw „oceanowi chaosu” (przeciwmiasto). Zatem tullowska Warszawa jest znakiem właściwej człowiekowi metody kształtowania rzeczywistości, uchwycenia jej zmiennej i „nielogicznej” natury. Jednak apokaliptyczny potop chaosu i „przeciwmiasta” zalewającego miasto dowodzi, że takie racjonalistyczne porządkowanie świata przynosi zgubę.

Sny i kamienie opowiadają o naszym świecie, który jest niedoskonały, psujący się, ruchomy i co pewien czas tworzony „od początku”, zgodnie z „kolistym czasem powtórzeń”. Widzieć w nich można także uniwersalną przestrożę samej autorki, by budując kolejny wspaniały świat, mieć świadomość, że budujemy tylko przyszłe zwaly gruzu i że tak naprawdę najcenniejsze pamiątki to ślady po „budowniczych ruin”, po naszych poprzednikach.

40 M.Tulli, op.cit., s.45.

41 M.Tulli, op.cit., s.91.

Mimo upływu czasu *Sny i kamienie*, a także kolejne teksty Magdaleny Tulli, są wciąż obecne w świadomości badaczy i odbiorców literatury współczesnej. Skłaniają ich do nowych interpretacji, badań, poszukiwania klucza otwierającego wszystkie tajemnicze zakamarki wielopostaciowego „miasta snów”. Dziś jeszcze nie jesteśmy w stanie jednoznacznie wyjaśnić wszystkich tajemnic książki Tulli. Możemy jedynie gromadzić wiedzę o poziomach tego utworu, co daje szansę na zbliżenie do prawdy o *Snach i kamieniach*.

Londyn w literaturze młodej emigracji

Bardzo ważnym nurtem współczesnych studiów urbanistycznych są metropolie wielokulturowe, w których często obserwowanym problemem są kryzysy tożsamości tak jednostki, jak i samego miasta, które pulsuje życiem obcych sobie ludzi. Literatura tworzona przez imigrantów stawia pytania o „kwestie przynależności zbiorowej: kulturowej, etnicznej, narodowej, religijnej, o podstawy, powody i konsekwencje tożsamości zbiorowej, o problemy różnorodności: tolerancję, solidarność, ksenofobię w społeczeństwie [...]”¹. Miasto w najnowszej literaturze postrzegane jest w sposób niezwykle różnorodny.

Wielką Brytanię uważa się za kraj pełen możliwości, a polska emigracja jest tematem znanym i poruszonym już w XIX wieku, chociażby przez Mochackiego: *Emigrację polską porównywać trzeba z wierzbolkiem drzewa mającego korzenie swoje we wnętrzościach ojczystej ziemi. Każde zatrząśnięcie tej napowietrznej korony jakby elektryczną mocą odezwie się koło podnóża*². Bardzo ciężko jest podać dokładną liczbę Polaków obecnie znajdujących się w Wielkiej Brytanii. Najprawdopodobniej jest ich około trzystu tysięcy. Czym się zajmują? Sprzątają brytyjskie domy, opiekują się cudzymi dziećmi, pracują na budowach, sprzątają ulice, stają się kelnerami. Londyn z wolna staje się miniaturą Europą Wschodnią, gdyż poza Polakami pełno jest tutaj obywateli Rumunii, Litwy, Bułgarii, uchodźców z Bośni czy Kosowa. Jedną z głównych emigranckich dzielnic w Londynie jest Beckton, które wygląda na opuszczone – popękane chodniki, walące się drzewa – ponury krajobraz. I ulica brzmi jak w obcym kraju. Wszędzie słychać polski lub bengalski, litewski lub rumuński. Każdy z imigrantów ma inną historię. Jacek na przykład przyjechał do Wielkiej Brytanii, bo jego córka ma zespół Downa. Każdy oszczędzony funt wysyła do domu opieki w Niemczech. Musiał tam umieścić córkę, bo w Polsce nie ma odpowiedniego ośrodka³.

Londyn dla polskich emigrantów jest miastem o wielu obliczach. Czasem postrzegany jest tak, jak Łódź przez bohaterów *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta – miasto jest tu molochem, wielką i dyszącą machiną, w której ludzie są jedynie kolejnymi trybikami. *W fabryce od pana nie wymaga się egzaminów na humanitarność, w fabryce potrzebne są pańskie mięśnie i mózg pański i tylko za to płacimy panu [...] Jesteś pan tutaj maszyną taką samą jak my wszyscy, więc pan rób tylko to, co do pana należy*⁴. Londyn jest miastem, które można postrzegać warstwowo. Im przybysz dłużej w Londynie się znajduje, przybywa tu warstw poznawczych. Najczęściej pierwszym miejscem, które poznaje polski emigrant, jest lotnisko lub dworzec. Miejsce pełne wielokulturowego, barwnego tłumu, tysiące twarzy, na które spogląda się przelotem, ludzie, których się widzi, lecz nie poznaje, ziemia obca i nieco zaniedbana, wytarta i brud-

1 D. Kolodziejczyk, *Antropologiczne fabulacje – hybryda, tłumaczenie, przynależność we współczesnej powieści anglojęzycznej*, w: *Ojczyzny słowa. Narracyjne wymiary kultury*, rad. W.J. Burszta i W. Kuligowski, Poznań 2002.

2 M. Mochacki, *Pisma krytyczne i polityczne*, oprac. J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak, Kraków 1996, t. II, s. 115.

3 <http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/979157,To-nie-jest-brytyjski-sen-Polscy-imigranci-oczami-Brytyjczykow>, dostęp 02. 04. 2014 r., godz.: 15:35.

4 Władysław Reymont, *Ziemia obiecana*, Warszawa 2007, s. 30.

na. Człowiek zjawiając się w mieście, bacznie rozgląda się wokół, oswaja się z klimatem miejsc, które mijają, i przez które chcąc nie chcąc, zostaje wchłonięty: *To wszystko przez ten klimat, to on jest tu winny, bo jakiś winny zawsze musi być. Ta pogoda po prostu niczemu nie służy, ani cerze, ani humorowi, ani kreatywności. [...]* *Moja pierwsza burza w Londynie była – inspirująca, Londyn w czasie burzy – niesamowity. Stał się odtąd Krainą Wietrznych Deszczowców – nonych doświadczeń, ekscytujących przeżyć i... niezwykłych pomysłów, bo każdy jest kreatywny, tylko trzeba go wytrącić z równowagi*⁵. Każdemu w Londynie wiedzie się nieco inaczej, choć wszyscy przyjeżdżają tu za chlebem, wiedzeni opowieściami o czekającej na nich pracy, którą zdobyć łatwo, o zarobkach, na pewno wyższych niż w Polsce... Taką klasyczną historią jest opowieść Magdy, bohaterki opowiadania zatytułowanego imieniem młodej kobiety, którego autorem jest Aleksander Kropiwnicki. Magdalena jest przedstawicielką nowej fali emigracji – ludzi wykształconych, dla których pracy w Polsce nie ma. Wyjechawszy do Londynu czekają ją trudne chwile – musi nauczyć się języka, pracuje w miejscu, które nie daje jej ani satysfakcji, ani słynnych, owianych legendą wysokich zarobków. Szuka następnej pracy, w której również długo nie zabawi. Magda budzi się wcześniej, kładzie spać bardzo późno. W ciemnościach uczy się angielskiego, cały dzień ciężko pracuje, ale *najgorsza była Wielkanoc. Alina spędziła ją w kraju i Magda przez kilka dni była sama w sklepie. Była sama w ogóle*⁶.

Londyn jest dla Magdy z początku miastem ciemnym, zimnym i bezbarwnym. Dopiero po jakimś czasie główna bohaterka, po zmianie pracy na lepiej płatną, *zaczęła zauważać pory roku. Wcześniej prawie nie rozglądała się wokół siebie. Zaczęła dostrzegać, że klimat w Anglii jest łagodny, ale wietrzny [...]* Raz pojechała do Regent's Park i *chodziła tam i z powrotem w szpalerze kwitnących wiśni japońskich*⁷. Magda zaczyna dostrzegać różnorodność, jaką oddaje swoim mieszkańcom Londyn – wiele dzielnic, placów i parków, Leicester Square pełen iluzjonistów i akrobatów, pomnik Charliego Chaplina, dzielnica Soho z egzotycznymi, azjatyckimi knajpkami, miasto wielokulturowe nęci i zwabia ludzi, którzy chcą doświadczyć czegoś nowego. Często pojawia się w opowiadaniach emigrantów spostrzeżenie, iż już po wyglądzie, na pierwszy rzut oka wiadomo kto z jakiej dzielnicy Londynu pochodzi. Ubiór, sposób poruszania się, niekiedy nawet i nastrój przechodnia pozwala stwierdzić, że na przykład *z wyglądu był typowym londyńczykiem z dzielnicy Stratford*⁸. Miasto kształtuje zatem ludzi, którzy je zamieszkują. Współczesne metropolie, podobnie jak w najnowszych, śmieciowych powieściach dla młodzieży z gatunku fantasy, antropolodzy mogą zacząć dzielić na dystrykty, specyficzne obszary produkujące podobnie (jak nie identycznie) wyglądających, zachowujących się, mówiących ludzi, istne miejskie klony. Pragnienie upodabniania się do siebie ludzi jest społecznie zjawiskiem dawnym, jednak w przestrzeni nowoczesnego miasta zauważyć można podobną tendencję w konstruowaniu osiedli mieszkalnych składających się z identycznych domów jednorodzinnych – wszyscy dzięki temu mogą żyć w świadomości, iż prowadzą z pewnością życie nie gorsze od tego, które wiodą najbliżsi im sąsiedzi.

Podobnie sytuacja wygląda w innym opowiadaniu Kropiwnickiego. Urszula również przyjeżdża do Londynu za chlebem, zajmuje się prowadzeniem dwóch domów i opieką nad dwójką dzieci. Praca opiekunki jest dla niej ciężka, szczególnie, iż odchowwała w Polsce troje własnych dzieci. Bohaterka bardzo szybko dostrzega urok wielkiego miasta, *nie umiała tego sformułować, ale Londyn był dla niej i dla wielu innych jedną wielką paradą narodów, kultur, obyczajów i zmieniającej się mody. Co parę tygodni pozwalała sobie na jedno*

5 Katarzyna Latała, *W Krainie Wietrznych Deszczowców* w: *Na końcu świata napisane. Autoportret współczesnej polskiej emigracji*, Chorzów 2008.

6 Aleksander Kropiwnicki, *Zajezdnia Londyn*, Bydgoszcz – Warszawa 2007.

7 op. cit., s. 23.

8 Leszek Giltler, *Sheringham Avenue* w: *Na końcu świata napisane. Autoportret współczesnej polskiej emigracji*, Chorzów 2008, s. 216.

danie w restauracji i starała się za każdym razem spróbować innej kuchni: chińskiej, japońskiej, hinduskiej, tajskiej⁹. Urszula nieliczne wolne chwile spędza na spacerach. Zachlystuje się neonowymi światłami, barwnymi zaulkami, pomnikami i ruchem, którym pulsuje Londyn. I choć Londyn jest dla niej czymś naprawdę fascynującym, tęsknota za Ojczyzną, za rodzinnym domem, za dziećmi jest dojmująca i nie opuszcza kobiety ani na chwilę. Co niedzielę udawała się do jednego z nielicznych w Londynie polskich kościołów, tego jednego, jedyne dnia w całym tygodniu mogła posłuchać języka polskiego, mogła poczuć jedność z innymi Polakami na emigracji, mogła porozmawiać i poczuć, że nie jest w tej metropolii sama. Polacy w swoim kościele, na obczyźnie mogą przeżyć swoiste *katharsis*, jest to miejsce modlitwy, placzu, spowiedzi, coraz częściej spotkań towarzyskich. Kościół staje się w tej sytuacji małą wysepką polskości, miniaturową Ojczyzną mieszczącą się w czterech ścianach starego, szarego budynku.

Patrycja, bohaterka jeszcze innego opowiadania, wyjechała do Londynu, by sprzątać domy. Została jednak oszukana i do Londynu nie trafiła. Zgarnięta z lotniska, metropolię zobaczyła jedynie przez szybę samochodu – *Londyn jakby też się przestraszył, bo zaczął kurczyć się, obniżać loty, karleć. Już zostawili za sobą dostojne budowle centrum, już pojawiły się nienysokie segmenty, potem jednopiętrowe domki, wreszcie zabudowa przestała być zwarta, tylko po obu stronach wielopasmowej szosy migaly osiedla, coraz dalej położone, coraz bardziej nieosiągalne*¹⁰. Emigracją dla Patrycji są rozległe pola uprawne, szemrzące w oddali szosy i długie, niekończące się autostrady, którymi poruszają się samochody tak szybko, iż wydaje się, że w środku są całkowicie puste. Mieszka w zwierzęcych niemal warunkach, tak jak i Bronek, bohater kolejnego opowiadania Kropiwnickiego, żyjący w domu razem z trzydziestoma innymi emigrantami, którzy muszą podzielić się ze sobą jedną łazienką i kuchnią. Pracował na zlecenia, na czarno i dorywczo, *wzięto go z ulicy na budowę raz, drugi, trzeci. Więc przyjeżdżał dalej. Stał i czekał na brzydkiej, brudnej ulicy, bo taki był jego Londyn. Obskurny*¹¹. Miasto w jego odczuciu jest mu nieprzyjazne, Brytyjczycy patrzą nań krzywo i nie potrafią znieść tego, że emigranci odbierają im pracę, odbierają chleb, który to im się należy. Początki w Londynie spędzać można pod tzw. ścianą placzu, tj. pod sklepem prowadzonym przez Hindusa – podjeżdżają tutaj kierownicy różnych inwestycji, ludzie zgarniający prosto z ulicy budowlańców, stolarzy, hydraulików i innych pracowników fizycznych. Na chodniku spędzić można cały dzień, o kromce chleba, w deszczu czy w słońcu, wypatrując okazji, żeby zarobić kilka marnych funtów.

Ulice Londynu pełne są ludzi, wychodząc z budynku człowiek wpada w transowy wręcz *ruch, mrowienie, pulsowanie, nieskończoną podróż cząsteczek po milionach trajektorii. Jestem jedną z nich, tylko uwolnioną, tragicznie rozminiętą z kierunkiem i miejscem przeznaczenia*¹². Można zatem odnieść wrażenie, iż człowiek nie jest w stanie żyć poza taką metropolią – istnienie jednego warunkuje możliwość egzystencji drugiego. Miasto nie może żyć bez człowieka, które je eksploatuje, człowiek nie może żyć bez miasta, eksploatującego człowieka. Jacek Ozaist w swoim opowiadaniu opisuje zjawisko squattingu, czyli zajmowania pustostanów, niezamieszkałych kamienic, opuszczonych budynków i fabryk, w których zdomawiają się dziesiątki ludzi (bardzo często są to właśnie emigranci ze wschodniej Europy), a budynków takich w Londynie jest wiele, bo ok. 720 tysięcy¹³. Z miejskich wysypisk znoszą meble, spod śmietników w bardziej ekskluzywnych dzielnicach miasta – sprawny sprzęt RTV i AGD, który został wymienio-

9 Aleksander Kropiwnicki, *Zajezdnia Londyn*, Bydgoszcz – Warszawa 2007., s. 83.

10 op. cit., s. 54.

11 op. cit., s. 43.

12 Jacek Ozaist, *Wyspa obiecana* w: *Na końcu świata napisanie. Autoportret współczesnej polskiej emigracji*, Chorzów 2008, s. 28.

13 http://wyborcza.pl/1,76842,12409401,Anglia_bierze_sie_za_squaty.html, dostęp: 02. 04. 2014 r., godz.: 18:37.

prąd. W jednym z opowiadań Kropiwnickiego bohater zastanawia się jak to możliwe, by jedno miasto było tak ogromne. Dziwiła go infrastruktura Londynu, mnogość identycznie wyglądających domów, brak przypadkowości czy wyjątków w budownictwie, które urozmaicałyby miejską przestrzeń. W bogatszych dzielnicach jednakowe domki i ogródki wykonane są z królewskim wręcz rozmachem, istny podmiejski raj obrzeży Londynu, gdzie deszcz pojawia się dopiero wtedy, kiedy wzywany jest przez mieszkańców tych okolic. Wielu marzy o kupnie jednego z licznych apartamentów nad Tamizą, nad którą wciąż jeszcze unosi się zapach niezanieczyszczonej wody, rześkie powiewy wiatru niosą woń wizji pirackich przygód rodem ze starych powieści dla dzieci i młodzieży.

Jakub Bolec w swoim opowiadaniu pisze, iż *wszystkie wielkie miasta o świecie mają w sobie pierwiastek magiczności. Nad dekoracjami budynków i ulic zapala się reflektor słońca [...] dzień zmywa z zaułków i dachów makijaż nocy, twarz miasta przybiera betonowo-szklaną maskę złego klauna, prowadzącego na niewidzialnych sznurkach bezwolne marionetki*¹⁴. Miasto w takiej odsłonie jest sztuczne i właśnie przez to groźne. Mami ludzi, zwabia do siebie grą światel, ciepłem słońca, które odbija się od szklanych powierzchni, neonowymi blaskami, wizjami dobrobytu, szczęścia i pieniędzy, *theatrum mundi* XXI wieku w wydaniu wielkomiejskim. Człowiek, który już przed szóstą rano zrywa się i pustymi jeszcze uliczkami Londynu zmierza do kolejnego biura pośrednictwa pracy, kiedy w końcu, po trwających wiele tygodni bataliach zdobędzie tymczasową pracę na tej czy tamtej budowie, dostrzeże w pewnym momencie, jakim Londyn jest miastem kontrastów. Obszarpani emigranci pędzący za resztkami jedzenia i pieniędzy mijają Tamizę, która *toczyła się leniwie w uścisku szkła i betonu. Po błękitnosinej łusce fal przepływały wycieczkowe statki pełne wesołych twarzy, obiektywów kamer i strzelających aparatów*¹⁵. Gdzieś indziej tłumy turystów przepychają się przez centrum Londynu, oglądają kolejną piękną wystawę, biegają po dokładnie wypolerowanych posadzkach muzeów, kręcą się na kolorowych karuzelach i robią setki, tysiące zdjęć, które i tak zginą potem w czeluściach osobistych komputerów. Kontrast pomiędzy biedą a bogactwem w wielkim mieście jest widoczny, w opowiadaniach wspomina się o funtach iskrzących w oczach rodowitych Brytyjczyków i o precjozach wyrzucanych na śmietniki, precjozach, które w polskich domach byłyby hołubione i cenione.

14 Jakub Bolec, *Zmartwychwstanie śmieciarza w: Na końcu świata napisanie. Autoportret współczesnej polskiej emigracji*, Chorzów 2008, s. 65.

15 Jakub Bolec, *Zmartwychwstanie śmieciarza w: Na końcu świata napisanie. Autoportret współczesnej polskiej emigracji*, Chorzów 2008, s. 89.

„Każde porządne miasto powinno mieć swój kryminal”,

czyli rzecz o retrokryminalnej mapie Polski.

Jak podkreśla Marcin Wroński, autor „lubelskiego” cyklu kryminalów w stylu retro – „każde porządne miasto prócz rynku, katedry i lochów bezwzględnie powinno mieć swój kryminal, który zamienia powszednią i banalną przemoc w zagadkę i tajemnicę”¹.

Akcja prawie każdej powieści kryminalnej rozgrywa się w mieście. Stanowi ono znakomite miejsce dla rozwoju przestępczości, pozwala wtopić się w tłum, poczuć anonimowość. W większości przypadków jednak miasto służy jedynie jako tło dla błyskawicznie rozwijającej się akcji. Zupełnie inaczej wygląda sytuacja w retrokryminalach. Tu miejsce urasta do rangi bohatera, wzbogaca i uprawdopodobnia intrygę. Czytelnik podążając tropem detektywów poznaje jego topografię, historię i atmosferę. Warto przez chwilę zastanowić się, co sprawia, że przeszłość ma tak nieodparty urok.

Tęsknota za czasem minionym

Jedną z cech charakterystycznych retrokryminalów jest czas akcji. To najczęściej okres obejmujący pierwszą i początek drugiej połowy XX wieku. Nie jest to oczywiście ścisła cezurą i nikt nie zabrania mówić o kryminale retro, gdy wydarzenia mają miejsce na przykład w roku 1890. Gdyby jednak zrobić zestawienie chronologiczne, to okaże się, że zbrodniom najbardziej sprzyjał okres dwudziestolecia międzywojennego. Wtedy właśnie swoje artykuły pisze niestrudzony dziennikarz śledczy Jakub Stern z cyklu powieści Pawła Jaszcuka, w tym też czasie ścigają przestępców Mock, Popielski, i Maciejewski stworzeni przez Marka Krajewskiego i Marcina Wrońskiego.

Jednakże mamy tu do czynienia ze swego rodzaju grą gatunkową – historyczne realia łączą się ze współczesnym podejściem. Ówczesna rzeczywistość to korupcja, kumoterstwo, skandale i absurdałne przepisy. Za fasadą klimatycznych kabaretów kryły się domy publiczne, a nawet wytwórnie filmów erotycznych. Książkowi detektywi to nie bohaterowie z kryształu – Mock ma „imadło”, czyli, jak powiedzielibyśmy dziś, „haka” na każdego ze swoich współpracowników, a Maciejewski wie, że przyjaciele z Komendy Wojewódzkiej zignorują donosy od jego podwładnych. Wydawałoby się więc, że mamy do czynienia z demystyfikacją sielskiej przeszłości. Z lekcji historii wynieśliśmy bowiem przekonanie, że lata dwudzieste i trzydzieste to czas narodzin i kształtowania charakterów tych wszystkich, którzy później ginąć będą za ojczyznę w okopach II wojny światowej. Film zaś pozostawił po sobie niedoścignione ideały urody i elegancji: mężczyzn z dyskretnym wąsem i laseczką, kobiety w rękawicz-

1 M. Wroński, *Od autora* [w:] M. Wroński, *Morderstwo pod cenzurą*, Poznań 2007, s. 309.

kach i kapelusikach, lokale tajemniczo spowite papierosowym dymem. Obalenie pięknych mitów jest jednak tylko pozorne. Po manichejskiej lekcji życia, głoszącej współlistnienie i przenikanie się dobra i zła, następuje jednak triumf sprawiedliwości. Sprawa w żadnym wypadku nie może pozostać nierozwiązana. Główny bohater i stróż prawa, mieszkaniec miasta zżyty z nim i znający każdą jego dzielnicę, człowiek niezłomny, niestrudzony w zwalczaniu przestępstw musi zwyciężyć, nawet jeśli jego metody i zachowanie nie przez wszystkich są aprobowane, a charakter może wydawać się trudny czy wręcz odpychający. Zło pod postacią przestępcy – postaci ze społecznego „marginesu” albo osoby z zewnątrz (najczęściej przywódcy międzynarodowej szajki albo opętanego zbrodniczą manią fanatyka) zawsze zostaje ukarane.

Miasto w swojej istocie nie jest więc aż takie złe. Anarchia, bezład, pogwałcenie przepisów i zasad moralnych to wina obcych – ludzi z zewnątrz, z daleka, albo przynajmniej w jakiś sposób wyobcowanych – czy to przez pochodzenie, czy problemy psychiczne. Obrońca ładu społecznego jednak czuwa i wszelkimi siłami będzie bronił swojego terytorium przed pogrążeniem w chaosie oraz mroku.

Inny wymiar nostalgii

Miasto w stylu retro uwodzi czytelnika swoją indywidualnością. To nie współczesne, przegadane post-*polis*, gdzie gubimy się wśród zbyt wielu bodźców, których nie nadążamy przetwarzać². Nie ma w nim miejsca na osiedla identycznych bloków poprzecinane czarnymi nitkami asfaltu.

Autorzy opisują miasta, które są im szczególnie bliskie – dla M. Wrońskiego to Lublin, P. Jaszcuka fascynuje Lwów (podobnie zresztą jak M. Krajewskiego, który poza tym jest również miłośnikiem Wrocławia). Miasto godne własnego kryminału musi mieć też swój charakter. Wrocławska przestrzeń jest więc tyleż demoniczna co tajemnicza: „Rozjarzyły się złe ślepie okien – był widoczny jak na dłoni”³. Lublin cechuje industrializm: „Warsztat opakowań Lejba Wajca zajmował budynek naprzeciw wytwórni wag Hessa. Kiedyś był nawet jej częścią (...)”⁴. Lwów zaś jest barwny i hałaśliwy: „Dziesiątki sklepów i sklepików, setki szyldów, kolorowych markiz oraz wystawiony na ulicy towar (...)”⁵.

Powieści utrzymane są w stylistyce *noir*. Miasto w świetle gazowych latarni jest mroczne, nie tylko dosłownie ale i w przenośni. W ciemnych zaułkach czai się „Zło”. Bohaterowie są niejednoznaczni, odstręczający i fascynujący jednocześnie. Akcja nie dzieje się w Arkadii, w której zwyczajny porządek zaburzyła zbrodnia, ale w miejscu niepozbawionym różnych odcieni, zanurzonym w rzeczywistych problemach, tak samo nieoczywistym jak jego mieszkańcy. Brudne i lepkie jest także reprezentacyjne centrum. Na komisariacie, w ciasnych pokojach z widokiem na podwórze-studnię nawet policjanci tracą wiarę w aresztowanie przestępcy. A mimo to główny bohater nie poddaje się i walczy – z bezwzględnym mordercą, ale i z demonicznym przełożonym, ze złośliwymi podwładnymi, nawet z przy-

2 Więcej na temat post-*polis* w: E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.

3 M. Krajewski, *op. cit.*, s. 103.

4 M. Wroński, *Kino Venus*, Warszawa 2012, s. 112.

5 P. Jaszcuk, *Plan Sary*, Warszawa 2011, s. 91.

tlaczającą aurą (w lecie nie jest po prostu ciepło i słonecznie – w lipcu żar leje się z nieba, więc wszyscy jak karaluchy chowają się przed plamami światła).

Drobiazgowe odtworzenie realiów

„Śmiertelnym grzechem” dla twórcy retrokryminału jest każda, najmniejsza nawet zmiana w topografii lub historii opisywanego miasta. Popularnym zabiegiem stało się umieszczanie na końcu książki słownika użytych wyrażeń gwarowych (np. słowniczek balaku lwowskiego w powieściach P. Jaszcuka). Ta drobiazgowość upodabnia powieści w stylu retro do prozy mistyfikacyjnej i jednocześnie odróżnia od „klasycznego” kryminału, który cechuje często daleko posunięta umowność.

Cytowany wcześniej M. Wroński każdą swoją książkę kończy posłowiem, w którym tłumaczy się ze wszystkich odstępstw od realiów historycznych, przeprasza za anachronizmy i wspomina publikacje, na których się opierał. Do *Morderstwa pod cenzurą* dołączona została nawet mapa przedwojennego Lublina – tak, aby czytelnicy nie mieli żadnych wątpliwości, co do opisywanych lokalizacji.

M. Krajewski z kolei, podczas pisania korzysta z przedwojennych ksiąg adresowych, a nazwisko swojego detektywa zaczerpnął z *Dziennika Urzędowego Miasta Wrocławia* z 1927 roku⁶. Na końcu *Śmierci w Breslau* i innych swoich powieści zamieszcza alfabetyczny spis ulic i placów wraz z ich polskojęzycznymi, współczesnymi nazwami. Autor przywiązuje olbrzymią wagę do szczegółu. Jeżeli Mock zjada łososia w sosie chrzanowym w restauracji *Pod Lessingiem*, to można mieć stuprocentową pewność, że taki lokal we Wrocławiu/ Breslau istniał – mało tego – że serwował taką właśnie potrawę. Jednak, o ile jeszcze nagromadzenie ciekawostek z przeszłości rodzinnego miasta zainteresuje prawdopodobnie tubylców-pasjonatów, o tyle przeciętny czytelnik raczej nie doceni walorów edukacyjnych wyliczanki niemieckojęzycznych nazw ulic, którymi przejeżdża Adler Mocka. Trzy zdania: „(...) zjechał z Mostu Cesarskiego, minął miejską salę gimnastyczną, park, w którym stał postument z popiersiem założyciela Ogrodu Botanicznego Heinricha Göpperta, po prawej stronie zostawił kościół dominikanów, po lewej Poczta Główną i wjechał w piękną Albrechtstrasse zaczynającą się potężną bryłą pałacu Hatzfeldtów. Dojechał do Rynku i skręcił w lewo w Schweidnitzer Strasse. Minął Dresdner Bank, sklep Speiera, gdzie zaopatrywał się w obuwie, biurowiec Woolwortha, wjechał w Karlstrasse, kątem oka zerknął na Teatr Ludowy, sklep galanterijny Dunowa i skręcił w Graupnerstrasse (...)”⁷ mogą co najwyżej pełnić funkcję retardacyjną, bo zamiast budowania napięcia, powodują raczej znużenie czytelnika⁸.

6 M. Czuba, *Miasto ukryte*, „Polityka” 2006 nr 34, s. 92-97.

7 M. Krajewski, *Śmierć w Breslau*, Wrocław 2007, s. 33.

8 Ten i inne topograficzne opisy odniosły za to inny, dosyć ciekawy skutek. Otóż we Wrocławiu wytyczona została, na wzór np. szlaku Leopolda Blooma w Dublinie, trasa spacerowa Śladami Eberharda Mocka. Tym sposobem nałożyły się na siebie i uzupełniły wzajemnie: Wrocław obecny i dawny, ukochany przez Krajewskiego, Breslau.

Na koniec warto zauważyć, że tym, co łączy miasta opisywane w retrokryminałach, jest ich uprzywilejowanie w relacjach mało ojczyźnianych. Powieści wykorzystują również podkreślaną na każdym kroku wielokulturowość Lublina, Lwowa czy Wrocławia. Znakomicie wpasowały się bowiem w trend poszukiwania tożsamości w historii i dumy z odmienności. Każde z wymienionych przeze mnie wcześniej miast jest miastem wielu tradycji, wyznań, nacji i ofiarą wojennych zawirowań.

Nikomu chyba nie trzeba przypominać, że Lublin to miasto na styku kultur. Przed wojną zamieszkały przez reprezentantów różnych narodowości, przede wszystkim przez Polaków i Żydów, ulegał także silnym wpływom ze wschodu, a rozwój przemysłu na przełomie XIX i XX wieku zawdzięczał społeczności protestanckiej. Taki wizerunek stolicy Lubelszczyzny utrwalają też powieści M. Wrońskiego. W ulicznym gwarze przenikają się polski i jidysz, protestanci żyją i pracują w zgodzie z katolikami, a gwiazda rosyjskich zapasów ochoczo przyjeżdża na gościnne występy. Lublin nie jest może metropolią, ale tu właśnie krzyżują się drogi podróżnych zdążających na północ z całej południowo-wschodniej części kraju.

Lwów i Wrocław to miasta leżące na przeciwnych biegunach pod względem więzi z Polską. Właśnie ich skomplikowana i dosyć specyficzna sytuacja jeśli chodzi o przynależność państwową sprawiła, że stały się atrakcyjną lokalizacją dla retrokryminału.

Lwów to miasto utracone, do którego po dziś dzień Polacy czują szczególny sentyment. Powieści P. Jaszcuka czy M. Krajewskiego dają możliwość powrotu do czasów, gdy zamieszkiwali go przede wszystkim nasi rodacy i Żydzi, a na ulicach rozbrzmiewał bałak, czyli charakterystyczna gwara lwowska.

Breslau okresu międzywojennego to z kolei jedno z ważniejszych miast niemieckich. Po II wojnie światowej staje się Wrocławiem, i zostaje zasiedlony przez Polaków. Odkrywanie historii miasta, powrót do niej, jeszcze pod koniec XX wieku był tematem drażliwym i bolesnym. Literatura popularna, jak książki M. Krajewskiego, pozwala „oswoić” zagadnienie niemieckiej przeszłości Ziemi Odzyskanych.

Bibliografia:

Czubaj M., *Miasto ukryte*, „Polityka” 2006 nr 34.

Jaszczyk P., *Plan Sary*, Warszawa 2011.

Krajewski M., *Śmierć w Breslau*, Wrocław 2007.

Łukaszewska R., *Zabawa w Mocka*, <http://retrokryminal.blogspot.com/2013/03/artyku-zabawa-w-mocka.html>, [dostęp 6 kwietnia 2014].

Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta.*, Kraków 2005.

Wroński M., *Kino Venus*, Warszawa 2012.

Wroński M., *Od autora* [w:] M. Wroński, *Morderstwo pod cenzurą*, Poznań 2007.

*Językowy obraz Lublina w powieści kryminalnej „Komisarz Maciejewski. Morderstwo pod cenzurą”
Marcina Wrońskiego*

Na obraz Lublina przedstawiony w powieści kryminalnej *Komisarz Maciejewski. Morderstwo pod cenzurą* składa się wiele elementów. Wroński skupia się przede wszystkim na ukazaniu wiernie i szczegółowo przedstawionej topografii miasta. W powieści przywołana jest bardzo duża liczba nazw ulic, m.in. *Krakowskie Przedmieście, Lipowa, Zielona, Staszica, Lubartowska, Świętoduska, Krawiecka, Nowa, Browarna, Ciasna, Garbarska, Wspólna, Nadbystrzycka, Kowalska, Kościuszki, Żelazna, Kręta* („Bordowy peugeot Lennerta ruszył w dół Lipowej” [s. 6]¹, „Ledwie minął róg Zielonej i Staszica, jeszcze przed bramką prowadzącą na zewnętrzny dziedziniec wpadł na niego goniec w służbowej czapce.” [s. 8]; „Mercedes rozpędził się na Lubartowskiej – szerokiej i jak wiele lubelskich ulic opadającej od centrum w dół.” [s. 26]; „Skręcił w Świętoduską i Krakowskim Przedmieściem skierował się do komisariatu.” [s. 42]; „Do Krawieckiej Maciejewski miał już ledwie parę kroków.” [s. 111]; „(...) auto potoczyło się w dół Nowej za sapiącym autobusem”; „Szofer nacisnął klakson, na co baba tylko splunęła i ruszyła jak objuczony wielbłąd ku Browarnej.”; „Potrzebuję kilku mundurowych na Ciasną 2.”; „Postawny węsł przystanął na rogu Garbarskiej i Wspólnej.”; „(...) siedzieli w dorożce wiozącej ich Nadbystrzycką w kierunku śródmieścia.”; „Minął dworzec autobusowy i ruszył Kowalską”; „Taksówkarz miał czekać na rogu Krakowskiego i Kościuszki.”; „Maniek zapalił szluga na winklu Żelaznej i Krętej”). Pojawiają się również nazwy placów (*Bychawski, Litewski, Bernardyński, Katedralny*), dzielnic (*Żmigród, Bronowice, Dziesiąta*) i rzek (*Czechówka, Bystrzyca*): („No i „Gospoda Chrześcijańska” spory kawałek dalej, na Placu Bernardyńskim”; „(...) wjeżdżając pod ostrym kątem najpierw na ciasny Plac Bychawski”; „Właśnie wyszło słońce, więc usiadł z tym wszystkim na ławce na Placu Litewskim”; „(...) patrząc, jak na Placu Katedralnym formował szyk pluton kawalerii.”; „TRUP NA ŻMIGRODZIE.”; „przemknął (...) w stronę robotniczej dzielnicy Bronowice”; „Wreszcie gdy dotarli już do willowej dzielnicy Dziesiąta (...)”; „Doczłapał do mostu na Bystrzycy.”; „(...) wyschnięte badyle zarośli nad płynącą leniwie Czechówką”). Wszystkie nazwane ulice, place i dzielnice faktycznie istniały lub nadal istnieją w Lublinie, co więcej – są właśnie tak usytuowane, spadają w dół itd.

Nie tylko jednak wykorzystane zostały nazwy ulic czy placów, wprowadzone jest również rozróżnienie centrum miasta, czyli śródmieścia i jego peryferii:

Na trotuarze rozejrzał się nieco zaskoczony – jak ktoś, kto będąc w obcym mieście, pomylił ulice. Zrobił kilka kroków w stronę reprezentacyjnego Krakowskiego Przedmieścia. [s. 16]

1 Tekst powieści cytuję za wydaniem: M. Wroński, *Komisarz Maciejewski. Morderstwo pod cenzurą*, Lublin 2007. Po cytacie podaję stronę.

Maciejewski szedł wolno ulicą Zieloną, równoległą do reprezentacyjnego Krakowskiego Przedmieścia, mijając odrapane bramy tych samych kamienic, które od frontu prezentowały lśniące witryny sklepów i kuszące szyldy restauracji. [s. 39]

Dziennikarz leżał martwy od kilku godzin, a jego nieludzko zbezczeszczone ciało wprawilo w wielką grozę nawet doświadczonych śledczych. Morderca, nie zostawwszy śladów, zniknął w nocnym mroku. Wszyscy zadajemy sobie pytanie, jak na głównej ulicy miasta mogło dojść do tak przerażającej zbrodni, o jakich nie słychać nawet w przestępczym półświatku przedmieść. [s. 51]

(...) także co lepiej opłacani biuraliści z firm i urzędów mieszczących się w śródmieściu.

Autor kilkakrotnie pisze o Krakowskim Przedmieściu jako o ulicy *reprezentacyjnej*, czyli kojarzącej się z takimi pozytywnymi cechami, jak okazałość, wystawność, wytworność. Na centralną i jednocześnie najważniejszą pozycję danego miejsca wskazuje również określenie *główna*² (*ulica*) ‘najważniejsza, podstawowa, zasadnicza’. Przedmieścia z kolei ukazane są jako *przestępczy półświatek*. Kojarzą się zatem z nielegalną działalnością, z czymś podejrzanym. Należy przy tym zaznaczyć, że oprócz wyróżnienia centrum i przedmieścia, dostrzeżona została opozycja przód i tył, z właściwym każdemu biegunowi wartościowaniem. Front kamienic określają epitety *lśniące* i *kuszące*, które niosą pozytywne wartościowanie. Z kolei tylne ściany są przedstawione jako brzydkie i poniszczone (*odrapane bramy*).

Następnie autor wpisuje w przedstawioną siatkę ulic różnego rodzaju budynki. Pojawiają się takie miejsca, jak Wojskowy Klub Sportowy, komisariat, magistrat, Kasa Chorych, Urząd Wojewódzki, redakcja gazety „Kurier” („Listopad był całkiem ciepły, ale rano w sali gimnastycznej Wojskowego Klubu Sportowego panował ziąb jak za cara Mikołaja.” [s. 3]; „Będzie musiał pokazać się na mszy dla policjantów u misjonarzy, tuż koło komisariatu.” [s. 5]; „(...) przed dwoma miesiącami nawiązał bardzo obiecującą znajomość z panną Różą, pielęgniarką z Kasy Chorych na Hipotecznej.” [s. 40]; „Skręcił w Radziwiłłowską, gdzie na tyłach Urzędu Wojewódzkiego mieściła się redakcja „Kuriera”.” [s. 68]).

Wroński wspomina na kartach powieści także o gmachu uczelni wyższej i budynkach szkół: „Książeczkę do nabożeństwa zgubiła dziewczynka, biegnąc nieopodal gmachu KUL. Zguba do odebrania w biurze redakcji.” [s. 38]; „Czarny mercedes zwolnił koło magistratu, przepuszczając kilka przebiegających przez ulicę uczennic w beretach gimnazjum Unii Lubelskiej” [s. 26]; „A on jakby nigdy nic wynurzy się na Bernardyńskiej *vis-à-vis* gimnazjum Czarnieckiej.” [s. 88].

Inne, charakterystyczne miejsca, to kościoły (*ewangelicki, misjonarski*), kina (*Corso, Venus*), księgarnia (*Gebethnera i Wolfa*), fabryka (*Zakłady Mechaniczne E. Plage & T. Laśkiewicz, Fabryka samolotów*), kabaret (*Frascati*) dworzec autobusowy oraz browar:

Jednak już na wysokości kościoła ewangelickiego mina mu zrzędła.

2 *Główna*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*, [CD-ROM], wersja 1.0, Warszawa 2004.

Na Zielonej jest teraz kościół misjonarski.

Nie pamiętał ani tytułu, ani z którą dziewczyną oglądał te bzdury o świecie za sto lat, aczkolwiek niewątpliwie i bez krewy było to w „Corso”. To akurat pamiętał dobrze, bo wyciągnęła go potem do Semadeniego. [s. 25]

Spojrzał na zegarek – za chwilę kończył się ostatni seans w pobliskim kinie „Corso”. [s. 69]

Mały peugeot próbował powtórzyć podobną sztuczkę (...) wjeżdżając pod ostrym kątem najpierw na ciasny Plac Bychawski niedaleko kina „Venus”. [s. 271]

Staszek przesunął wargami papierosa do drugiego kącika ust i pokazał głową szyld nad zamkniętą na głucho bramą po drugiej stronie ulicy: Zakłady Mechaniczne E. Plage & T. Laśkiewicz, Fabryka samolotów. [s. 46]

Przepuścił przejeżdżającą dorożkę i przeciął na ukos Krakowskie Przedmieście. (...) wszedł do księgarni Gebethnera i Wolfa. [s. 65]

Maszyna do sztucznych oparów w kabarecie „Frascati” na Szpitalnej nie zdołałaby wyprodukować tego nawet w kwadrans. [s. 119]

Minął dworzec autobusowy i ruszył Kowalską. [s. 10]

A on jakby nigdy nic wynurzy się na Bernardyńskiej *vis-à-vis* gimnazjum Czarnieckiej i browaru.

Szczególnie interesujące, ze względu na ujawniający się w nich stosunek emocjonalny narratora, są opisy restauracji:

W restauracji „Wykwintna” powietrze było gęste od papierosowych wyziewów, jakby jakiś dowcipny żołnierz z pobliskich koszar 8. pułku piechoty Legionów wrzucił do środka granat dymny. Maszyna do sztucznych oparów w kabarecie „Frascati” na Szpitalnej nie zdołałaby wyprodukować tego nawet w kwadrans. [s. 119]

Ruszył chwiejnym krokiem w stronę drzwi obok szynkwasu. Gdy je otworzył, w nozdrza uderzył go odór moczu i chloru. Krótki ciemny korytarz prowadził

do klozetu oświetlonego słabą żarówką. Po lewej były dwie kabiny, po prawej ściana pokryta bladzieloną lamperią. (...) Nad tym rynsztokiem, mniej więcej w połowie nurtu, gorylowaty typ w kraciastej marynarce kiwał się jak uprane gacie na wietrze. Prawą ręką gmerał przy spodniach, lewą trzymał się rury, żeby nie upaść. [s. 131]

Sama nazwa restauracji budzi dodatnie skojarzenia – *wykwintny* implikuje elegancję i wyszukanie. Opis wnętrza jest jednak sprzeczny z pozytywnymi oczekiwaniami, zrodzonymi dzięki nazwie. Wroński zwraca szczególną uwagę na „powietrze gęste od papierosowych wyziewów”. Porównując zagęszczenie dymu do skutków wybuchu granatu i sztucznych oparów, produkowanych w kabarecie, podkreśla jego wysoki stopień. W drugim fragmencie również dominują doznania zmysłowe. Tym razem wartościowanie ujawnia się poprzez użycie leksemu, który ma bardzo negatywne nacechowanie – *odór* ‘przykry zapach, nieprzyjemna woń’³ oraz określeń konkretyzujących smród – *moczyć* i *chlor*. Są to wyrazy nazywające substancje, które wywołują bardzo silne i nieprzyjemne wrażenia węchowe. Mało pociągający wizerunek restauracji kształtują również wyrażenia, odnoszące się do słabego oświetlenia oraz nijakich barw ścian (*słaba żarówka*, *ciemny*, *bladzielona lamperia*). Dopelnieniem obrazu lokalu jest postać mężczyzny, określonego przez autora jako *gorylowaty typ* (rzeczownik *typ* używany jest często w ujemnym odcieniu i oznacza człowieka bliżej nieokreślonego, jakiegoś człowieka⁴, natomiast porównanie do zwierzęcia, ukryte w strukturze słowotwórczej przymiotnika miało zapewne oddawać powierzchowność i postawę gościa). Mężczyzna ten budzi negatywne odczucia również ze względu na swój prawdopodobny stan upojenia alkoholowego (Wroński sugeruje to poprzez porównanie chwiejnej postawy człowieka do *gaci na wietrze* oraz wzmianki, że musiał trzymać się rury, aby utrzymać równowagę).

Restauracja jest również bardzo istotnym miejscem, gdyż to w niej komisarz Maciejewski doznał iluminacji i śledztwo znacznie posunęło się naprzód:

Podkomisarz złapał się rury nad lamperią i nagle przed samym nosem zobaczył pospiesznie nabazgrany rysunek cyncatej baby, która ustami robiła przyjemność rozanielonemu absztyfikantowi. Jego zaś obrabiał od tyłu jakiś brodaty grubas. (...) Facet w kraciastej marynarce westchnął głośno, kończąc szczanie, i ruszył chwiejnie w stronę drzwi. Naraz Zyga też się zakolebał, choć nie wypił pewnie nawet połowy tego co tamten. Olśnienie przyszło nagle, zdzieliło po pysku, aż podkomisarz omal nie opryskał sobie butów. – A niech to szlag! – mruknął. Anonimowy karykaturzysta wymalował specjalnie dla Maciejewskiego alegorię kryminalnej zagadki, nad którą ten łamał sobie głowę. Baba to Binder (widziany po raz ostatni, *notabene* z penisem w ustach), pierwszy facet – Jeżyk (zauważ, drogi Watsonie, zabity dwa kroki od burdelu), a drugi – Achajczyk (cóż za traf, nawet fizjonomicznie jego gazetowa fotografia całkiem pasowała do pornograficznego rysunku w klozecie!). [s. 131]

Opis wnętrza utrzymany jest w klimacie podobnym do tego, jaki był w poprzednich fragmentach. Ponownie mowa jest o mężczyźnie, którego stan upojenia alkoholowego nie został już pozostawiony domysłom czytelnika (*Naraz Zyga też się zakolebał, choć nie wypił pewnie nawet połowy tego co tamten*). Bardzo istotny w budowaniu odpowiednio nacechowanej atmosfery jest styl narracji – lokal

3 *Odór*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*...

4 *Typ*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*...

jawi się jako miejsce obskurne, podejrzane za sprawą używanych przez pisarza leksemów i wyrażeń wartościujących negatywnie, kolokwializmów, wulgaryzmów, przekleństw czy wykrzykników (*nabazgrany; grubas; facet; szyć; pysk; łamać sobie głowę* ‘starać się coś rozwikłać, załatwić, znaleźć wyjście z trudnej sytuacji’⁵; *a niech to szlag!; baba; zdzielić; burdel* ‘dom publiczny’). Na marginesie warto zauważyć że, autor, przywołując postać Watsona, który obok Sherlocka Holmesa jest głównym bohaterem cyklu sir Arthura Conan Doyle’a, czyni aluzję do powieści detektywistycznych, będących klasyką gatunku.

Innym ciekawym, pod względem konstrukcji opisu miejscem, jest restauracja *Europa*, znajdująca się w hotelu o tej samej nazwie:

W „Europie” było tłoczno, salę wypełniali goście hotelowi – głównie przedsiębiorcy załatwiający swoje interesy w stolicy województwa, także co lepiej opłacani biuraliści z firm i urzędów mieszczących się w śródmieściu. [s. 164]

Do restauracji napływało coraz więcej gości. Choć był to zwykły wieczór w środku tygodnia, tu przemysłowcy i bankierzy z całego województwa jak co dzień opijali pomyślnie negocjacje i uzgadniali kontrakty. Zielny zauważył też kilku dziennikarzy z „Expressu” i „Głosu”, którzy zajęli stolik w głębi, za orkiestrą, i zapewne sprzedawali sobie najnowsze plotki. (...) nie minął kwadrans, jak weszło jeszcze ze dwadzieścia osób – głównie zamożnych studentów, którzy po filmie zaprosili dziewczyny do „Europy”, żeby im zaimponować. [s. 126]

Obraz restauracji, ukazany w powyższych fragmentach, znacznie się różni od obrazu lokalu *Wykwintna*, będącego przedmiotem wcześniejszych analiz. Wroński przedstawia *Europę* jako miejsce, do którego przybywają *przedsiębiorcy, urzędnicy, przemysłowcy, bankierzy, dziennikarze* czy *zamożni studenci*. Jest to zatem tak zwana elita, czyli grupa osób wyróżniających się lub uprzywilejowanych w stosunku do reszty społeczeństwa ze względu na posiadanie pewnych cech bądź dóbr cenionych społecznie. W tym przypadku prestiż związany jest ze statusem materialnym, co autor podkreśla słowami: *lepiej opłacani, zamożni* lub wynika z charakteru wykonywanej przez nich pracy.

O renomie *Europy* świadczy również fakt, że studenci zapraszają dziewczyny akurat do tego lokalu, aby wzbudzić u kobiet podziw, uznanie, olśnić je, ukazać się z jak najlepszej strony (*zaimponować*). Mimo ogólnie pozytywnego wartościowania Wroński przedstawia niektórych gości restauracji z pewną uszczypliwością. Dziennikarzy ukazuje jako ludzi, których zajęciem jest między innymi *sprzedawanie sobie plotek*, co oznacza, że wymieniają między sobą ‘niesprawdzone lub kłamliwe pogłoski, wiadomości powtarzane z ust do ust, najczęściej szkodzące czyjejś opinii’⁶.

Z powieści można dowiedzieć się także sporo o realiach codziennego życia mieszkańców Lublina. Wroński podaje na przykład cenę biletów autobusowych:

5 Łamać sobie głowę, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN...*

6 Plotka, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN...*

Wcale nie zamierzał łapać autobusu. Nie był szastającym forszą przedstawicielem prawnym Towarzystwa Przemysłowców jak przyjaciel, tylko skromnym podkomisarzem policji. I żałował czterdziestu groszy na bilet, zwłaszcza że do komisariatu miał piętnaście minut na piechotę.

(...) codziennie oszczędzał osiemdziesiąt groszy, które potem z nawiązką wydawał na wódkę.

Cytowane fragmenty przynoszą informacje nie tylko o samej kwocie, którą trzeba było wydać na bilet, ale także sytuują ją w pewnym szerszym kontekście. Okazuje się bowiem, że czterdziści groszy stanowiło dla średnio zamożnego mieszkańca Lublina (jakim był podkomisarz Maciejewski) cenę dosyć wysoką (*żałować (czterdziestu groszy na bilet)* ‘ograniczać wydatki do minimum, niechętnie płacić; skąpić’; *oszczędzać*).

Kolejne podawane przez Wrońskiego informacje dotyczą numerów kursujących linii autobusowych: „Tak, „trójka” spóźniona pięć minut – zaśmiał się siedzący obok kierowcy Tomaszczyk, pokazując tył autobusu.”; „Jakiś podobnie opatulony mężczyzna w zaparowanych rogowych okularach potrącił go, goniąc „ósemkę” sunącą wolno do przystanku za rogiem.”; „I chociaż na Rurach Jezuickich tuż koło jego domu miały pętlę „siódemka” i „ósemka”, codziennie oszczędzał osiemdziesiąt groszy, które potem z nawiązką wydawał na wódkę.”. Okazuje się zatem, że w Lublinie z lat 30. kursowały m.in. linie nr trzy, osiem i siedem.

Na kartach powieści pojawiają się również nazwy gazet: „Głos Lubelski”, „Express” czy „Kurier Lubelski” („Naczelną „Głosu Lubelskiego” leżał nagi na dywanie w salonie swojego trzypokojowego mieszkania na Krakowskim Przedmieściu.” [s. 10]; „Wczoraj w godzinach porannych na Krakowskim Przedmieściu w mieszkaniu Romana Bindera, redaktora „Głosu Lubelskiego”, zaniepokojona sąsiadka dokonała makabrycznego odkrycia.” [s. 43]; „Łączymy się w smutku z całą redakcją „Głosu Lubelskiego”, a naszych szanownych Czytelników zapewniamy, że będziemy na bieżąco informować o postępach śledztwa.” [s. 44]; „Zielny zauważył też kilku dziennikarzy z „Expressu” i „Głosu”, którzy zajęli stolik w głębi, za orkiestrą, i zapewne sprzedawali sobie najnowsze plotki.” [s. 125]; „Maciejewski ruszył prosto do redakcji „Kuriera”” [s. 65]).

Ważnym elementem przedstawionego w powieści życia Lublina jest święto 11 listopada. Narrator wielokrotnie wspomina o przygotowaniach do uroczystości:

Gdy harcerze doszli do skrzyżowania, instruktor dał komendę „na lewo marsz” i wkrótce chłopcy znaleźli się na środku placu. Zyga wiedział, że do południa będą tam ćwiczyć patriotyczne pieśni. [s. 9]

Z pobliskiego Placu Litewskiego doleciały głosy harcerzy ćwiczących pieśni „Maszerują strzelcy” pod kierunkiem jakiegoś instruktora, pewnie nauczyciela muzyki. [s. 10]

Czynności osób zaangażowanych w to, aby obchody święta przebiegły jak najlepiej, polegały przede wszystkim na próbach śpiewu pieśni patriotycznych (autor wymienia tytuł utworu *Maszerują strzelcy*⁷, *Szara piechota*). Ze słów Zygi można wywnioskować, że tego typu przygotowania do uroczystości nie były czymś niezwykłym, co roku przebiegały w podobny sposób (*Zyga wiedział, że do południa będą tam ćwiczyć patriotyczne pieśni*).

Istotne są także fragmenty opisujące sposób obchodzenia święta:

Jednak już na wysokości kościoła ewangelickiego mina mu zrzedła. W stronę Placu Litewskiego środkiem ulicy maszerował chyba cały hufiec harcerzy, wyśpiewując dziarsko „Szara piechotę”. [s. 8]

Podkomisarz zszedł z trotuaru na jezdnię, ale zyskał tylko kilkanaście metrów, bo od Placu Litewskiego wprost na niego nadjechali ulani i musiał zejść na chodnik. Powiewały proporczyki na lancach, błysnęła w słońcu szabla dowódcy szwadronu i konie ze stępa przeszły w klus. Temperatura uczuć patriotycznych rosła. Ludzie klaskali, krzyczeli, pofrunęły w górę kapelusze. Tymczasem oddział przeformował się z szyku dwójkowego w czwórkowy i zajmował całą szerokość ulicy. Tłum gęstniał. Maciejewski znalazł się pośród ciasno stłoczonych gapiów. W końcu nie mógł zrobić kroku ani w lewo, ani w prawo. Do Świętoduskiej brakowało mu jakichś dwudziestu metrów, ale ludzka zapora trzymała i wsysała jak bagno. Poruszając ramionami niczym pływak, przecisnął się ledwie kilka kroków i znowu utonął. Tym razem głębiej, na dno, bo potknąwszy się o czyjaś nogę, upadł. [s. 92]

Tym, co wydaje się najważniejsze w przywołanych fragmentach, nie jest podkreślenie rangi uroczystości, ale wskazanie negatywnego, z punktu widzenia bohatera, wpływu obchodów na funkcjonowanie miasta. Świadczy o tym reakcja podkomisarza na blokadę głównej ulicy – marsz harcerzy wyraźnie popsuł mu humor (*mina mu zrzedła*). O stosunku Maciejewskiego do imprezy świadczy również zestawienie jego zachowania z postępowaniem świętujących. Ludzie ci wyraźnie eksponują swoje zaangażowanie, entuzjazm, radość. Dowodem aprobaty są zachowania kojarzone z wyrażaniem pozytywnych emocji – oklaski, podrzucanie kapeluszami. Kontrast opiera się również na bardzo dużej dysproporcji liczebnej – bohater jest sam, a ludzi tłum. Nic dziwnego, że Maciejewski, który w pewnym momencie nie może zrobić nawet kroku odczuwa dyskomfort. Uczucie stłamszenia, zduszenia doznawane przez mężczyznę pośrednio wyrażają słowa: *oddział zajmował całą szerokość ulicy, tłum gęstniał, ciasno stłoczeni, ludzka zapora* – jasno z nich wynika, że dla bohatera brakowało miejsca. Sytuację zagrożenia obrazują również metafory bagna oraz wody – są to siły, które mogą wessać, wchłonąć człowieka. Symbolicznym utonięciem, opadnięciem na dno jest upadek podkomisarza.

W relacji z przebiegu obchodów pojawiają się także postaci i rekwizyty, związane z patriotycznym charakterem święta (słownictwo z zakresu wojskowości: *ulan* ‘żołnierz lekkiej kawalerii’⁸; *proporczyk*; *lanca* ‘broń kawalerii składająca się z długiego drzewca i osadzonego na końcu metalowego grotu’⁹; *szabla*; *szwadron* ‘pododdział kawalerii (odpowiednik kompanii w piechocie)’¹⁰; *szyk*

7 Dokładnie nie ustalono, kto jest autorem pieśni. Przyjęto jedynie, że tekst powstał do muzyki rosyjskiej pieśni wojskowej „Czornyje oczy da bielaja grudź” i prawdopodobnie jego twórcą był Bolesław Lubicz – Zahorski.

8 *Ulan*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*...

9 *Lanca*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*...

10 *Szwadron*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*...

(*dwójkowy, czwórkowy*) – ‘ustalony porządek ustawienia ludzi, w tym przypadku w kolumnach po dwie lub cztery osoby’).

Niewątpliwym wyróżnikiem Lublina międzywojennego była jego wielokulturowość. Szczególnie istotną grupę, ze względu na liczebność i znaczenie, stanowili Żydzi. Przedstawiciele tej narodowości pojawiają się również w kryminale Wrońskiego:

Zielny stał oparty o maskę samochodu i wlepił wzrok w młodą Żydówkę, która szła powoli wznoszącą się stromo uliczką Czwartek. [s. 29]

Minął dworzec autobusowy i ruszył Kowalską. Zapachniało pieczywem z pobliskiej żydowskiej piekarni. [s. 10]

Rozpoznał budynek szkoły dla gospodyń po przeciwnej stronie ulicy, wyschnięte badyle zarośli nad płynącą leniwie Czechówką i mały staw, przy którym siedział z wędką jakiś stary Żyd. [s. 303]

Chciał oprzeć wzrok na czymś ciekawszym niż kark kierowcy, ale jak na złość Lubarowską nie przechodziła akurat żadna warta grzechu kobieta, więc zajął się oglądaniem fasad żydowskich kamienic. [s. 27]

Autor wspomina o ludności żydowskiej jakby mimochodem, nie przypisując spotykaniu na ulicy jej przedstawicieli żadnego znaczenia. Bohater zwraca zatem uwagę na młodą Żydówkę raczej ze względu na jej walory fizyczne niż narodowość (świadczy o tym użycie czasownika *wlepić* ‘wpatrywać się w kogoś uporczywie, z natężeniem, bacznie’¹¹ lub zaakcentowanie młodego wieku dziewczyny). Na obecność Żydów w Lublinie wskazuje również pojawienie się określenia *żydowski*, w odniesieniu do piekarni i fasad kamienic. Taki sposób pisania o wyznawcach religii judaistycznej może przemawiać za tym, że ich obecność w Lublinie była czymś naturalnym, normalnym, powszechnym, co nie budziło zdziwienia.

W powieści znajdziemy jednak fragment, który wskazywałby na niezbyt przychylny stosunek Lublinian do Żydów: „– To jednakowoż porządna kamienica – zastrzegł się od razu. – Żadnych, uchowaj Boże, Żydów (...) – No i Bogu dziękować – powiedział poważnie podkomisarz. – Niebezpieczne czasy.” [s. 70]. Budynek określony jako *porządny* ‘dostatni, należyty, schludny’, zasługuje na taką opinię ze względu na to, że nie zamieszkuje go właśnie ludność wyznania mojżeszowego. Mniejszość ukazana jest zatem jako niemile widziana (*uchowaj Boże* ‘absolutnie nie, nic podobnego’¹²), niebezpieczna, mająca wątpliwą reputację, podejrzana. Ukazany w powieści pejoratywny stosunek Polaków do ludności żydowskiej jest potwierdzeniem jednej z najważniejszych „kategorii pojęciowych, organizujących obraz świata utrwalony w polszczyźnie”¹³ – opozycję „swojskości i obcości”. Wedle tego rozróżnienia to,

11 *Wlepić*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*...

12 *Uchowaj Boże*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*...

13 A. Pajdzińska, *My to znaczy...* (z badań językowego obrazu świata), „Teksty drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja”, Warszawa 2001, s. 34.

co „swoje”, uznawane jest za pozytywne, zaś „obcość” wartościuje się negatywnie. Ujemny stosunek do innych nacji wynika z postrzegania ich jako odmiennych, nieznanych, a zatem obcych, budzących lęk, niebezpiecznych. Badacze zwracają uwagę na to, że stereotypowy Żyd ukazany jest zdecydowanie negatywnie. Pajdzińska wskazuje, że oprócz „neutralnych nazw oficjalnych funkcjonują nazwy nieoficjalne, derywowane za pomocą formantów będących nośnikami negatywnych emocji: (...) żydek, *żydziak*, *żydziina*, żydzisko, żydlak, żydowa, żydowica”¹⁴. Irena Kamińska-Szmaj¹⁵ przytacza między innymi, zaczerpnięte z różnych słowników wtórne znaczenia nazwy etnicznej Żyd, w których pojawiają się następujące, pejoratywne określenia: „wzgardzony wyrodek społeczeństwa; lichwiarz, chciwiec, skąpiec, sknera, kutwa, zdzierca”. Badaczka wymienia również szereg przysłów, zwracających uwagę na odmienność Żydów pod względem zachowania, upodobań czy religii: *Wrzeszcz jak Żyd na jarmarku*; *Krzyczę kiej Żydy w szabas*; *Kiwa się jak Żyd nad Talmudem*; *Brzydzi się jak Żyd słoniną*; *Śmierdzi jak Żyd czosnkiem*; *Smaruj Żyda czosnkiem, a jego i tak czuć będzie cebulą*; *Włóczy się jak Żyd wieczny tułacz*; *Bać się jak Żyd święconej wody*; *Czeka jak Żydz i Mesjasza*; *Męcz go jak Żydz i Pana Jezusa*. W innych, wskazanych przez Kamińską-Szmaj, porzekadłach ujawnia się negatywny stosunek Polaków do działalności Żydów: *Zakochany jak Żyd w handlu*; *Co Żyd to lichwiarz*; *Co Żyd to arendarz*; *Chciny jak Żyd*; *Dlatego Żyd bogaty, że żyje z cudzej biedy i straty* itd.

W kryminale wiele miejsca zajmuje opis czynników, składających się na specyficzny obraz miasta:

Podkomisarz pobiegł za nim przez plac dworcowy, starając się nie wdepnąć w końskie łajna. [s. 138]

Także podmiejska brzydota Rur Jezuickich – wtłoczonych między rzekę, cegielnię i folwark – oraz ten dwuizbowy parterowy domek umeblowany gratami, które jeszcze za cara powinny się znaleźć na śmietniku, dobrze robiły tajniakowi na poczucie wartości. [s. 94]

Nigdy nie sądził, że widok pokracznych parterowych domów i mającej za nimi bryły cegielni kiedykolwiek sprawi mu przyjemność. [s. 138]

Zyga skinął na aspiranta i razem odeszli pod okno. Przez okratowaną szybę widać było brudne podwórko z chuderlawym drzewkiem i przepelnionym pojemnikiem na śmieci. [s. 188]

Zaraz zniknął w mroku i burej jesiennej mgle, wprawnie omijając cuchnące kałuże przy garbarni. [s. 143]

Zyga rzucił papierosa, po czym ruszył dalej ku łukowatemu przejściu pod ulicą Zamkową. Choć powszechnie mówiono na nie „Zasrana Brama”, częściej śmierdziało tam moczem. [s. 109]

14 A. Pajdzińska, dz. cyt., s. 39.

15 I. Kamińska-Szmaj, *Judzi, żohydza, że czci odziera. Język propagandy politycznej w prasie 1919–1923*, Wrocław 1994, s. 105–110.

W powyższych fragmentach Lublin przedstawiony został jako miasto, w którym panuje nieprzyjemny, ponury nastrój. Wartościowanie wyraża nagromadzenie wyrazów wskazujących na przedmioty czy zjawiska postrzegane jako negatywne (łajno ‘kał, gnój’¹⁶; *brzydota*; *grat* ‘przedmiot mało wartościowy, najczęściej stary, zniszczony; rupieć’¹⁷, śmietnik, śmieci; *mrok*; *mocz*) lub określających cechy, wywołujące nieprzyjemne wrażenia wzrokowe i węchowe (*pokraczny* ‘szpetny, niekształtny, niezgrabny’¹⁸; *brudny*, *chuderlany* ‘chudy, drobny, mizerny’¹⁹; *bury*; *cuchnący* ‘wydający przykrą, odrażającą woń; śmierdzący’²⁰; *zasrane*). Zanieczyszczone ulice i brzydkie budowle przedstawione zostały nie po to, aby ukazać lubelskie realia, ale przede wszystkim w celu stworzenia tła dla fabuły kryminału, którego głównym wątkiem jest przecież morderstwo. Obraz miasta brzydkiego i śmierdzącego, którego symbolami są śmietnik, *smród* czy łajno, ewokuje wątpliwą moralność zamieszkujących w nim ludzi.

Ciekawe jest, że Wroński nie tylko przedstawia miasto jako tło akcji powieści, ale czyni je także czującą i żyjącą postacią:

Wyszedł na chwilę, żeby poczuć puls miasta, a może... doznać olśnienia. Ono jednak nie przychodziło. Serce Lublina pikało niespiesznym rytmem starego flegmatyka. Zapewne jutro prowincjonalna metropolia dostanie palpacji, kiedy odkryje zwłoki w porannej gazecie, i sięgnie po uspokajające proszki. [s. 39]

Antropomorfizowany Lublin ukazany jest jako człowiek, którego kondycja zdrowotna zależy od okoliczności zewnętrznych. Jeżeli panuje spokój, nie dzieje się nic wartego uwagi, przypomina flegmatyka, odznaczającego się powolnością, opanowaniem, spokojnym rytmem serca. Natomiast gdy wydarzy się coś nieoczekiwanego, bulwersującego, człowiek ten zaczyna się denerwować, czego objawem jest przyspieszone i silne bicie serca (*palpacja*), które trzeba leczyć *proszkami uspokajającymi*. W tym przypadku bodźcem ma być odkrycie morderstwa.

Podsumowując: Wroński nie ogranicza się jedynie do obiektywnego opisu Lublina. Co więcej, pisarz wielokrotnie powtarzał, iż jego celem nie było dokładne odwzorowanie topografii miasta, a jak najlepsze oddanie jego atmosfery. Dlatego też nie wszystkie opisywane miejsca faktycznie istniały lub znajdowały się dokładnie tam, gdzie wskazywał pisarz. Bardzo istotny jest również fakt, że przedstawiane elementy miasta często poddawane są wartościowaniu. Dzięki temu autor nie tylko opisuje Lublin, ale również obdarza go właśnie specyficznym klimatem. Należy przy tym, zaznaczyć, że zdecydowanie przeważa nacechowanie ujemne. Ten negatywnie ukazany Lublin dobrze wpisuje się w kreację świata przedstawionego, stanowiąc jedną z cech gatunkowych czarnego kryminału amerykańskiego, którego elementy pojawiają się w utworze Wrońskiego.

Użyte w powieści autentyczne nazwy ulic, placów, dzielnic i rzek oddają konkretną przestrzeń geograficzną. Przywoływane są zatem w celu uwiarygodnienia przekazu, uczynienia go bardziej realistycznym (co jest szczególnie ważnym walorem w utworze będącym realizacją konwencji powieści krymi-

16 Łajno, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*...

17 Grat, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*...

18 Pokraczny, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*...

19 Chuderlany, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*...

20 Cuchnący, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*...

nalnej). Jednak trzeba podkreślić, że wszelkie pojawiające się informacje o Lublinie lat trzydziestych ubiegłego wieku, nie są podawane w sposób natarczywy, nieuzasadniony. Są ściśle związane z fabułą powieści i stanowią – posługując się słowami Ireneusza Grina – o naszym „mimowolnym spotkaniu się z miastem”.

Mimo dużej wartości poznawczej, uzyskanej dzięki dbałości Wrońskiego o stronę informacyjno-rejestacyjną, obraz miasta nie stanowi jedynie dobrze skonstruowanego tła. Lublin nie jest pobocznym, drugoplanowym elementem powieści, ale obok komisarza Maciejewskiego – jednym z jej pełnoprawnych bohaterów. Ukazanie miasta jako żyjącej i czującej postaci, obecność emocjonalnych, ekspresywnych środków wyrazu stanowi o poetyzacji cywilizacji miejskiej.

Rapture – kapitalistyczna Atlantyda

Słowo *Rapture* tłumaczone z języka angielskiego oznacza „zachwyt, rozkosz, wniebowzięcie” i gdyby metropolia, o której będę mówić, rzeczywiście powstała, wzbudziłaby wśród ludzi niemałe wrażenie. Choć może nie byłoby to wniebowzięcie, a prędzej hydrowstąpienie, ponieważ opatrzone taką nazwą miasto z gry *Bioshock* znajduje się całkowicie pod wodą¹. Aby dostać się do tego miejsca trzeba znaleźć pewną latarnię na środku Oceanu Atlantyckiego, a następnie uruchomić specjalny batyskaf, który zawiezie nas do zatopionego miasta. Współrzędne latarni znane są wybranym jednostkom, tak aby niepowołani nigdy nie dowiedzieli się o Rapture. Za pomysłem podwodnego miasta stoi niejaki Andrew Ryan², który jest nie tylko wizjonerem, ale ma też talent do robienia interesów. Zgromadził więc należyte fundusze na realizację swojego projektu. Jest również zwolennikiem czystego kapitalizmu, opartego na cnocie egoizmu, wolności jednostki, szeroko pojmowanym indywidualizmie. Zresztą po wejściu do wspomnianej windy, nowo przybyły zostaje powitany przez Ryana, a zarazem otrzyma krótkie wprowadzenie do unikatowego świata:

Nazywam się Andrew Ryan i jestem tu, by zadać wam pytanie: Czy człowiekowi nie należą się owoce jego pracy? Nie, mówi człowiek w Waszyngtonie. Należą się najuboższym. Nie, mówi człowiek w Watykanie. Należą do Boga. Nie, mówi człowiek w Moskwie. Należą się wszystkim. Odrzuciłem te odpowiedzi. Zamiast nich wybrałem coś innego. Wybrałem to co niemożliwe. Wybrałem... Rapture³.

Ryan wymarzył sobie miasto nieobciążone nadmierną władzą ani podatkami, gdzie geniusze mają nieograniczone możliwości rozwoju. Bo nie jest tak, jak w wierszu Juliana Tuwima pt. *Wszyscy dla wszystkich*⁴, że szewc pracuje dlatego, aby piekarz mógł mieć buty. Nie, wykonuje swą pracę dla zysku. Ryan zatem odrzuca wszelkie społeczne powinności jednostek, potrzebę altruizmu zastępuje zdrowo pojmowanym egoizmem. Człowiek pragnie żyć na godziwym poziomie, pieniądze są zaś narzędziem niezbędnym do prowadzenia godnej egzystencji. Innymi słowy, założyciel podwodnego miasta eliminuje socjalny nabytek zachodniej cywilizacji rozbudowywany od kilku ostatnich stuleci. Wyraźnie dzieli ludzi na producentów i pasożytów, niekiedy też nazywanych niewolnikami. W Rapture co rusz możemy spotkać plakaty z hasłami oddającymi jego filozofię, np. „Człowiek tworzy, pasożyt pyta – gdzie mój udział?” lub „Bez Bogów lub Królów, tylko Człowiek”⁵ czy „Wiesz co fundamentalnego odróżnia

1 Zob. *Rapture*, w: *Bioshock Wiki*, dostępny w Internecie: <http://bioshock.wikia.com/wiki/Rapture>, inf. z 02 IV 2014.

2 Zob. *Andrew Ryan*, w: *Bioshock Wiki*, dostępny w Internecie: http://bioshock.wikia.com/wiki/Andrew_Ryan, inf. z 02 IV 2014.

3 Irrational Games, *Bioshock*, 1.1, Take 2 Interactive, 2007, etap 1 (*The Lighthouse*).

4 J. Tuwim, *Wszyscy dla wszystkich*, dostępny w Internecie: <http://dobre-wiersze.blogspot.com/2009/05/julian-tuwim-wszyscy-dla-wszystkich.html>, inf. z 02 IV 2014.

5 Slogan był popularny swego czasu wśród ruchów anarchistycznych i feministycznych z początków XX

człowieka od niewolnika? Pieniądze, władza? Nie. Człowiek wybiera, niewolnik słucha”⁶. Niekiedy mamy też możliwość posłuchania jego bezpośrednich wypowiedzi, przytoczę jedną z nich skierowaną do bohatera gry:

Przybyłem tu, by zbudować coś niemożliwego. Ty przybywasz tu, by ukraść coś, czego nigdy nie mógłbyś zbudować, jak Hun gapiący się z otwartą gębą na wrota Rzymu. Nawet powietrze, którym oddychasz, jest opłacone z mojego konta. Oddychaj głęboko... dobrze zapamiętaj ten smak⁷.

Filozofia Ryana została zaczerpnięta przez twórców gry z dzieł popularnej w Stanach Zjednoczonych Ameryki filozof Ayn Rand. Już samo imię założyciela Rapture jest wzorowane na tej badaczce. Kapitalistycznego radykalizmu Rand można szukać w jej biografii⁸, pochodziła bowiem z rodziny rosyjskich Żydów. Jako młoda osoba była świadkiem rewolucji październikowej. Apteka jej ojca została niedługo później znacjonalizowana, a majątek zagarnięty. Część jej rodziny mieszkała w Chicago, miała więc ułatwione wejście w amerykańską społeczność, dlatego też skorzystała z okazji i przeniosła się do USA. Jednak wydarzenia przeszłości odcisnęły na niej piętno, chociażby ideologiczne. Pomogła w tym też sytuacja polityczna na scenie międzynarodowej, zwłaszcza po zakończeniu II wojny światowej. Wówczas nastąpiła swoista polaryzacja, podział na świat kapitalistyczny i komunistyczny. To zaś ułatwiało radykalizację poglądów Rand, które wyłożyła w takich publikacjach, jak *Cnota egoizmu* czy *Capitalism: the Unknown Ideal*. Natomiast światową sławę przyniosły jej dwie powieści. Pierwszą z nich było *Źródło*, wydane w 1943 roku, a drugą – dystopijny *Atlas zbuntowany* z 1957 roku.

Zatrzymam się przy drugim tytule, ponieważ z niego właśnie została zaczerpnięta przez twórców gry idea kapitalistycznej utopii. Ryan jest nie tylko awatarem amerykańskiej filozof, ale i odpowiednikiem jednej z ważniejszych postaci *Atlasa zbuntowanego*, niejakiego Johna Galt⁹. Ten zaś został pomyślany przez autorkę jako człowiek idealny, katalizator głównych pomysłów społeczno-politycznych pisarki. Przed laty Galt pracował w fabryce samochodów jako konstruktor silników. Przedsiębiorstwo było zarządzane przez wzorowego właściciela, którego po śmierci zastąpili potomkowie. Zmienili znacząco sposób funkcjonowania firmy, której struktury widzieli jako wielką rodzinę. Z tego względu wyrównali wszystkim pracownikom pensje i nie odmawiali pomocy potrzebującym. Doprowadziło to do rozmaitych patologii, m.in. potrzebujący stali się bardziej potrzebujący, a Galt i inni specjaliści zostali zmuszeni do jeszcze bardziej wytężonej pracy, aby utrzymać produkcję na dotychczasowym poziomie, jednocześnie pozostawali bez większej gratyfikacji finansowej. Tak więc, z jednej strony fabrykę trawiła roszczeniowa postawa zatrudnionych, z drugiej – fachowcy tracili chęć pracy i odchodzili z firmy. Odszedł i Galt, zagniewany przekształceniem dobrze prosperującego przedsiębiorstwa w wielką komunę, która z tego względu musiała niewiele lat później ogłosić upadłość. Dzięki swojemu geniuszowi Galt skonstruował specjalny mechanizm tworzący warstwę ochronną nad dowolnie wybranym obszarem. Wybrał pewien kanion, otoczył go ochronną kapsułą zapewniającą bezpieczeństwo tak, że nikt z ze-

6 Irrational Games, op. cit.

7 Ibidem, etap 10 (*Rapture Central Control*).

8 Zob. L. Peikoff, *About Ayn Rand*, w: *Ayn Rand*, dostępny w Internecie: <http://www.aynrand.org/about>, inf. z 02 IV 2014.

9 Zob. A. Rand, *Atlas zbuntowany*, przeł. I. Michałowska, Poznań 2004.

wnętrz nie dostrzeże tego, co osłania i w ten sposób powstała wymarzona Atlantyda. Następnie Galt zaczął tam przenosić wyselekcjonowanych przez siebie naukowców, wizjonerów, przedsiębiorców, artystów – słowem elitę, mieli oni wszyscy żyć w idealnym świecie wolnym od podatków, krępującej indywidualizm władzy i wszelkiego rodzaju socjalnych naleciałości.

Powyższy opis wybranego przeze mnie zagadnienia fabularnego powieści Rand jest czarno-biały i w istocie swej dość naiwnie porządkujący rzeczywistość na dobrych i złych, wybitne jednostki i masy, wytwórców dóbr i pasożytów. Niemniej, jak można wyczytać z dopisanej później przedmowy, Rand nie kryła się z tym, że *Atlas zbuntowany* jest podporządkowany ideologicznej wymowie. Atlas w powieści staje się bowiem bohaterem zbiorowym, wspomnianą już elitą, która podtrzymuje świat na różne sposoby: technologicznie, myślowo, artystycznie itp. Jednostki wybitne buntują się przeciwko urządzonemu światu. Sprawcami zła są pasożyty, którzy zaslaniają się altruizmem, ale faktycznym motorem ich działań jest kompleks niższości wobec ludzi twórczych. Stąd też Galt postanawia stworzyć swą Atlantyde i odciąć się od USA, dawnego mocarstwa pędzącego teraz ku gospodarczej zapaści. Autorzy gry skorzystali z pomysłu Rand, przenieśli krainę Galt pod wodę i nazwali ją Rapture, jego zaś zastąpili Ryanem, a potem... pozwolili istnieć tej metropolii przez kilkanaście lat.

O początkach i rozwoju Rapture wiele powiedzą rozsiane po mieście audiopamiętniki, które gracz może odsłuchać. Kilkanaście osób rejestruje w nich swoje przemyślenia nt. kształtowania się tego niezwykłego polis od jego wybudowania w 1946 roku. Z kolei główny bohater¹⁰, w którego wciela się gracz, obserwuje miasto w 1960 roku, po tajemniczej katastrofie, która dotknęła Rapture¹¹. Tak oto rysuje się przed nami rozłożony w czasie obraz tej samowystarczальной metropolii. O latach jej świetności mogą świadczyć przedzielone śluzami bogato zdobione pomieszczenia, zbudowane według popularnego jeszcze w latach 50. stylu architektonicznego zwanego *art deco*, charakteryzującego się zgeometryzowaniem i poszukującym piękna w przedmiotach codziennego użytku. Stosowane nazewnictwo także świadczy o dostojności całego projektu, wymienić wystarczy *Plac Posejdonego* czy *Dar Neptuna*.

Jednak ściany pomieszczeń często są pokryte krwią, a korytarzami przechadzają się zdziczeli mieszkańcy Rapture w zwierzęcych maskach na twarzy. Skąd maski? Katastrofa, o której wspominałem, wydarzyła się w noc sylwestrową 1958 roku¹², coś nagłego spowodowało wzrost agresji mieszkańców podwodnej utopii, a potem nastąpiła reakcja łańcuchowa. Jak jednak można domyślić się z wypowiedzi różnych postaci, temu zdarzeniu można było zapobiec, nikt niestety nie zdecydował się na przeciwdziałanie, bo zarzewie konfliktu wynikało z głównej wartości uznawanej w Rapture – całkowitej wolności.

Niczym nieskrępowane ludzkie działania otworzyły przed sprowadzonymi do miasta naukowcami szereg możliwości, łącznie z mutacjami genetycznymi¹³. Te z kolei szybko doprowadziły do wzrostu napięcia między mieszkańcami. Od teraz można było kontrolować żywioły, np. ogień albo uczynić się niewrażliwym na elektryczność. Aby zafundować sobie takie umiejętności należało wydać niemałą fortunę. Niewielu było stać na genetyczne ulepszenia, a pragnienie

10 Zob. Jack, w: *Bioshock Wiki*, dostępny w Internecie: <http://bioshock.wikia.com/wiki/Jack>, inf. z 02 IV 2014.

11 Zob. 1958 New Year's Eve Riots, w: *Bioshock Wiki*, dostępny w Internecie: http://bioshock.wikia.com/wiki/1958_New_Year%27s_Eve_Riots, inf. z 02 IV 2014.

12 Ibidem.

13 Zob. Plasmid, w: *Bioshock Wiki*, dostępny w Internecie: <http://bioshock.wikia.com/wiki/Plasmid>, inf. z 02 IV 2014.

ich posiadania kusiło coraz bardziej. Antagonizmy rozwijały się. Ryan dostrzegł zagrożenie dla Rapture w rosnących niepokojach, toteż złamał jedną ze swoich złotych zasad, a mianowicie niewtrącanie się w życie jednostki i umożliwienie jej swobodnego działania. Zorganizował specjalne siły policji, które miały wylapywać tzw. kryminalistów i umieszczać ich w strefach odosobnienia. Krótko mówiąc, założyciel Rapture stał się dyktatorem. W końcu nastąpiło uwolnienie negatywnych emocji. Ludzie zaczęli się zabijać, a pragnienie posiadania ulepszeń genetycznych wpędziło ich w szaleństwo. Miasto przeistoczyło się w zniszczoną Atlantyde, władza Ryana odeszła w zapomnienie. Z cienia zaś wyłonił się tajemniczy Atlas¹⁴.

W przeciwieństwie do powieści Rand Atlas jest w grze bohaterem jednostkowym, zdeformowanym przez liczne mutacje, który próbuje przejąć władzę w Rapture. Jawi się niczym wynaturzona wersja podwodnego miasta, jego ciemna strona. Działa z egoistycznych pobudek, wierzy w potęgę jednostki. Brak prawnych więzów sprawia, że Atlas nie waha się przekraczać moralnych granic. Zabija ludzi, nastawia jednych przeciwko drugim po to, aby osiągnąć swój cel. Chce władzy bez względu na koszty. Jego monstrualny wygląd wizualizuje przerost natury człowieka nad wzniosłymi ideami. Owa natura staje się także odpowiedzią na pytanie, dlaczego mieszkańcy Rapture pozostali w maskach od czasu pamiętnego Sylwestra, choć od tego dnia minęły dwa lata w świecie *Bioshocka*. Jeden z bohaterów gry tłumaczy ten fakt wstydem ludzi wobec tego, kim się stali, a co reprezentowali wcześniej, okazało się bowiem, że elita świata porzuciła swe człowieczeństwo na rzecz zwierzęcych instynktów.

Zanim jednak Atlas stał się opętanym żądzą władzy potworem był Frankiem Fontaine'em¹⁵, biznesmenem mającym w Rapture własną firmę Fontaine Futuristics¹⁶, która zajmowała się biotechnologią i przeprowadzała eksperymenty genetyczne. Osiągnięcia w tym zakresie przyczyniły się do wzrostu popularności jej produktów, co oznaczało sukces finansowy. Przedsiębiorstwo Fontaine'a ze względu na duży kapitał zyskało wysoki status gospodarczy i razem z Ryan Industries oraz Sinclair Solutions stanowiło rdzeń Rapture. Ten stan rzeczy nie spodobał się właścicielom powyższych firm – Ryanowi i Augustowi Sinclairowi. Dotychczas zarządzali gospodarką podwodnego miasta, a teraz zostali zmuszeni do dzielenia się zyskami z Fontaine'em. Tymczasem właściciel Fontaine Futuristics realizował główne idee, na których Rapture bazowało. Był żywym dowodem na to, że odpowiednie warunki bez nadzoru zbędnej administracji mogą stanowić idealną okazję na zysk dla zdeterminowanych w tym celu ludzi. Fontaine stał się tak pewnym siebie, że szmuglował do podwodnego miasta potrzebne mu surowce i towary. Ryan dowiedział się o tym procederze i postanowił wykorzystać to jako broń przeciwko swemu konkurentowi. Oskarżył go o to, że swoimi działaniami naraża na ujawnienie Rapture osobom z zewnątrz. Fontaine, który dotychczas nie był nękany żadnymi sankcjami, postanowił usunąć Ryana z dominującej pozycji i samemu ją zająć. Konflikt ekonomiczny w końcu przeistoczył się w konflikt zbrojny.

12 września 1958 roku mieszkańcy Rapture dowiedzieli się o śmierci Fontaine'a, który miał zginąć w trakcie strzelaniny z ludźmi Ryana. Ta wiadomość znacząco osłabiła autorytet założyciela

14 Zob. *Atlas*, w: *Bioshock Wiki*, dostępny w Internecie: <http://bioshock.wikia.com/wiki/Atlas>, inf. z 02 IV 2014.

15 Zob. *Frank Fontaine*, w: *Bioshock Wiki*, dostępny w Internecie: http://bioshock.wikia.com/wiki/Frank_Fontaine, inf. z 02 IV 2014.

16 Zob. *Fontaine Futuristics*, w: *Bioshock Wiki*, dostępny w Internecie: http://bioshock.wikia.com/wiki/Fontaine_Futuristics_%28Business%29, inf. z 02 IV 2014.

podwodnej metropolii. Opinia publiczna zaczęła dzielić się na zwolenników Ryana, którzy oskarżali Fontaine'a o działanie na szkodę całej społeczności oraz na przeciwników właściciela Ryan Industries, którzy argument drugiej strony traktowali jak sprzeniewierzenie się idei indywidualizmu stawianego ponad zbiorowość. Na ich korzyść przemawiała również niefortunna decyzja Ryana, który niedługo potem znacjonalizował (tak!) Fontaine Futuristics. Wszystko to oraz efekt uboczny genetycznych ulepszeń, czyli pewnego rodzaju uzależnienie się od nich, doprowadziło do polaryzacji obu stanowisk, co zakończyło się, jak już powiedziałem, masowymi zamieszkami w noc sylwestrową 1958 roku.

Ale Fontaine przeżył strzelaninę i postanowił się zemścić. Zmienił tożsamość i już jako enigmatyczny Atlas zaczął publicznie krytykować Ryana, podsycił negatywne nastroje różnymi metodami komunikacji. Ryan, który nacjonalizacją złamał kolejną z wyznawanych kiedyś wartości, sięgnął po kolejne wątpliwie moralnie metody i założył specjalną policję. Jej zadaniem było wyłapywanie osób podejrzanych o otwartą krytykę jego poczynań lub potajemne spiskowanie przeciw niemu, a następnie zsyłanie ich w miejsce odosobnienia. Nie przewidział, że Atlas znajdzie sposób na nawiązanie kontaktu z zesłańcami, wykorzysta ich gniew i uderzy w główne ośrodki Rapture pamiętnego Sylwestra 1958 roku, centralnym punktem tej rebelii miała być maskarada, na którą udali się najbogatsi mieszkańcy miasta.

Zamieszki ostatecznie doprowadziły do upadku Rapture, przeistoczyły się w wojnę. Nie było już neutralnych miejsc, wszędzie można było zginąć, gospodarka upadła. Ludzi ogarnęły podstawowe instynkty przetrwania. Eskalacji przemocy nikt nie był w stanie powstrzymać. W celu obrony własnej nagminnie korzystano z ulepszeń genetycznych, aż ich liczba drastycznie się zmniejszyła i zyskała status cennego trofeum, o którego posiadanie można zabić. Ludzie zdziczeeli, niektórzy działali w pojedynkę, inni zaczęli łączyć się w bandy atakujące siebie nawzajem. Ryan odizolował się od wszystkiego w swoim chronionym apartamencie, a Atlas zaczął szukać sposobu, aby wyeliminować swego konkurenta na zawsze, potem zaś dzięki mocy uzyskanej wskutek modyfikacji genetycznych chciał zaprowadzić dyktaturę w całym mieście.

Tak w zarysie prezentuje się świat wykreowany w *Bioshocku* oraz główna intryga, która przyczyniła się do zatarcia idealów założyciela Rapture i przekształciła podwodną utopię w zatopioną Atlantyde. Co spowodowało tę katastrofę? Ustrój oparty na błędnych przesłankach, a może zadziałał tu po prostu niedoskonały w swej naturze czynnik ludzki? Zanim odpowiem na te pytania, przyjrzę się bliżej poglądom wyznawanym przez Rand. Autorka *Atlasy zbuntowanego* stworzyła swego czasu własny system filozoficzny, nazywany obiektywizmem¹⁷. W wielu swoich wystąpieniach propagowała go jako kompetentną całość, ujmującą wszystkie aspekty ludzkiej egzystencji. W 1962 roku spisała swoje główne idee w krótkiej publikacji pt. *Introducing Objectivism*¹⁸. Tekst ten stanowi esencję jej filozofii. Opiera się na czterech filarach: metafizyce, epistemologii, etyce i polityce. W zakresie metafizyki Rand proponuje obiektywną rzeczywistość, głosi ateizm i antropocentryzm, nie uznaje istnienia jakichkolwiek sił ponadmaterialnych. Twierdzi, że rzeczywistość jest obiektywnym absolutem, istniejącym niezależnie od ludzkich uczuć, oczekiwań lub lęków. Teorię poznania opiera na rozumie, który jej zdaniem jest nie tylko jedynym źródłem wiedzy, ale i stanowi podstawowy środek przetrwania. Etyka według filozof

17 Peikoff, *Introduction to objectivism*, w: *Ayn Rand*, dostępny w Internecie: <http://www.aynrand.org/ideas/philosophy>, inf. z 02 IV 2014.

18 Rand, *Introducing objectivism*, w: *Ayn Rand Lexicon*, dostępny w Internecie: <http://aynrandlexicon.com/ayn-rand-ideas/introducing-objectivism.html>, inf. z 02 IV 2014.

bazuje na interesie własnym, w tym świetle Rand pisze o człowieku następująco:

Man – every man – is an end in himself, not the means to the ends of others. He must exist for his own sake, neither sacrificing himself to others nor sacrificing others to himself. The pursuit of his own rational self-interest and of his own happiness is the highest moral purpose of his life [Człowiek – każdy człowiek – jest bytem samodzielnym, nie jest środkiem dla innych. Powinien istnieć dla siebie samego, nie może poświęcać siebie dla innych lub innych dla siebie. Po-
dążanie drogą racjonalnego egoizmu i własnego szczęścia jest najwyższym z
moralnego punktu widzenia celem jego istnienia. – tłum. własne]¹⁹.

Jak widać, powyższy fragment można streścić w popularnym cytacie Alexisa de Tocqueville’a, który brzmi: „wolność człowieka, kończy się tam, gdzie zaczyna się wolność drugiego człowieka”²⁰. Postawa zdroworozsądkowego egoizmu przyświeca autorce *Atlasy zbuntowanego*. Ostatnim filarem jej filozofii jest polityka, tu badaczka jest zwolenniczką kapitalizmu. I znów umieszczę jej wypowiedź: „It is a system where men deal with one another, not as victims and executioners, nor as masters and slaves, but as *traders*, by free, voluntary exchange to mutual benefit [Jest to system, w którym ludzie prowadzą interesy ze sobą nawzajem, nie jako ofiary i kaci, nie jako panowie i niewolnicy, ale jako handlowcy przez swobodną i dobrowolną wymianę dla wzajemnych korzyści – tłum. własne]”²¹. Idealnym państwem jej zdaniem jest te, które stosuje zasadę minimalnego wpływu na życie swych obywateli, ochrania jedynie podstawowe prawa rynkowe, ale nie ingeruje w prawa jednostki. Tak skonstruowany świat wydaje się w jej oczach doskonałym, a fundamentalne założenia swej filozofii prezentuje w utopii przedstawionej na kartach *Atlasy zbuntowanego*.

Z początku Rapture opiera się na tych zasadach bez żadnych zastrzeżeń. Jest ustrój kapitalistyczny, pozwalający rozwinąć własną działalność, nie tylko gospodarczą, bo i wielu artystów kusi się na wejście do miasta, w którym nie ma ograniczeń. Administracja jest w zasadzie nieobecna, panuje wolność całkowita. W pewnym jednak momencie tryby tej, zdawałoby się, idealnej maszyny, przestają ze sobą współpracować. Konflikt interesów powoduje złamanie podstawowej zasady – przekroczenie wolności. To niby paradoksalne stwierdzenie, a mimo to wyżej wymieniona myśl de Tocqueville’a zostaje zakwestionowana, człowiek przekracza wolność drugiego. I to nie byle kto, bo sam założyciel podwodnej utopii. Kierując się własnym interesem, Ryan próbuje pozbyć się konkurenta. Warto zastanowić się, jakiego argumentu używa. Oskarża Fontaine’a o naruszenie bezpieczeństwa całego Rapture. Tym samym sprzeniewierza się filarom swego państwa-miasta, to ono powinno służyć swym obywatelom, a nie na odwrót. Co więcej, Ryan znajduje swoich zwolenników, filozoficzny trzon utopii zostaje zerwany. Stąd wynika właśnie reakcja łańcuchowa, która prowadzi do całkowitej katastrofy.

Trzeba powiedzieć, że następuje tu swoista kolizja głównych wartości wyznawanych przez Rand, przez nią samą niedostrzeganych, ale ujawnionych przez twórców *Boschocka*. Skoro człowiek jest bytem skończonym, dążącym do szczęścia drogą zdroworozsądkowego egoizmu, to dlaczego musi stosować się do zasad, które mu to zagwarantowały? Jest to paradoks, który już trudno wytłumaczyć.

19 Ibidem.

20 Zob. Alexis de Tocqueville, w: *Wikicytaty*, dostępny w Internecie: http://pl.wikiquote.org/wiki/Alexis_de_Tocqueville, inf. z 02 IV 2014.

21 Rand, *Introducing...*, op. cit.

Ryan doświadcza swej granicy i nie jest w stanie pogodzić się z takim stanem rzeczy, dlatego łamie fundamentalne zasady i za fasadą ojca narodu broniącego społeczności staje się dyktatorem. Fontaine jest przy nim dużo bardziej prostolinijszy, a jako Atlas jest odbiciem ciemnej strony filozofii Rand.

Z drugiej strony, może nie wolność jest tu problemem, a wiara amerykańskiej filozof w ludzki rozum? Zdrowy rozsądek, który jest przez nią przypisywany egoizmowi, jakby był gwarantem bezpieczeństwa przed ewentualną krytyką jej poglądów, jest w swym rdzeniu definicyjnym dość rozmyty. Nie bazuje bowiem na obiektywnym kapitale, np. pieniądzu, a na ludzkim umyśle. Współczesna fizyka zaś podważa wydolność racjonalizmu (teoria względności Einsteina, teoria nieoznaczoności Heisenberga), Rand cofa się zatem do czasów oświeceniowych, kiedy dominował pogląd, że człowiek jest w stanie objąć intelektem rzeczywistość. Autorzy gry, wychowani przez postmodernizm i nowe sposoby artystycznej działalności, skonfrontowali myślenie autorki *Atlasa z buntowanego* z nowoczesnymi zdobyczami nauki. Dostrzegli, że człowiek jest winowajcą, a nie abstrakcyjna wartość zwana wolnością. Konsekwencją tego jest kolejna konstatacja, że ustrój oparty na wolności całkowitej, nie biorący pod rozwagę czynnika ludzkiego, jest błędny w swej naturze i prowadzi do patologii.

Historia zaprezentowana w *Bioshocku* jest zatem artystyczną polemiką z Rand, a może nawet szyderstwem. Oto amerykańska filozof marząca o lepszym świecie skusiła się wizją kolejnej w dziejach utopii i znowu wykluczyła jedną z podstawowych przyczyn niemożności wykreowania miejsca idealnego, którą jest czynnik ludzki. Jest on wielopodmiotowy, niespójny, rozwarstwiony. Czas z kolei uwidacznia jego naturę, wiedzieli o tym scenarzyści *Bioshocka* i kazali odczekać utopii wymyślonej przez Rand nieco lat, obnażyli tym samym jej idealistyczną słabość, złotym hasłem sprzeniewierzył się sam założyciel miasta. Świetność Rapture zapisana we wspomnieniach mieszkańców, a w ostatniej grze z serii również odtworzona przez grafików, przeplata się z bezpośrednim doświadczeniem miasta przez gracza. Jakby zszedł do zatopionej przez trzęsienia ziemi Atlantydy i zestawił jej widok z rozmaitymi tekstami kultury opisującymi wielkość tej krainy. Twórcy co rusz wręczają wskazówki graczowi dotyczące wymowy *Bioshocka*. Jeden z poziomów gry nazywa się *Arkadią*²² i można w nim odnaleźć nawiązania do łacińskiej myśli – „Et in Arcadia ego”, co znaczy „Nawet w Arkadii istnieję”. Te słowa wypowiada upersonifikowana Śmierć, czym daje znać, że niezależnie od tego, jak bardzo doskonale byłoby miejsce stworzone przez człowieka, zawsze znajdzie się czynnik niszczący ideał.

Bibliografia:

Alexis de Tocqueville, w: *Wikicytaty*, dostępny w Internecie: http://pl.wikiquote.org/wiki/Alexis_de_Tocqueville, inf. z 02 IV 2014;

Bioshock Wiki, dostępny w Internecie: http://bioshock.wikia.com/wiki/BioShock_Wiki, inf. z 02 IV 2014;

Irrational Games, *Bioshock*, 1.1, Take 2 Interactive, 2007;

Nietzsche Fryderyk, *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1983;

Peikoff Leopold, *Ayn Rand*, dostępny w Internecie: <http://www.aynrand.org/about>, inf. z 02 IV 2014;

Rand Ayn, *Atlas zbuntowany*, przeł. I. Michałowska, Poznań 2004;

Rand Ayn, *Cnota egoizmu*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2000;

Rand Ayn, *Introducing objectivism*, w: *Ayn Rand Lexicon*, dostępny w Internecie: <http://aynrandlexicon.com/ayn-rand-ideas/introducing-objectivism.html>, inf. z 02 IV 2014;

Tuwim Julian, *Wszyscy dla wszystkich*, dostępny w Internecie: <http://dobre-wiersze.blogspot.com/2009/05/julian-tuwim-wszyscy-dla-wszystkich.html>, inf. z 02 IV 2014;

Unsub (pseud.), *Bioshock Plot Analysis*, dostępny w Internecie: <http://www.gamefaqs.com/pc/924919-bioshock/faqs/50027>, inf. z 02 IV 2014.

Przestrzeń w „Igrzyskach Śmierci”

Opozycja centrum i obrzeża na przykładzie stolicy i dystryktów

Opozycja miasta i peryferii, często powracająca w literaturze, również literaturze popularnej, sprzyja przede wszystkim ukazaniu determinizmu środowiskowego względem bohatera, ale wyzyskiwana jest również dla wyraźnego skonstrastowania przestrzeni wielkomiejskiej i lokalnej jako wartości dodatniej i ujemnej. W będącej przedmiotem rozważań trylogii *Igrzyska Śmierci* Suzanne Collins zostają zobrażone obydwie te właściwości. Autorka obsadza zdarzenia w świecie wyraźnie podzielonym według schematu centrum – obrzeże, w którym to pierwsze, reprezentowane przez stolicę-metropolię, stanowi pierwiastek negatywny, natomiast obrzeże w postaci dystryktów ma konotację pozytywną. Tym samym, w typowym dla powieści popularnej uogólnieniu, można rozróżnić bohaterów kreowanych jako postacie pozytywne i negatywne w zależności od tego, do której przestrzeni przynależą.

Akcja powieści rozgrywa się w postapokaliptycznej Ameryce Północnej, chociaż owa postapokaliptyczność ma bardzo niewielkie znaczenie; zaledwie kilka razy na przestrzeni całej trylogii wspomina się o niegdysiejszy kształcie świata. Po raz pierwszy, gdy główna bohaterka, Katniss, wprowadza nas w świat przedstawiony; brak szczegółowych informacji tłumaczy zafalszowaniem „historii” przez władze oraz własnym brakiem zainteresowania przeszłością, gdyż — jak mówi — znajomość prawdy historyczne nie pomoże jej zdobyć jedzenia. Kolejny raz mowa o dawnej, czyli naszej cywilizacji, już w czasie rozwiniętego konfliktu dystryktów z Kapitołem, w kontekście zapomnianej technologii wojennej. Apokalipsa nie ma więc żadnego znaczenia dla fabuły poza takim, że uzasadnia funkcjonowania świata w kształcie określonym przez autorkę bez konieczności uciekania się do stworzenia rzeczywistości całkowicie fantastycznej.

Wykreowany świat ogranicza się do istnienia jednego państwa, którym jest Panem. Nasuwające się skojarzenie z łacińską sentencją *panem et circenses* (chleba i igrzysk) jest jak najbardziej właściwe: w odpowiednich częściach świata ludność będzie żądała chleba, a w innych — igrzysk. Stolica, Kapitol, usytuowana geograficznie w rejonie „dawnych Appalachów”, jest otoczona pierścieniami przez dystrykty, dwanaście aktualnie istniejących i legendarny dystrykt trzynasty, zniszczony w czasie Mrocznych Dni — poprzedniej wojny pomiędzy siłami Kapitolu a uciśnionymi dystryktami, o czym władze lubią przypominać, dla przykładu i przestrogi. W wyniku wspomnianego konfliktu, w którym zwycięską stroną okazała się stolica, wzrósł ucisk Kapitolu, czego głównym przejawem są tytułowe igrzyska, ale również — jak to bywa w podobnych sytuacjach — głód, nędza, ograniczenie wolności i praw oraz brak dostępu do dóbr, które są powszechne w stolicy.

Kontrola Kapitolu nad dystryktami — czyli, *de facto*, całym państwem — przejawia się w wielu

aspektach, gdyż stolica łączy wiele funkcji: jest organem decyzyjnym, ustanawia prawa i stoi na straży ich przestrzegania, kontroluje podział dóbr (w tym żywności i produktów pierwszej potrzeby), a także obieg informacji. Państwo jest stale monitorowane, a ludność nieustannie na oczach władz. Ponadto władza ma w rękach skuteczne narzędzie terroru: organizowane rok rocznie igrzyska, które z jednej strony odbierają rodzicom ich dzieci, a z drugiej – wzbudzają i ukierunkowują powszechną nienawiść. Chociaż za przedsięwzięciem stoi Kapitol, złość społeczna mieszkańców dystryktów koncentruje się rodakach z innych dystryktów: bogatszych, lepiej odżywianych, dłużej żyjących; a także w obrębie własnego dystryktu: ludzie majątniejsi nie muszą poświęcać swoich dzieci za żywność, jak to się dzieje w przypadku biedoty, gdy pobierają astragale.

Z drugiej strony – co wychodzi na jaw podczas buntu – Kapitol jest całkowicie uzależniony od dystryktów pod względem produkcji. Poszczególne działy przemysłu przypisane kolejnym regionom sprawiają, że żaden z nich nie jest samowystarczalny. W Jedynce wytwarza się towary luksusowe, w Trójce sprzęt elektroniczny; Dwójka szkoli Strażników Pokoju, Piątka kontroluje energię; położona przy morzu Czwórka związana jest z rybołówstwem, Jedenastka z rolnictwem, a Szóstka z transportem; Siódemka dostarcza drewno i papier, a Dwunastka – węgiel, w Ósemce produkują tekstylia, a w Dziesiątce hodują bydło. Jedynym regionem, który nie ma nic do zaoferowania, jest Kapitol – czyli ten, który najwięcej posiada i najwięcej konsumuje.

Dystrykty są w różnym stopniu podatne na wpływy Kapitolu, w zależności od położenia, a więc i numeracji, zgodnie z którą są hierarchizowane. Im wyższy numer dystryktu, tym lepsze jego stosunki ze stolicą. Pierwsze dystrykty, jako najbardziej ulegające propagandzie, przyjmują bezrefleksyjnie stanowisko stolicy i swoją funkcję w Panem, czego wyrazem jest to – co wielokrotnie podkreśla się w trylogii – że młodzież specjalnie szkoli się do zabijania, a udział w igrzyskach, w dalszych dystryktach traktowany jak wyrok śmierci, w Jedynce i Dwójce uchodzi za najwyższy honor. Nic więc dziwnego, że na dystrykty położone najdalej Kapitol ma najmniejszy wpływ: Trzynastka jest legendarnym przywódcą powstania z czasów Mrocznych Dni i to tam działa ruch oporu; w Jedenastce rozpoczyna się bunt; a z Dwunastki pochodzi Katniss: iskra nowej rewolucji.

Dwunastka jest kreowana jako dystrykt poza kontrolą z dwóch powodów: ze względu na przestrzenne oddalenie od Kapitolu, będące również oddaleniem mentalnym; i dlatego, że jest przestrzenią bohatera głównego, tą, w której Katniss dorasta i uczy się sztuki przetrwania – musi być waloryzowana dodatnio w opozycji do złego Kapitolu.

Do Kapitolu Dwunastce daleko. Będąc regionem górniczym i biednym, Dwunastka słynie wśród pozostałych mieszkańców Panem jako swego rodzaju Ciemnogród, dystrykt zacofany, nędzny i niezdolny nawet do dostarczenia innym rozrywki w czasie Igrzysk: przez 73 lata dorobił się raptem dwóch zwycięzców. Katniss nie zaprzecza takiemu obrazowi; jako że sama pochodzi z najbardziej niebezpiecznej dzielnicy Dwunastki, Złóżyska, i mieszka w domu na skraju łąki (powraca motyw znów krańcowego oddalenia od Kapitolu, nie tylko dystrykt, ale i w obrębie dystryktu). Prowadzi nas przez kolejne przestrzenie: biedne Złóżysko, Ćwiek – miejscowy Czarny Rynek, główny plac, otoczony przez sklepy i mieszkania rodzin kupieckich, a także gromadzący ludność podczas Dożynek pod Pałacem Sprawiedliwości. A chociaż im dalej od centrum, tym większa nędza i głód, przesłanie jest jasne: tym większa

swoboda i wolność od kapitołńskiego wpływu. Aż poza granice dystryktu, za ogrodzenie, gdzie rozciąga się łąka i las: przestrzeń naturalna Katniss.

Las jest głównym źródłem wyżywienia dla Katniss, Gale'a i ich rodzin: dostarcza jadalnych roślin i nie brak w nim zwierzyny. Polowanie i zbieractwo umożliwia nie tylko wykarmienie obu rodzin, ale i wymianę mięsa na inne towary bądź pieniądze. Z drugiej strony, las jest tą przestrzenią, gdzie – przynajmniej do pewnego momentu – władza Kapitolu nie sięga i bohaterowie mogą sobie pozwolić na chwilę swobody. Nic więc dziwnego, że przyroda jest waloryzowana dodatnio i kreowana niemal sielankowo, jako przestrzeń przyjazna człowiekowi i jego naturalne środowisko życia; miejsce, w którym może być wolny i syty: dwie rzeczy rzadko doświadczane w Dwunastce. Nieprzypadkowo droga do rebelianckiego Dystryktu Trzynastego biegnie przez las, a arena, na której Katniss zwycięża, składa się w dużym stopniu z dżungli.

Z czasem zmienia się jednak idylliczna koncepcja lasu: zostaje on włączony w zasięg wszechobecnego monitoringu, a przez oddzielające go od dystryktu ogrodzenie płynie prąd. Druga arena Katniss nadal jest lasem, ale brakuje w nim jadalnych roślin i dużych zwierząt. A w finale trylogii, gdy zniszczony Dystrykt Dwunasty zostaje odbudowany, bohaterka mówi, że przyleśna łąka, gdzie bawią się jej dzieci, jest gigantycznym cmentarzyskiem, zbiorową mogiłą tych, którzy nie zdążyli uciec przed nalotem bombowym.

Jednakże w perspektywie bohaterki-narratorki – a chyba także i autorki – natura jest wartością, a to, co bliskie natury, ma wydźwięk pozytywny. Życie mieszkańców Dwunastki czy Jedenastki jest trudne, wymaga wielkiej woli przetrwania i ciągłej walki, ale oba te dystrykty pod względem moralności, a może raczej człowieczeństwa mieszkańców, zajmują w hierarchii daleko wyższe miejsce niż na przykład czerpiący wzorce z Kapitolu Dystrykt Pierwszy. Natomiast sam Kapitol to według relacji narratorki absolutne siedlisko wszelkiego zła.

Podstawową zasadą kreacji Kapitolu, jego działań i ludności jest sztuczność, posunięta do granic absurdu. Kapitol to przestrzeń wielkiego miasta – jednego z nielicznych w Panem – która nie zna natury ani naturalności nie tylko w znaczeniu przyrody, ale i biologii. Mieszkańcy Kapitolu mają zwyczaj upiększać, często operacyjnie, swoje ciała. Do zwyczajowych praktyk należy nie tylko sezonowe zmienianie kolorowych peruk, ale również koloru skóry czy wzorów tatuaży, traktowanych jak makijaż. Skupiony na cielesności hedonizm to zresztą doktryna wyznawana przez niemal wszystkich mieszkańców stolicy, którzy żyją od igrzysk do igrzysk, uczestnicząc w kolejnych związanych z nimi imprezach.

Rytm życia w Kapitolu wyznaczają właśnie igrzyska: od dożynek, przez prezentację trybutów i śledzenie ich śmiertelnych potyczek na arenie, po późniejsze tournée zwycięzcy po wszystkich regionach. Poszczególne etapy rozgrywek są czujnie śledzone przez kamery oraz transmitowane – po szczegółowej selekcji – widzom, niezależnie od ich zainteresowania. Cały przemysł telewizyjny służy propagandzie władz i to telewizja, jedyne medium obecne w powieści, stanie się polem walki w czasie konfliktu, na równi z ulicami dystryktów i Kapitolu.

Również przestrzeń miejska jest silnie podporządkowana Głodowym Igrzyskom, a także – co nieuniknione w Kapitolu – w dużym stopniu zautomatyzowana. Prezentacja uczestników odbywa się na głównym placu miasta, specjalnie dostosowanym do tego przedsięwzięcia. Gospodarzem imprez

towarzyszących jest prezydent, a w pałacu prezydenckim gromadzą się goście na bankietach ku czci zwycięzcy igrzysk. Wszystkie uroczystości wiążą się z olbrzymim nakładem środków, gwarantującym przepych i sensacyjne atrakcje. W innej części miasta stoi wielopiętrowy Ośrodek Szkoleniowy, utrzymywany specjalnie na przyjęcie trybutów, którzy spędzają tam zaledwie tydzień w ciągu roku. Kapitol jednak nie zna pojęcia rozrzutności. Jeden budynek jest zresztą niczym w porównaniu z arenami, budowanymi co roku: nowa dla każdych igrzysk, ze specjalnie przygotowaną do obsługi, wieloosobową załogą.

Areny zajmują specjalne miejsce w mentalności społeczeństwa; dla tych, którzy muszą wysyłać tam co roku swoje dzieci, są miejscem kaźni, dla pozostałych – czyli Kapitolończyków – swego rodzaju planem filmowym, atrakcją turystyczną do zwiedzenia po zakończeniu igrzysk, gdzie można nawet wziąć udział w małej inscenizacji walk. Jednak przede wszystkim areny są – zgodnie z pierwotnym przeznaczeniem – miejscem potyczek na śmierć i życie.

Co ciekawe, organizacją terenu areny przypominają budowę państwa: rozrastają się, często w różnych odmianach klimatycznych i przestrzennych (las, pole, jezioro), wokół centrum: Rogu Obfitości, który zajmuje takie samo miejsce w stosunku do areny jak Kapitol do Panem. Pełni również podobne funkcje: jest zbiorem dóbr ułatwiających przetrwanie, które stanowią pułapkę, gdyż próba zdobycia ich łatwo może zakończyć się śmiercią z rąk innych zawodników.

Areny są, wbrew pozorom, tworem całkowicie sztucznymi. Choć imitują naturalne środowisko pozbawione ludzkiej ingerencji, to wyzwaniem dla uczestników igrzysk nie jest przetrwanie na łonie natury. Tak naprawdę przyroda – wyłączwszy chłód nocy – nie atakuje trybutów i nie czyha na ich życie, zagrożenie stanowią jedynie ludzie: inni trybuci oraz naukowcy kontrolujący przebieg gry i uruchamiający różne pułapki, gdy robi się zbyt monotonnie. Pułapką może być pożar, trująca mgła czy sztucznie powstałe stworzenia, gatunki hybrydyczne, zwane zmiechami. Bo nauka w świecie Igrzysk Śmierci nigdy nie służy dobru, a nowoczesne technologie mają na celu pogorszenie jakości życia ludności, wzrost poczucia zagrożenia i strachu. Natura natomiast, wprost przeciwnie, neutralizuje szkodliwy wpływ Kapitolu: ukształtowanie terenu niejednokrotnie umożliwia ucieczkę przed zagrożeniem, woda niemal zawsze łagodzi wszelkie obrażenia.

W pewien sposób areny są więc namiastką dystryktów w Kapitolu: miejscem nieustannej walki o przetrwanie, gdzie panuje dzikość i zezwierzęcenie, tak niepasujące do wizerunku stolicy. Warto zwrócić uwagę, że swoistym odniesieniem do tak pojętych aren będą Wioski Zwycięzców w dystryktach: te małe dzielnice będące namiastkami Kapitolu z jego luksusami – oczywiście na miarę dystryktu.

Ostatnią przestrzenią, na którą niewątpliwie warto zwrócić uwagę, jest legendarny dystrykt Trzynasty, według Kapitolu całkowicie zniszczony za Mrocznych Dni i od tamtej pory nieistniejący. W rzeczywistości Trzynastka jest – dosłownie i w przenośni – panemskim podziemiem, a jednocześnie najlepiej zorganizowanym dystryktem z ludnością podporządkowaną rygorowi władzy w sposób, o jakim Kapitol nie mógłby nawet marzyć. Mieszkańców Trzynastki łączy wspólny cel: zebranie sił i odbudowanie dystryktu poza zasięgiem władzy stolicy, a w szerszej perspektywie – dokonanie przewrotu politycznego.

Życie Trzynastki toczy się w sieci rozbudowanych, wielopoziomowych komór i korytarzy,

wybudowanych pod ziemią, w dużym stopniu poza polem rażenia bomb lotniczych. Poruszanie się w obrębie tej zamkniętej przestrzeni o jasno wytyczonych granicach wymaga przestrzegania ścisłego harmonogramu dnia i wielu regulaminów wspólnotowego pożycia, co prowadzi do militaryzacji życia; każdy obywatel jest żołnierzem. Ale ludność Trzynastki gotowa jest poświęcić wolność osobistą dla wolności państwowej, czy dosłownie: wolności od Kapitolu.

Istnieje jednak wiele podobieństw pomiędzy Trzynastką a stolicą Panem, które ujawniają się zwłaszcza w czasie konfliktu: mają w równym stopniu rozwiniętą technologię, operują tymi samymi metodami propagandy, całkowicie podporządkowują ludność ideologii narzuconej przez władzę i – co wydaje się najważniejsze – zarówno Trzynastka, jak i Panem są jednakowo odległe od natury: dystrykt z przymusu, stolica z wyboru. Wobec tego oczywistym jest, że Katniss, czyli człowiek niemal dziki i silnie związany jedynie z przestrzenią naturalną, odrzuci zwierzchnictwo Trzynastki, tak samo, jak odrzuciła Kapitol.

Przestrzeń w *Igrzyskach Śmierci* jest silnie waloryzowana. Wydawać by się mogło, że ocena przebiega na osi centrum – peryferie, z centrum utożsamiającym pierwiastek negatywny i obrzeżem waloryzowanym dodatnio: tym lepiej, im bardziej peryferyjne. Zaprzecza temu jednak obecność Dystryktu Trzynastego, położonego najdalej, który tylko początkowo sprawia wrażenie republiki wolności, a w istocie jest odbiciem Kapitolu. Prawdziwym kryterium oceny przestrzeni jest jej związek z naturą: przestrzeń lokalna, Dystrykt Dwunasty, będzie waloryzowana dodatnio, ponieważ symbolizuje kulturę opartą na naturze, podczas gdy cywilizacja Kapitolu, zdegradowana przez poczucie siły, władzę, dobrobyt i rozwój technologiczny, będzie demonizowana jako siedlisko wypaczonego kapitalizmu.

To, na co trzeba jednak zwrócić uwagę, nawet jeśli mowa o przestrzeni, to całkowita dehumanizacja ludzi w świecie *Igrzysk*, postępująca nie tylko w zależności od miejsca zamieszkania, ale i – czasowego przebywania. W Kapitolu mieszkają sztucznie wyprodukowane indywidua, całkowicie podległe ideologii władz i zepsute przez media; w bogatych dystryktach ludność upodabnia się do nich. W biednych dystryktach humanitaryzm nie ma znaczenia wobec głodu i strachu, wymagającym nieustannego skupienia na tym, jak przetrwać. Dystrykt Trzynasty czyni ze swojej ludności zautomatyzowane maszyny reagujące niemal wyłącznie na polecenia i żyjące według harmonogramu. Dzieci na arenach, skupione na tym, by zabić i nie dać się zabić, są zezwierzęcone. A zwycięzcy Głodowych Igrzysk, przechodzący kolejno etapy biedy, walki o przetrwanie i życia w luksusie, obrazują stopniowe i różnicowanie wypaczenie człowieczeństwa.

Postmodernistyczna pustynia. Miasto w „Kochanie, zabiłam nasze koty” Doroty Masłowskiej

Albert Camus powiedział kiedyś, że jedynym lekarstwem dla znużonych życiem w gromadzie jest życie w wielkim mieście – to jedyna dostępna dziś pustynia. Zdaje się, że Dorota Masłowska podziela jego zdanie, a ja w niniejszej pracy postaram się znaleźć potwierdzenie tej tezy w jej książce pod tytułem *Kochanie, zabiłam nasze koty*.

Na wstępie zauważyć należy „wyjście” Masłowskiej poza obszar dotąd przez nią eksplorowany. Po małym miasteczku z *Wojny polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* i Warszawie w *Pawiu królowej*, nastął czas na bliżej nieokreślone wielkie miasto amerykańskie. Autorka przekraczając granice naszego kraju, rozszerzyła pole obserwacji zachowań społeczeństwa, pozwoliła samej sobie dojrzeć ponadnarodowe problemy doby postmodernizmu.

Miasto nie jest tylko sposobem organizacji przestrzeni. To twór, w jaki organizuje się sposób myślenia i styl życia społeczeństw kolejnych epok. Użycie formy bezosobowej nie jest tu przypadkowe. Zdaje się, że miasto, mimo że nie ma nic wspólnego z naturą, i mimo że u jego podwalin leży myśl i praca rąk ludzkich, wymknęło się spod kontroli i przejęło władzę nad człowiekiem. Nie pozostało już prawie nic z wizji modernistów o mieście w służbie ludzkości, jego funkcjonalności, ba! o dowodzie na zwycięstwo kultury nad naturą. Okazało się, że to ucieleśnienie kultury, które z definicji miało być pozbawione jakiejkolwiek żywotności, zaczęło nie tylko egzystować, ale właśnie żyć, podporządkowując sobie z czasem inne formy, prawdziwego już tym razem, życia, jakie z kolei bardziej zaczęło przypominać roślinność. Człowiek, który miał być jedynym podmiotem, zagubił się we własnym dziele i stał się pionkiem w świecie (jeśli przypisać miastu właściwości demiurgiczne) lub trybikiem w wielkiej maszynie miastem zwanej.

Nie jest jednak przypadkową taka wizja miasta, z jaką mamy do czynienia w literaturze czy pozostałych tekstach kultury. Oddaje ona kondycję współczesnego człowieka, z jego bolesnym egzystencjalizmem żerującym na coraz większych problemach tożsamościowych. Nie można zatem powiedzieć, że Dorota Masłowska w swojej powieści odsłania przed czytelnikiem „prawdy objawione” (choć może w tym wypadku lepiej byłby powiedzieć, że Masłowska nie odkrywa Ameryki...?). Jej książka jednak wpisuje się w nurt literatury poruszającej problem postmodernistycznych poszukiwań tego, co zagubione, a co do czego nie ma w ogóle pewności, czy kiedykolwiek w posiadaniu człowieka było.

Miasto opisane przez Masłowską cechuje uniwersalizm. Nie wiadomo, jakie to miasto, nie pada jego nazwa, jak również nazwa kraju, w jakim leży. Uniwersalizm ten jednak ogranicza się tylko do naszej planety i tylko do czasów współczesnych. Wskazują na to nazwy własne innych państw uwzględniające niedawne przemiany polityczne (jak obecność chociażby krajów „byłej Jugosławii”). Zauważyć jednak należy, że nikt nie ma wątpliwości, iż akcja powieści toczy się w bliżej nieokreślonej amerykańskiej rzeczywistości. Zapewnia nas to nie tylko charakterystyczne słownictwo (nazwy ulic czy poszczególnych miast), ale również typowy dla kultury Zachodu (a przez swe przerysowanie sprawiający wrażenie skrajnie zachodniego) styl życia, a także stereo-

typy, przez pryzmat jakich przeciętny Polak postrzega USA i jego obywateli. Myślę, że Masłowska nie bez powodu wybrała to, a nie inne społeczeństwo, by pokazać postępującą pustotę ludzkiej egzystencji, którą ściśle połączyć można z ekspansją zachodniej kultury. To zjawisko potęguje stereotypizacja, która ujawnia się w sposobie myślenia, wypowiedziach, zachowaniu, a nawet w stanie wiedzy i wyznawanych wartościach. Wydaje się bowiem być typowym dla kultury amerykańskiej podporządkowanie życia schematowi praca - impreza w weekend, sprowadzenie związków i pozostałych, spłyconych relacji, do zachowań seksualnych lub wieczornych spotkań w kinie na nic nie znaczącym seansie, koncentrowanie się na własnym kraju połączone z ignorancją wiedzy na temat innych (o czym niech świadczy przypisanie Polsce jugosłowiańskich korzeni) i wiele innych, których ślady, a nawet całe skupiska możemy odnaleźć w powieści Masłowskiej.

Postmodernistyczny charakter miast Stanów Zjednoczonych zauważył również Jean Baudrillard w swojej książce zatytułowanej (nomen omen) „Ameryka”. Miasta te łączą w sobie wszystko – wszystkie rasy, narodowości, style, a tak naprawdę są puste. Należy jednak dodać, że Baudrillard zauważa pewien powab takiego stanu rzeczy. Różnokolorowość mieszkańców postrzega jako swego rodzaju przyprawę nadającą smak białemu społeczeństwu:

Poza podnieceniem seksualnym, jakie wywołuje rasowy chaos, trzeba zauważyć, że pigment ras ciemnych jest niczym naturalna szminka, która [...] stwarza piękno nie tyle seksualne, co zwierzęce i wysublimowane, jakiego rozpaczliwie brakuje bladym twarzom.¹ Zauważa również inną właściwość Nowego Jorku:

W Nowym Jorku dokonuje się podwójny cud: każdy z wielkich budynków króluje lub królował przez chwilę nad miastem i każda z grup etnicznych panuje bądź panowała nad nim raz jeden na swój sposób. Przemieszczenie obdarza tu każdy ze składników blaskiem, podczas gdy gdzie indziej raczej znosi różnice. W Montrealu występują te same czynniki – grupy etniczne, wielkie budowle, północnoamerykańska przestrzeń – ale brakuje tam blasku i przemocy miast USA.²

Dostrzeżenie jednak kilku zalet nie znaczy wcale, że Baudrillard wyrzekł się swego pesymizmu, by nie rzec - katastrofizmu. Spostrzega wyższość amerykańskiego nieba nad niebem europejskim, żywotność amerykańskich ulic zestawia ze statecznością ich europejskich prototypów, ale chwilę później powraca do retoryki „cudowności nowoczesnej demolki”³ czy „spektaklu o końcu świata”⁴.

Masłowska nie jest tak łaskawa. Nie dostrzega ona w tym urbanistycznym tworze żadnych zalet. Wszystko, co złego można było odnaleźć, zostało odnalezione, zaznaczone, a nawet przerysowane, a następnie napiętnowane i wykzione. Miasto stało się swego rodzaju „straszakiem” przed samozagładą dokonywaną na własne życzenie ludzkości.

Miasto w *Kochanie, zabiłam nasze koty* sprawia wrażenie nierealnego w swej rzeczywistości. Jest ono dobrze wyrysowane, z odpowiednio zaznaczonymi elementami, jednak odnosi się wrażenie, że jest to

1 J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 1998, s. 23.

2 Ibidem, s. 24.

3 Ibidem, s. 25.

4 Ibidem, s. 27

twór do cna sztuczny, nieprawdziwy. Na jego makietowy charakter, sprzeczny z namacalnymi przejawami życia w postaci ludzi, autorka zwraca uwagę poprzez jedną z bohaterek powieści – swoją portę parolę, która chwilami prowadzi narrację:

Świat? Jaki świat? Miasto wygląda z tego mieszkania jak makieta. Nie ma dźwięku, emituje jedynie monotonne rżenie, jak drażniona w nieskończoność najgrubsza struna kontrbasu. Potem, gdy nagle muszę gdzieś pojechać, coś załatwić, szok: na każdym kroku ludzie! Sześć miliardów innych ludzi laziło cały czas za moim oknem, za moją ścianą. Za moją czaszką!⁵

Sztuczność, nieprzystawalność tych dwóch światów - świata ludzi i świata miasta. Człowiek w warunkach pozbawionych ludzkiego, naturalnego pierwiastka, albo inaczej: gdy jedynym naturalnym pierwiastkiem jest on sam, zatracą swój ludzki wymiar. Nagle okazuje się, że nic już nie jest naturalne, wszystko zostało zdominowane przez wszechobecną sztuczność. I człowieka coraz mniej, choć populacja się rozrasta.

Nie mieści mi się to w głowie, że w tym postmodernistycznym, a właściwie postfizycznym, POSTREALNYM świecie nagle – coś takiego. Przyjaźń przez Facebook, sport na konsoli, seks przez kamerkę, wychowywanie dzieci przez Skype'a, martwe ryby w rzekach, martwe ptaki na drzewach, martwe drzewa; hologramy, wakacje w kosmosie, żele antybakteryjne i żele probiotyczne, i żele anty-probakteryjne dwa w jednym, i nagle w tym wszystkim nadjeżdża wagon metra. Po brzegi pełen buzujałej, tętniąco-pulsującej, skłębionej, namolnej, bezładnej, fizycznej do szaleństwa masy ludzkiej.⁶

Sztuczność przestrzeni implikuje sztuczność człowieka (a może to zjawisko występuje w sprzężeniu zwrotnym?). Zaburzone zostają relacje interpersonalne, ale również rodzaj relacji, który można by nazwać intrapersonalną. Człowiek gubi się nie tylko w przestrzeni, ale również w sobie samym. Usiłuje samego siebie zamknąć w pewne, jasno określone ramy, które to starania wydają się być z gruntu skazane na porażkę. Człowiek „zmieszczony” bowiem przestaje być w pełni człowiekiem, wyzbywając się przypisanego mu niedookreślenia, charakteru niejasnych poszukiwań. Nieodczowne dążenie do uściślenia nakazuje nam być „kimś”. Kimś konkretnym, najlepiej zrozumiałe konkretnym oraz jasno określonym. Czasem ujawnia się jednak potrzeba bycia „kimś więcej” niż reszta, potrzeba wystawiania poza schemat. Ale to wychodzenie z założonego szablonu często naznaczone jest wszechobecną sztucznością. W *Kochanie...* możemy zaobserwować to zjawisko dokładnie na przykładzie Go.

Go jest młodą dziewczyną, córką biznesmena z politycznymi ambicjami. Tak naprawdę ma na imię Margot, ale utrzymuje, że skrót Go pochodzi od Gosza (najprawdopodobniej zangielszczonej Gosi). Kreuje się na artystkę z polskimi korzeniami. Dodajmy, że ta Polska, w której spędziła dzieciństwo, zając się koplankami, jest w jej mniemaniu krajem byłej Jugosławii. Jako dziecko w wolnych chwilach, gdy nie walczyła, rozdając odbijane na ksero ulotki wzywające do bojkotu systemu, wychodziła na balkon i przez lornetkę podziwiała mur berliński, który był tak wysoki, że nawet chmury za-

5 D. Masłowska, *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Warszawa 2012, s. 136-137.

6 Ibidem, s. 137.

trzymały się po jego wschodniej stronie. Tak właśnie wygląda tożsamość Go. Nawet to kłamstwo jest niedopracowane, niesprawdzone. Jest to kwintesencja sztuczności połączona z ignorancją faktów. Z daleka i dla kogoś, kto nie ma odpowiedniej wiedzy, wygląda nawet atrakcyjnie, a przynajmniej intrygująco. Przy dokładniejszej analizie okazuje się, że nie ma tu nic prócz kompleksu bylejakości i rozpaczliwej chęci bycia kimś innym.

-Pojebało ją, słowo daję [...] O co jej nie spytasz, o pogodę, czy o drogę, to powie ci, że pierogi, borszcz i kapuśniak. [...] I ten jej udawany akcent. Kto wreszcie powie tej idiotce, że nie jest z żadnej pieprzonej Polski? -Miałam sąsiadkę, która była z Polski, rozumiesz? Więc trochę akurat wiem o tym akcencie [...] Poza tym uważam, że to słodkie być z Polski! I gównu ci do tego. [...] nie powinno go to wszystko obchodzić, bo jest zazdrosny, że to nie on wszystko wyłansował. Zawiści jej, że to nie on zapoczątkował ten trend bycia z bylej Jugosławii i bezustannie próbuje ją gnoić i podważać; to jej tożsamość i gównu mu do tego; tylko ona może ustalić, kim jest, a kim nie jest, a LORES TO NAJLEPSZE PIEPRZONE SKLEPY SPOŻYWCZE W OKOLICY, to firma, która dba o swoich pracowników i nie winduje sztucznie cen, a jak jej nie wierzy, to niech porówna w D'agostini.⁷

Poszukiwanie własnej tożsamości zostało tu zamienione na jej kreację. I to kreację pozostawiającą wiele do życzenia. Tożsamość Go jest tym bardziej niejasna, jeżeli zauważymy, że zaraz po swoim wywodzie broniącym polskich korzeni, broni dobrego imienia swojego ojca – właściciela sieci sklepów Lores, jakby nie wiedząc, czego bardziej bronić powinna, a co za tym idzie, z czym mocniej się utożsamiać.

Znaleźć można bez trudu inne przykłady sztuczności, kreowania tożsamości. Czy jest to rysowana mazakiem kreska na nodze Joanny (swoją drogą: mięsożernej wegetarianki) czy też imitacja domku myśliwskiego w kamienicy. Ta sztuczność i zaburzona tożsamość przenosi się z jednostek na grupy, a jednocześnie zbiorowość „zasysa” zaburzoną tożsamość poszczególnych osób, tworząc twór pozbawiony jakiegokolwiek jestestwa.

Drzwi otwierają się na Royal Barber Street i ci, co pracują tam w wielkim biurówcu Sony, próbują wyjść. Wiją się, próbują odłączyć, wyczepić – bezskutecznie! Gapię się z zażenowaniem na ich histeryczne szarpnięcia, zdjęte paniką twarze, może nawet mnie to śmieszy. Do czasu. Nagle orientuje się, że w głowie zaczynają mnożyć mi się dziwne myśli, których nigdy nie miałam, czuję nagle, jak swędzi mnie (choć „mnie” to już za dużo powiedziane) nos małej Koreanki po lewej, a w moim, a raczej: naszym żołądku przewala się wielka porcja kimchi, które zjadła przed chwilą. Tymczasem jakiś staruszek wbija w moje udo strzykawkę z insuliną ręką młodej dziewczyny z matą do jogi; ktoś z odrazą łapie się na wspomnianiu jej pierwszego razu, a jeszcze inny drapie się pod naszą wspólną pachą. Moja tożsamość, moja ukochana kolekcja bzdur, tak skwapliwie poskładana ze wspomnień, myśli, śmieci, gustów, obsesji, przykrości zostaje wchłonięta, zassana, rozproszona. Rozpierzcha się, rozpelza, rozplywa w oceanie innych...⁸

Ta tożsamość jest nieskończenie podobna przedstawionemu miastu – ono również sprawia wrażenie rozpadania się, rozplywania na naszych oczach. Jakby jego epizodyczna struktura nie pozwalala na objęcie go wzrokiem, na zmieszczenie go w dłoniach. To miasto nie jest na pewno jednym

7 Ibidem, s. 143.

8 Ibidem, s. 138-139.

organizmem, nie sposób nawet mówić o jakiejś wspólnej płaszczyźnie. To zlepek nieprzystających do siebie kawalków. Tu każda część obfituje w inną specyfikę, zupełnie innych ludzi. Różnice te koegzystują ze sobą, pozornie nie dążąc do ujednolicenia (jak zauważył to Baudrillard w przytaczanym już fragmencie), a w rzeczywistości będąc identycznymi w swoich różnicach. Są to jednak nadal żyjące przy sobie różnice, które blokują znoszenie niewidzialnych, ale widocznych granic. Łączy ich wszystkich maraton, w jakim uczestniczą, który to niczym ogromna fabryka, swoisty reifikujący mechanizm, przetwarzająca ludzi w wygrane trupy. To demokratyczny proces – wyruszają różni ludzie, ale na mecie padają tak samo - niezależnie od koloru skóry, pochodzenia, wyznania czy światopoglądu.

Nigdy bym nie pomyślał, że nowojorski maraton może wycisnąć z oczu łzy. Jest to spektakl o końcu świata. [...] W ulewnym deszczu, wśród aplauzu publiczności i z helikopterami nad głową, okryci aluminiowymi kapturami i zezujący na swoje chronometry albo z obnażonym torsem i wywróconymi oczyma, wszyscy oni szukają śmierci, śmierci z wycieńczenia, śmierci maratończyka sprzed dwóch tysięcy lat, który – nie zapominajmy o tym – przyniósł Atenom wieść o zwycięstwie. Niewątpliwie i oni marzą o jakimś zwycięskim przesłaniu, ale jest ich zbyt wielu i ich przesłanie nie ma żadnego znaczenia: to tylko wiadomość, że dotarli do mety, do końca swego znoju – mroczny przekaz o nadludzkim i bezużytecznym wysiłku. Wszyscy oni razem niosą raczej przesłanie o nadchodzącej katastrofie rodzaju ludzkiego, którego stopniowa degradacja, wyraźniejsza z godziny na godzinę, daje się zauważyć na linii mety: od pierwszych przybyłych, jeszcze dobrze rozpedzonych i walecznych, po wraki, dosłownie zanoszone do linii końcowej na rękach przyjaciół, i kaleki przemierzające wyznaczoną trasę na wózkach. [...] Jest ich siedemnaście tysięcy i każdy biegnie sam, bez cienia myśli o zwycięstwie, lecz jedynie po to, by poczuć swoje istnienie. „Wygraliśmy!” – wyszeptał oddając ducha Grek spod Maratonu. „*I did it!*”, dyszy wyczerpany maratończyk, zwalając się na trawnik w Central Parku.⁹

W trakcie tego biegu robi się krótkie przerwy na piątek. Piątek bowiem jest tym dniem, kiedy należy na chwilę odpocząć. Odpocząć – biegnąc. Bo nie ma przecież czasu na inny odpoczynek, należy jak najintensywniej wykorzystać ten czas. Przecież kolejny piątek dopiero za tydzień.

Piątek! Strzeżcie się wszyscy niepijący, niepalący, nieatrakcyjni seksualnie, neurotyczni, zaburzeni, pogrążeni w depresjach, nieposiadający na Facebooku pięciu milionów przyjaciół. Starzy, karmiący piersią i niemogący się przez to nawalić, nie posiadający lamborghini, grubi, niekorzystnie wyglądający w składających się wyłącznie z ramiączek sukienkach i spodenkach uszytych z samego paska. Kryjcie się: nieopaleni, nieposypani brokatem, nieumiejący pisać, ciężarni, poruszający się na wózkach, ci z cellulitem i nadmierną potliwością, bulimicy, chcący w spokoju pustoszyć lodówkę, pracoholicy, muszący napisać dodatkowy, niepotrzebny nikomu do niczego raport, komputerowcy, napierdalający mutanty pikselową maczugą i wszelkiej innej maści kopciuchy i frajerzy. [...] Miasto zaczyna się trząść już koło osiemnastej, a potem buzuje aż do nocy, pełne przekrzykiwań, pisków, głupich śmichów, łamiących się obcasów, brzęku butelek, strzelających korków od szampana, koki zasysanej z desek klozetowych i naciąganych na członki prezerwatyw... Przerabianie przez cały tydzień swojego jedyne, неповtarzalnego, nieubłagalnie mijającego życia na pieniądze musi skończyć się głupawką, zwierzęcym wrzaskiem „mam prawo do odrobiny wolności!!!”. Nawet jeśli ta hektyczna, hurtem realizowana wolność, która musi starczyć na cały kolejny tydzień, oznacza prawo do swobodnego robienia z siebie palanta, darcia słuzówki genitaliów na strzępy i do spania potem z głową w sracu.¹⁰

9 J. Baudrillard, op. cit., s. 27-28.

10 D. Masłowska, op. cit., s. 76-77.

Przy okazji mamy możliwość zaobserwowania, jakich ludzi społeczeństwo nie akceptuje, kto „odstaje” od ogólnej masy, która pozornie tylko różnorodna, zabija indywidualizm, o jakim już wszyscy zapomnieli, swoją jednolitością.

W mieście Masłowskiej możemy wyróżnić kilka dzielnic, ale wszystkie je cechuje sztuczność. Jest Bohemian Street:

[...] miła i tętniąca pokątnym życiem okolica, swoisty mikrokosmos, pełen socjologicznej kakofonii. [...] jeździłam tam nieraz metrem, tylko żeby pooddychać tamtejszym powietrzem, złapać trochę szajby i wrócić, nucąc „Mam mnóstwo niczego...la la la... Nic to dla mnie w sam raz”. [...] Tak, tu można spotkać każdego: i żebraka, i księcia. I nagiego króla [...].¹¹ Tak to jest na Bohemian, nie ma co kryć; demokratyczny jest tu jedynie gromniczny huk miasta z oddali i ten smród, który koniec końców da się polubić: mieszanina śmieci, świeżo pieczonych muffinów, najdroższych perfum, ludzkiej kaki i żelastwa z bebeczków metra. Obsesyjne życie tego dystryktu nigdy nie ustaje, a przez noc rozświetla je petrochemiczna poświata z pobliskich budynków maklerskich.¹²

Jest i dzielnica zubożałych emigrantów i artystów - St. Patrick's, którą można by przyrównać do współczesnej warszawskiej Pragi.

To ten wielki postindustrialny dystrykt nad rzeką, opanowany przez rozmaitych niezbyt tryskających osobistym szczęściem emigrantów. [...] Dla mnie to ciągle jedna z tych dzielnic, o których bezustannie mówi się, że „ze względu na niskie czynsze coraz więcej artystów zakłada tu swoje pracownie i galerie”, [...] „ze względu na dużą liczbę artystów, jest tu wielu artystów” i inne farmazony agentów nieruchomości [...].¹³

Swoją drogą nie sposób nie zauważyć, że Masłowska, mimo pozornego odejścia od Polski, widocznego w przeniesieniu akcji za ocean, od Polski uniezależnić się nie potrafi bądź nie chce. Jest to jej pierwsza książka, która wykracza poza tematykę stricte polską, jednak liczne nawiązania do naszego kraju nie pozwalają zapomnieć o swoistym etnocentryzmie autorki.

Warto zauważyć również dzielnicę, w jaką „zapuszcza się” główna bohaterka, udając się na wernisaż. Jedzie tam ponad godzinę, by znaleźć się w świecie przerysowanym i zdegenerowanym. W świecie pseudoartystów, którzy chętnie zapominają o sztuce, pławiąc się w alkoholu i narkotykach. W świecie, w którym nadaje się wartości, jakie z życia się eliminuje. To miejsce wymagowanych przeżyć, których podłożem są używki maskujące problemy tożsamościowe i emocjonalne. Być może żyją w nim jednostki bardziej wrażliwe na odczuwalny dysonans między człowieczeństwem (rozumianym jako humanizm połączony z potrzebą „czucia” drugiego człowieka) a pędem i charakterem świata, w jakim przy-

11 Ibidem, s. 42-43.

12 Ibidem, s. 45.

13 Ibidem, s. 115.

szło im żyć. Nie zmienia to jednak faktu, że świat tych ludzi zbudowany został na fikcji kreacji.

Warto również zwrócić uwagę na problem samotności w tłumie. Nie jest to temat nowy, jednak zarówno Masłowska, jak i Baudrillard postanowili się nad nim raz jeszcze pochylić.

Liczba ludzi, którzy tu na ulicach myślą w pojedynkę, jedzą i mówią w pojedynkę, może przestraszyć. Jednak te jedynki nie dodają się do siebie. Przeciwnie, odejmują się jedne od drugich, a ich podobieństwo jest niepewne.¹⁴

Problem ten staje się coraz bardziej widoczny. Nieumiejętność nawiązania bliższych, głębszych relacji znajduje swoje odzwierciedlenie na ulicach, w miejscach pracy, w domach, a nawet w spadającym wskaźniku przyrostu naturalnego. Wielkie miasta tylko ten problem nasilają, mimo że teoretyczna bliskość ludzi powinna sprzyjać częstszym ich kontaktom.

W Nowym Jorku wir miasta jest tak potężny, a siła odśrodkowa tak wielka, że sama myśl o byciu we dwoje, o dzieleniu z kimś życia wymaga nadludzkiego wysiłku. Samotni, grupy pokoleniowe, gangi, mafie, inicjacyjne albo perwersyjne stowarzyszenia i tym podobne formy wspólnotowości mogą przetrwać, ale nie prawdziwy związek. To przeciwieństwo Arki, na której zwierzęta zaokrętowano w parach, by ocaliły swój gatunek z potopu. Na nowojorską Arkę każdy wchodzi sam i każdego wieczoru sam musi poszukiwać ostatnich ocalonych na ostatnie *party*.¹⁵

Zdegenerowany świat jednak najlepiej widać w śnie śnionym przez wszystkich głównych bohaterów, a który to sen powraca i toczy się, a może raczej „podtacza”, przez całą powieść. Nie jest to zresztą obce prozie Masłowskiej – zdaje się, że autorka lubuje się w zacieraniu granic między realnością a fikcją. Jest to sen o podwodnym świecie, ulokowanym na dnie oceanu, zamieszkiwanym przez syreny. Tafla oceanu staje się lustrem, które jednocześnie odbija wszystkie widoczne patologie współczesnego świata, oraz zachowuje się jak portal, za którym kryje się kraina podświadomości bohaterów.

Podwodny świat jest zdegenerowaną wersją tego, który pozostał na lądzie. Na lądzie bowiem świat zepsuty jest od środka – z zewnątrz widoczny jest geniusz człowieka i jego zwycięstwo nad naturą. Wszystkie demony i brudy można dostrzec dopiero przy bliższym poznaniu tego środowiska. W podwodnej jego wersji mamy do czynienia z wszechobecnym, widocznym brudem i zepsuciem. Ocean stał się jakby śmietnikiem cywilizacji, koczowiska na jego dnie – smutną parodią miast, a zamieszkujące go syreny – niepokojącą parafrazą człowieka.

[...] syrenom grozi wyginięcie. Opanowane fascynacją ludźmi i ich światem, dziesiątki tych stworzeń opływają rokrocznie całe nabrzeże, znosząc do swoich siedzib wszystko, co wyrzucą ludzie, konstruując na dnie oceanu przedziwne, mające imitować ludzki świat koczowiska. Budują je między innymi z czarnych skrzynek rozbitych samolotów, puszek po coca-coli, starych butów, drutu kolczastego i kawałków pianek do windsurfingu. [...] Równie tragicznym zjawiskiem jest uzależnianie się przez nie od resztek heroiny w strzykawkach, które ludzie wrzucają do rzek, a także wysysanie z butelek ostatnich kropli wysoko-

14 J. Baudrillard, op. cit., s. 23.

15 Ibidem, s. 27.

procentowego alkoholu, który działa na ich organizmy szczególnie silnie i uzależniając [...] ¹⁶

Ocean zatem stał się zwierciadłem, w którym ze zdwojoną mocą odbiły się wszystkie wady świata rzeczywistego. Ocean, który był Mekką dla mieszkańców miast, miejscem, w którym mogą na chwilę zawiesić swój bieg w maratonie i leżąc na plaży, zastanawiać się, czy nikt z konkurencji ich nie prześciga, podczas gdy oni zażywają przymusowego urlopu. I ten ocean nagle okazał się być miejscem, w którym gromadzi się cały brud tego świata. Jakby wszystkie rzeki wpływające do niego wraz ze swoim nurtem przynosiły nie tylko fizyczne śmieci w postaci pustych butelek, ale także zepsucie moralne ludzi, ich wady, słabości, nałogi. Można odnieść wrażenie, że próbując zapanować nad naturą, człowiek odebrał jej całe piękno, zniszczył ją. I to na swoje podobieństwo. Jakby tworząc kulturę, nabierał demiuirgicznych właściwości i zyskiwał moc stwarzania.

Stara opasła syrena podsunęła swoje opadające okulary Rayban z jednym tylko szkłem, przez co jedno jej oko było kuriozalnie większe niż drugie. Tym bardziej widać było, że nie wierzy już w nic i nie miałyby już nic przeciwko kopnięciu w kalendarz. W obtłuczonej popielniczce miała kilka rybich szkieletów, których lby ssala ponuro od czasu do czasu. [...] rozsiadłszy się wygodniej na platformie z desek, na której leżał w bezładzie jej wielki, tłusty ogon. Przemieszczała się na niej, odkąd została pobita brutalnie przez naćpanych pasażerów jakiegoś jachtu – nie mogła sama pływać. [...] Wyglądała, pożał się Boże, jak te sprzedawczynie w jugosłowiańskich sklepach z kielbasami. Jej włosy, siwe, rzadkie i zniszczone, spięte były na czubku głowy dziecięcą spinką z Królikiem Bugsem; rzęsy wymalowane niebieskim tuszem, rysy twarzy rozmoczone i niewyraźne.¹⁷

Zastanović powinno umiejscowienie tej alternatywnej wyśnionej, rzeczywistości. Nie jest zapewne przypadkiem fakt, że świat ten znajduje się pod wodą. Woda bowiem jest symbolem oczyszczenia. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że śniąc o wodzie, bohaterowie dokonują symbolicznego obmycia się w podświadomości, zostawiając w niej wszystkie brudy, z jakimi muszą borykać się na co dzień. Farah szukając odpływu i spuszczaając wodę z oceanu niczym z wielkiej wanny, zdaje się żądać odkrycia prawdy, tego, co jest zanurzone, ukryte pod taflą wody. Z tą bohaterką również wiąże się inny silny symbol, który przewija się przez całą powieść – włosy. To jej największy atut, a jednocześnie część ciała, która stanowi drogę ujścia zaburzeniom psychicznym, problemom emocjonalnym i uczuciowym. Włosy, podobnie jak woda, mają szerokie pole znaczeń symbolicznych. Na pewno zaś ich znaczenie w grze podświadomości jeszcze bardziej to pole poszerza. Pozostawię jednak to zagadnienie specjalistom w dziedzinie psychoanalizy.

W kontekście tych rozważań samo ciśnie się na usta pytanie: dlaczego jeszcze mieszkamy w miastach? I co nas do tych miast tak ciągnie? Zauważyć jednak należy również, że miasto miastu nierówne. Bo cóż wspólnego ma ze sobą Wejherowo, czy nawet Warszawa, z Paryżem lub Nowym Jorkiem? Różnią się wszystkim – od rozmiarów, przez historię, na mieszkańcach skończyw-

16 D. Masłowska, op. cit., s. 73-74.

17 Ibidem, s. 119-122.

szy. Każde jednak miasto dąży do wymagowanego, amerykańskiego ideału – skupiska żywego kapitalizmu i jego mniej żywych żywicieli. Może odpowiedzią będzie kilka słów Baudrillarda:

Dlaczego ludzie żyją w Nowym Jorku? Nie łączą ich żadne związki, lecz rodzaj elektryczności mającej swe źródło w absolutnym bezładzie. Wytwarzane przez sztuczne skupisko magnetyczne odczucie stykania się i przyciągania. Oto co czyni z tego miejsca autoatrakcyjny świat, którego nie ma powodu opuszczać. Nie ma też powodu, by w nim żyć – żadnego oprócz czystej ekstazy bezładnego mieszania się ze wszystkimi.¹⁸

Na sam koniec warto zadać pytanie: po co Masłowska podjęła temat mocno już wyeksploatowany i czy swoją książką wkroczyła w nowy wymiar badań nad tym zagadnieniem? Przysnąć należy, że autorka ma doskonale wyostrzony zmysł obserwacji, który skwapliwie wykorzystuje, łącząc go ze skłonnością do hiperbolizacji. Zauważa niepokojące procesy, diagnozuje je i naświetla. Nie jestem jednak przekonana, czy można powiedzieć, że wnosi coś nowego. Diagnoza Masłowskiej kończy się bowiem na nieoszczędzającej niczego krytyce, wytkpieniu, wręcz obrzydzeniu zauważonego problemu. Z jej książek dowiadujemy się, że „coś jest chyba nie tak i tak być chyba nie powinno”, ale nie dowiadujemy się już, dlaczego tak się dzieje i jak temu przeciwdziałać. Ba! nie dowiadujemy się nawet, jak być powinno. Wiemy tylko, że jest „nie tak”, bo to wynika z antyutopijnego charakteru książki. Masłowska nie zagłębia się w problem, zdaje się nie zauważać szeregu czynników, które do takiej sytuacji doprowadziły. Zachowuje się trochę jak strażnik lepszego świata, o którego powinności istnienia jest przekonana. Ale może to też jest rozwiązanie? Ktoś może musi stać na straży i wszczynać alarm. Nawet jeśli nie jest w stanie powiedzieć, co się stało.

18 J. Baudrillard, op. cit., s. 23.

W poszukiwaniu rdzennej amerykańskości – miasto w musicalu amerykańskim

Artykuł ma na celu odpowiedzenie na pytanie, co jest dystynktywnie amerykańskie w musicalu amerykańskim – kultura wielkich aglomeracji, zmitologizowany Dzikie Zachód czy też może ludowość związana z kulturą czarnoskórych niewolników na Południu. Obiekt badań, musical, to wytwór kultury uważany przez badaczy za swoiście amerykański.

Artykuł dzieli się na trzy części: pierwsza jest poświęcona trudnemu zagadnieniu, czym są folklor i ludowość na gruncie północnoamerykańskim, zakładając, że można je przenieść na kulturę inną niż europejska. Kolejna część dotyczy prapoczątków musicalu w Stanach Zjednoczonych: gatunków, jakie nań wpłynęły oraz historycznych okoliczności powstania. Następnie, na wybranych przykładach spróbuję odpowiedzieć na pytanie postawione na początku artykułu. Chciałabym skupić się na twórczości artystów z lat 1927–1957, tzw. wielkiej piątki amerykańskich kompozytorów muzyki rozrywkowej (Irving Berlin, Jerome Kern, George Gershwin, Richard Rodgers i Cole Porter), o której Bernard Grun napisał, że

zrewolucjonizowała produkcje Broadwayu, nadała nowy kierunek musicalowej formie, odrywając ją ostatecznie od europejskich rodowodów i koligacji. To (...) próba stworzenia formuły specyficznej folk-opery, ludowej opery Nowego Świata¹.

Ramy czasowe wyznaczają dwa przełomowe musicale – *Show Boat* z 1927 roku i *West Side Story* z 1957 roku. *Show Boat* jest uznawany za historycznie pierwszy musical, ponieważ jako pierwszy zintegrował trzy niezbędne dla tej formy elementy: muzykę, libretto i teksty piosenek oraz skłaniał do emocji innych niż śmiech i poruszał istotne kwestie społeczne. Z kolei *West Side Story* jako pierwszy w tak dużym stopniu inkorporował czwarty składnik współczesnego musicalu: taniec; przyznając mu nawet wyższość nad słowami piosenek czy fabułą.

Zaklasyfikowanie musicalu jako gatunku nie daje jednoznacznych odpowiedzi. Nie da się ukryć, że musical przynależy do kultury popularnej, zwanej również kulturą masową – która przez Encyklopedię PWN jest określona jako „przemysł kulturalny, ogół jednolitych form masowego uczestnictwa kulturalnego, jednolitych wytworów kultury, użytkowanych współcześnie przez wielkie, zróżnicowane masy odbiorców”². Na podstawie tej definicji można założyć następującą tezę: jeżeli musical amerykański miałby ukazać, co jest rdzennie amerykańskie, musiałby również zawierać pewne elementy kultury ludowej tego kraju. Zagadnienie to nastrocza jednak pewne trudności. Według tej samej encyklo-

¹ B. Grun, *Dzieje Operetki*, przeł. M. Kurecka, Kraków 1974, s. 570.

² *Encyklopedia PWN*. Hasło: *kultura masowa*, encyklopedia.pwn.pl/haslo/3928898/kultura-masowa.html. Dostęp: 24 maja 2014.

pedii, kultura ludowa to „integralny składnik kultury narodowej, obejmujący zespół ukształtowanych w procesie historycznym nawyków i wzorów działania, narzędzi pracy, wytworów materialnych i duchowych, a także zasad i form zachowania, charakteryzujących warstwy społeczeństw narodowych, określane jako ludowe, w tym zwłaszcza chłopów”³. Musical nie charakteryzuje chłopów, ponieważ ci jako grupa i klasa społeczna nigdy w Stanach Zjednoczonych nie istnieli, w takim znaczeniu jak chociażby w Europie. W Ameryce nie było warstwy chłopskiej, byli natomiast farmerzy i właściciele ziemscy, którzy w zależności od posiadanego majątku zajmowali różne szczeble drabiny społecznej. Podział feudalny, w wyniku którego chłopci wytworzyli w Europie swoją specyficzną kulturę, nigdy w Stanach z oczywistych względów nie miał racji bytu.

Wątpliwości dotyczące amerykańskiej kultury ludowej w Stanach Zjednoczonych (założywszy, że ona w ogóle istnieje) może rozwiązać przestudiowanie, jakich warstw społecznych dotyczy na gruncie północnoamerykańskim pojęcie kultury narodowej. Czy będą to WASP, czyli *White-anglosaxon protestants*, biali protestanci pochodzenia anglosaskiego, którzy zbudowali Wschodnie Wybrzeże i stanowili trzon intelektualny Stanów Zjednoczonych? Przy takim założeniu kultura ludowa Stanów Zjednoczonych wywodziłaby się w linii prostej z kultury ludowej zachodniej Europy, chociaż w tym przypadku byłaby to kultura mieszczańska. Jednakże w obliczu pluralizmu kulturowego Stanów Zjednoczonych nie sposób jest oddać prymatu tylko jednej kulturze. Podobnego zdania jest amerykański folklorysta Henry Glassie:

Kultura materialna w obrębie Stanów Zjednoczonych, którą można określić mianem „folklorystycznej”, nie może być wyodrębniona przy użyciu tradycyjnych narzędzi badaczy kultury ludowej. W Europie, kultura ludowa jest utożsamiana z przeszłymi masami narodowymi w małym kraju, takim jak Norwegia bądź Irlandia. Nie zdaje to egzaminu w przypadku kraju o tak dużej i nieustającej migracji, jak Stany Zjednoczone, gdzie osiem pokoleń industrializacji i urbanizacji zmieniło wielogatunkową populację w pozbawioną ludowości masę⁴.

Na tak pojmowaną amerykańskość złożyły się wpływy wielu kultur: imigrantów z zachodniej i wschodniej Europy, czarnoskórych niewolników z Afryki, Indian oraz lokalnej kultury prerii, która powstała na Dzikim Zachodzie. Która z nich jest najbardziej amerykańska? Przy takim założeniu można już łatwo zbadać, co jest swoście amerykańskie w musicalu i, czego dotyczy temat artykułu, czy jest to mianowicie miasto.

W tym miejscu chciałabym przyjąć być może rewolucyjną tezę, że jeżeli w Stanach nie istniały nigdy warstwy chłopskie w rozumieniu europejskim, to w takim razie za kulturę ludową można uznać wpływ grup społecznych, wspomnianych we wcześniejszym akapicie. Potwierdza to również Tim Edensor:

3 *Encyklopedia PWN. Hasło: kultura ludowa*, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3934264/kultura-ludowa.html>. Dostęp: 24 maja 2014.

4 „The material culture within the United States which is folk cannot be isolated with the folklorists’ usual tools. The European folklife student’s identification of “folk” with the past human masses of a nation may hold for a small country, such as Ireland or Norway, but it fails in a land where recent migration has been rapid and constant, where eight generations of industrialization and urbanization have transformed a heterogeneous population into a nonfolk mass.” [tłum. - M. P.]; H. H. Glassie, *Pattern in the Material Folk Culture of the Eastern United States*, Philadelphia 1969, s. 3.

Kultura nie jest bowiem trwała, ale negocjowalna, jest przedmiotem dialogu i kreatywności, a wpływ na nią wywierają konteksty, w których jest tworzona i wykorzystywana. Poczucie tożsamości narodowej nie jest zatem ostateczne, lecz ma charakter dynamiczny i dialogowy, znajduje się w konstelacjach wielkiej matrycy kulturowej obrazów, idei, przestrzeni, rzeczy, dyskursów i praktyk.⁵

Podsumowując tę część mojego artykułu, chciałabym poczynić założenie, że musical – jako wytwór kultury amerykańskiej – choć jest przede wszystkim przykładem kultury popularnej, zawiera również pewne elementy kultury ludowej. Podobną opinię przedstawia Marek Gołębiewski, zdaniem którego istotnym elementem w badaniu tworców kultury popularnej są okoliczności powstania, wpływ zmian historycznych, społecznych i ekonomicznych, oraz to, do jakich uogólnień prowadzą i jakie wartości sankcjonują⁶. Zwłaszcza ten ostatni element wydaje mi się istotny w przypadku musicalu, który niejednokrotnie konstytuował bądź wspierał pewne wartości społeczne.

Musical wywodzi się od europejskich form muzycznych, opery i operetki. Podobnie jak te gatunki łączył przedstawienie z muzyką. Na jakiej podstawie można więc stwierdzić, że jest to gatunek rdzennie amerykański? Ponieważ wprowadził nowe formy muzyczne oraz zmienił stosunek do fabuły, która, mimo lekkiej muzyki, zaczęła przypominać fabułę opery: treść piosenek stała się koherentna oraz powiązana z akcją libretta, które podejmowało nowe problemy i nierzadko (w przeciwieństwie do opery) kończyło się *happy endem*. Co więcej, muzyczną podstawą musicalu były tzw. *negro spirituals*⁷, będące spuścizną kulturową czarnoskórych niewolników pracujących na południu Stanów Zjednoczonych. *Spirituals*, śpiewane w trakcie sekretnych ceremonii religijnych, były próbą zachowania afrykańskich wierzeń, zabronionych przez białych właścicieli. Były także wykonywane w trakcie pracy na polu, kiedy to przywódca grupy intonował fragment melorecytacji, podejmowanej następnie przez resztę niewolników. Z czasem *spirituals* przekształciły się w muzykę bluesową, która ewoluowała w jazz, stanowiący z kolei podwaliny dla niemal wszystkich gatunków współczesnej muzyki rozrywkowej.

Ponieważ *negro spirituals* są uważane za element folkloru afroamerykańskiego, uważam, że można uznać za rdzennie amerykańskie wszystko to, co powstało na ich gruncie. Same w sobie są *negro spirituals* wywodzone z kultury amerykańskiego Południa, kojarzonego głównie z wielkimi plantacjami, a zatem z prowincją. Z drugiej strony jazz, którego korzenie to właśnie *negro spirituals*, powstał i został oficjalnie zdefiniowany w 1915 roku w wielkim mieście - Chicago.

Inny wytwór kultury, również wywodzący się z Południa, to tzw. *minstrel shows*, czyli skecze muzyczne wykonywane przez białych aktorów udających Afroamerykanów. Pierwsze przedstawienia *minstrel shows* sięgają nawet XVII wieku. W XIX wieku inkorporowa-

5 T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, Kraków 2004, s. 32.

6 „Badanie utworów sztuki popularnej powinno więc obejmować przede wszystkim opis mieszczący w sobie perspektywę historyczną uwzględniający kanon dzieł tworzących formułę (...). Równie istotny jest opis konwencji, jakie wytwarzały się w formule, i inwencji przyczyniających się do rozwoju formuły, jednocześnie zachowując jej zasadniczą tożsamość (...) badacz sztuki popularnej musi starać się wyjaśnić społeczne, polityczne, ekonomiczne bądź techniczne czynniki determinujące kształt ostatecznego wytworu. Ostatnią (...) kwestią (...) jest określenie na podstawie głębokiej analizy danego utworu rodzaju uogólnień, jakich można dokonać o kulturze, w której powstał; określenie do jakiej publiczności kieruje swe dzieło autor: jakie normy i wartości potwierdza przebieg konfliktu pomiędzy bohaterami pozytywnymi i negatywnymi.” M. Gołębiewski, *Musical na tle kultury popularnej USA*, Warszawa 1989, s. 22

7 Negro spirituals nazywane są również: *black spirituals*, *African-American spirituals*, *jubilee* lub *African-American folk songs*.

ly one *spirituals*, zaś na przełomie XIX i XX wieku przeszły w wodewil, który ewoluował w musical. *Minstrel shows* powielaly stereotypy dotyczące Afroamerykanów, a jednocześnie zapisały się jako pierwszy rdzennie amerykański gatunek teatralny⁸.

Ostatnim gatunkiem kultury ludowej Stanów Zjednoczonych, który wywodzi się z Południa i ukształtował musical jest tzw. *cake-walk*, taniec wykonywany pierwotnie przez niewolników na plantacjach, którzy podglądając zabawy białych właścicieli ziemskich, parodiowali tańczone wówczas tańce towarzyskie⁹. *Cake-walks* zostały inkorporowane przez kulturę białych w 1876 roku, kiedy to pokazano je po raz pierwszy oficjalnie w trakcie Wystawy Światowej w Filadelfii, do akompaniamentu piosenek ludowych, na tle scenografii przypominającej Południe¹⁰. W tej samej dekadzie *cake-walk* trafił na Broadway¹¹.

Podsumowując, na okoliczności powstania warstwy muzycznej musicalu miała przemożny wpływ kultura amerykańskiego Południa i wielkich metropolii. W celu zbadania, do jakiego stopnia te dwa miejsca miały znaczenie również dla warstwy fabularnej, oraz czy twórcy uwzględnili w niej wielką spuściznę kulturową Dzikiego Zachodu, w dalszej części artykułu analizie zostanie poddana tematyka wybranych amerykańskich musicali.

Na potrzeby artykułu podzieliłam musicale amerykańskie przyjmując za kryterium ich miejsce akcji. Pierwsza grupa dotyczy fabuł umiejscowionych poza granicami Stanów Zjednoczonych i jej w ogóle nie będę omawiać. Jeżeli źródłem inspiracji były odległe kraje europejskie bądź ich fikcyjne odpowiedniki, jak wzorowane na Rumunii królestwo Romanzy z *Rosalie* Iry i George’a Gershwinów z 1928 roku, to wydaje mi się, że ich autorom było bliżej do farsowej operetki niż do poważnej tematyki musicalu¹². Zakładając, że o nowoczesności *Show Boat* Jerome’a Kerna z 1927 roku zaświadcza zespolenie muzyki, scenariusza oraz piosenek, jak również umiejętność wzbudzania emocji innych niż śmiech i poruszanie problemów społecznych i politycznych, nie sposób nie zauważyć, że musicale amerykańskie I połowy XX wieku posiadają te właśnie elementy w wypadku, gdy ich akcja toczy się na amerykańskiej ziemi. Dzieła, którym bliżej gatunkowo do operetki ze względu na lekką tematykę, są zazwyczaj osadzone gdzie indziej¹³.

8 Prawdę powiedziawszy, był to jeden z niewielu jego przejawów w Nowym Świecie. Elita intelektualna kolonii, potem młodej demokracji, składała się głównie z surowych purytan, którzy sprzeciwiali się krotocwilnemu teatrowi. Muzyczno-sceniczne *minstrel shows* daly podwaliny nie tylko musicalowi, ale teatrowi amerykańskiemu w ogóle.

9 “Us slave watched white folks’ parties where the guests danced a minuet and then paraded in a grand march, with the ladies and gentlemen going different ways and then meeting again, arm in arm, and marching down the center together. Then we’d do it too, but we used to mock’em every step. Sometimes the white folks noticed it, but they seemed to like it; I guess they thought we couldn’t dance any better.” B. Baldwin, *The Cakewalk: A study in stereotype and reality*, „Journal of Social History” 1981, nr 15, s. 208.

10 *Ibidem*, s. 212.

11 Miało to miejsce w trakcie przedstawienia *Walking for Dat Cake, An Exquisite Picture of Negro Life and Customs* w teatrze New York’s Theater Comique na dolnym Broadwayu, w 1877 roku. R. M. Sudhalter, *Don’t Give the Name a Bad Place. Types and Stereotypes in American Musical Theater 1870-1900*, newworldrecords.org/linernotes/80265.pdf. Dostęp: 24 maja 2014.

12 Oczywiście można uznać umiejscowienie akcji libretta za granicą za kostium, przyjęty po to, by ukazać stosunki w kraju. Niejednokrotnie autorzy librett wprowadzali do nich również metaforyczne postaci obcokrajowców w celu przedstawienia takich bądź innych poglądów na tematy swoiście amerykańskie. Przykładem może być piosenka „New York Serenade” ze wspomnianej *Rosalie*, wychwalająca amerykańską muzykę popularną, jak również „West Point Bugle” i „West Point March”, nawiązujące do amerykańskich piosenek wojskowych.

13 Ciekawym przykładem potwierdzającym tę tezę jest twórczość Cole’a Portera. Kompozytor wyjechał do Paryża w 1917 roku i spędził tam ponad dekadę. Paryski blichtr i urok dawnych operetek miały większy wpływ na artystę niż kultura jego ojczyzny, dlatego jego musicale (do których, poza muzyką, pisał również słowa piosenek), poza muzyką amerykańską, nie zawierały innych elementów kultury amerykańskiej. Akcja jego największych dzieł toczy się m.in. w Paryżu (*Paris*, 1928; *Fifty Million Frenchmen*, 1929; *Can-Can*, 1953; *Silk Stockings*, 1955), na statku płynącym z/do Europy (*Anything*

Kolejna grupa musicali, to te z autotematycznym miejscem akcji, dotyczące życia bohemy, a zwłaszcza artystów scenicznych i muzycznych. Musicale te nie skupiają się na miejscu, w którym istnieje teatr (jak np. w *Show Boat*, gdzie fakt, że łódź komedianów dopłynęła właśnie na Południe, był bardzo istotny), ale raczej o takie, gdzie teatr mógłby istnieć w każdym innym miejscu na ziemi, nie zmieniając w ten sposób fabuły, jak w przypadku Ford's Theatre w *Kiss me, Kate*. Zalicza się do nich m.in.: *On Your Toes* (1936) Richarda Rodgersa i Lorenza Harta. Istnieje również szereg dzieł toczących się poza granicami kraju, jednak przedstawiających Amerykanów podkreślających swoje wartości narodowe¹⁴. Jeszcze inną grupę tworzą musicale, których akcja toczy się w Stanach, ale w czasach odległych historycznie¹⁵. Te trzy podgrupy nie dotyczą jednak bezpośrednio tematu artykułu, dlatego też nie będą szczegółowo badane.

Celem artykułu jest szersze omówienie musicali zainspirowanych Dzikim Zachodem, traktowanego powszechnie jako obszar najsilniej nacechowany folkloryzmem w Stanach Zjednoczonych. Najsłynniejszym przykładem takiego musicalu jest *Oklahoma!* Richarda Rodgersa i Oscara Hammersteina II z 1943 roku. Przez wielu badaczy to właśnie *Oklahoma!* uznawana jest za pierwszy pełnoprawny amerykański musical, ponieważ wprowadziła sekwencję taneczną, prezentującą sen Laurey („Out of my dreams”) czy też za „first folk musical”¹⁶.

Goes, 1934), w Wielkiej Brytanii (*Gay Divorce*, 1932), w Meksyku (*Mexican Hayride*, 1944) lub na dworze królewskim (*Jubilee*, 1935). Wyjątkami są tu mniej znane musicale, jak *The New Yorkers* z 1930 (którego akcja toczy się na Manhattanie) *Let's Face It* (1941; fabuła osadzona w Southhampton na Long Island) i *Something for the Boys* (1943; miejsce akcji: Teksas).

S. Green, *Broadway Musicals. Show by Show*, Milwaukee 2011, s. 74.

W twórczości Portera można spotkać również pewnego rodzaju autotematyzm – dzieła mówiące o życiu i pracy w teatrze, z których najsłynniejszy to *Kiss me, Kate* (1948, polski tytuł: *Pocałuj mnie, Kasiu*) z librettem Samuela i Belli Spewack). Genialne kompozycje Portera, który był również autorem większości tekstów piosenek dla swych musicali, nie podejmują jednak nigdy poważnych zagadnień społecznych, nie zawierają tego istotnego czynnika każdego prawdziwego amerykańskiego musicalu, przez co zbliżają się do operetki. Dlatego uważam, że nie można przy ich pomocy badać tego, co rdzennie amerykańskie w musicalu; jeśli już, to raczej to, co mogłoby być uznane za typowo francuskie. Potwierdza to Bernard Grun: „[Porter – M. P.] wprowadził do amerykańskiej muzyki rozrywkowej (także i do tekstów) francuski czar, wdzięk i dowcip. Do Paryża często powracał w tematach swych musicali, Paryż pozostał dla niego najpiękniejszym miastem na świecie, a francuska lekkość i pikanteria – jedynym wzorem do naśladowania” B. Grun, *op. cit.*, s. 537.

14 Do tego typu musicali zalicza się *This is the Army* Irvinga Berlina z 1942, opowiadający o przedstawieniu dla żołnierzy zatytułowanym *Yip Yip Yaphank*. Spektakl jest wystawiany najpierw na froncie we Francji, w trakcie I Wojny Światowej, następnie w Stanach w trakcie kolejnego konfliktu zbrojnego. Dzieło podkreślało takie amerykańskie wartości jak np. poświęcenie życia, szczęścia prywatnego i zdrowia dla ojczyzny. Z kolei *South Pacific* Richarda Rodgersa i Oscara Hammersteina II z 1949 roku użył działań z okresu wojny na Pacyfiku jako metafor, mającej zwrócić uwagę na nierówne relacje społeczne na Południu Stanów Zjednoczonych. Akcja musicalu koncentruje się wokół dwóch romansów: amerykańskiego porucznika z polinezyjską dziewczyną, oraz pielęgniarki z Arkansas z francuskim kolonizatorem. Przeszkodą na drodze do szczęścia były różnice rasowe. Żołnierz kochał dziewczynę, ale nie mógł się z nią ożenić z powodu jej rasy, z kolei pielęgniarka nie mogła zaakceptować pół-azjatyckich dzieci Francuza. Realny problem mieszanych małżeństw istniał w Stanach Zjednoczonych do czasów II Wojny Światowej, po której zaczęto je legalizować, wyłączwszy Południe. Co więcej, właśnie tam utrzymywała się najostrzejsza segregacja rasowa. Dyskryminacji sprzeciwiała się najbardziej kontrowersyjna piosenka „You've Got To Be Carefully Taught”. Zastanawiając się, co jest rdzennie amerykańskiego w *South Pacific*, można stwierdzić, że będzie to właśnie kultura Południa, wraz z jej skomplikowanymi relacjami społecznymi.

15 Trudno powiedzieć, co było w nich rdzennie amerykańskiego, ponieważ często zawierały liczne anachronizmy, a ich przedstawienia kończyły się kląpą i stąd obecnie niewiele wiadomości na ich temat jest dostępnych. Są to np. *The New Moon* z 1928 roku Sigmunda Romberga (słowa Oscara Hammersteina II), z fabułą osadzoną w Nowym Orleanie w 1788 roku. Dzieło było anachroniczne, ponieważ jego akcja toczyła się w 1788 roku, we francuskiej kolonii, a tymczasem, Nowy Orlean należał w latach 1763-1801 do Hiszpanii. Inne musicale historyczne to *Sweet Adeline* (1929) Jerome'a Kerna o wojnie hiszpańsko-amerykańskiej, czy jeden z sześciu amerykańskich musicali Kurta Weila, *Knickerbocker Holiday* z 1938 roku, mówiący o XVII wieku w Nowym Amsterdamzie, czy też *Louisiana Purchase* Irvinga Berlina z 1940 roku.

16 „*Oklahoma!* was the first American musical with an ethnic sound, words and music entirely in the folk idiom” E. Mordden, *Broadway Babies. The People Who Made The American Musical*, New York 1983, s. 140. Również Lucjan Kydryński określił *Oklahoma!* jako zrywającą „z konwencjami ówczesnych musicali, miała raczej formę opery ludowej”. L. Kydryński, *Przewodnik operetkowy. Wodewil, operetka, musical*, Kraków 1977, s. 575.

W przeciwieństwie do *Show Boat*, piosenki w *Oklahomie!*, prezentujące swoistą odmiennność Stanów, faktycznie nawiązywały do muzyki lokalnej, np. „The Farmer and The Cowman” (z charakterystyczną dla Dzikiego Zachodu melodią skrzypiec). Idąc tym tropem, należy za dystynktywnie amerykańskie uznać te musicale, które prezentują właśnie Dzikie Zachód.

Innym musicaliem eksploatującym ten motyw jest *Annie Get Your Gun* Irvinga Berlina z 1946. Musical przedstawia postać historyczną, Annie Oakley, która jako strzelec wyborowy występowała w show Buffalo Billa pod koniec XIX wieku.

Jednak inspiracją dla twórców musicalowych była nie tylko amerykańska prowincja Zachodu, ale również Wschód kraju, jak np. Nowa Anglia w *Carousel* Rodgersa i Hammersteina z 1945 roku. Przedstawione tam amerykańskie wartości były podobne do tych z *Oklahomy!*: ciężka praca w duchu protestanckim i skromne życie w harmonii z sąsiadami i otoczeniem.

Całkiem inny rodzaj folkloru przedstawiają musicale, których akcja koncentrowała się wokół amerykańskiego Południa i Afroamerykanów. Najbardziej reprezentatywnym przykładem będzie oczywiście *Show Boat*, który nie tylko ze względu na zlokalizowanie akcji, ale również poprzez dobór bohaterów (jedna z głównych bohaterek ukrywająca fakt, że jest mulatką; czarnoskóre postaci drugoplanowe). *Show Boat* rozgrywa się zarówno na prowincji, jak i w wielkim mieście. Pierwszy akt koncentruje się wokół teatru na barce, który wpływa do portu w Natchez, Mississippi, będącym do XX wieku ważnym portem rzeczny na rzece Mississippi. Wybór miejsca nie jest przypadkowy - Natchez to konserwatywne Południe, znane z wieloletniej dyskryminacji Afroamerykanów. Pierwszy akt w dużej mierze dotyczy właśnie ich trudnej sytuacji – wyzysku (piosenka „Ol’Man River”) i okrutnych zakazów, np. zawierania mieszanych małżeństw czy występowania w teatrze. Musical składa hołd kulturze afroamerykańskiej zwłaszcza poprzez piosenkę „Can’t Help Lovin’ Dat Man”, która ma rytm bluesa, i jak mówi jedna z bohaterek, Magnolia, śpiewana jest wyłącznie przez czarne kobiety. Akcja drugiego aktu przenosi się z kolei do Chicago, będącego jednak wyłącznie odległym tłem. Prawdziwym bohaterem jest teatr, w którym poszczególne postaci z pierwszego aktu odnajdują się po latach – Julie, Magnolia, jej mąż Gaylord i ich córka Kim.

Innym musicaliem skoncentrowanym na południu i opisującym życie Afroamerykanów była *Carmen Jones* z 1943 roku, do tradycyjnej muzyki Georges’a Bizeta, z librettem i słowami piosenek Oscara Hammersteina II. Fabuła musicalu pokazuje, jak innowacyjnym librecistą był Hammerstein – jego Carmen jest Afroamerykanką pracującą na Południu Stanów Zjednoczonych w fabryce spadochronów. Don José to kapral Joe, również czarnoskóry. Escamillo to podejrzany bokser Husky Miller. Tradycyjna fabuła opery Bizeta zadziwiająco dobrze oddawała problemy czarnoskórych Amerykanów, którzy odzyskali wolność 80 lat wcześniej, ale wciąż żyli na marginesie społeczeństwa. W drugim akcie akcja przenosi się do Chicago, będącego wszak miastem¹⁷.

To właśnie w wielkim mieście osadzona jest fabuła zdecydowanej większości amerykańskich musicali. Każdy kompozytor „wielkiej piątki” inspirował się wielką amerykańską metropolią. Oprócz

¹⁷ W Południowej Karolinie toczy się również akcja dzieła *Porgy i Bess* Gershwinów (z librettem i słowami piosenek DuBose’a Heyward’a and Ira’y Gershwin’a) z 1935 roku, którego akcja osnuta jest wokół życia Afroamerykanów w latach 20. Ponieważ jest to dzieło z pogranicza musicalu i opery i dziś zalicza się je raczej do tej drugiej kategorii, nie będę go brać pod uwagę w moich rozważaniach.

Carmen Jones, również akcja drugiego aktu *Show Boat* toczy się w Chicago. *Face the Music* Irvinga Berlina z 1932 roku osadzona jest w Nowym Jorku, podobnie jak *I'd Rather be Right* (1937) Richarda Rodgersa i Lorenza Harta. Miasto służy za miejsce akcji również dla takich musicali jak *Kumpel Joey* (*Pal Joey*, 1940) Rodgersa i Harta, *Make Mine Manhattan* Richarda Lewine'a z 1948 roku czy *Guys and Dolls* Franka Loessera z 1950 roku oraz wiele innych. Korowód zamyka twórczość Leonarda Bernsteina, owładniętego ideą „oddania muzyką klimatu dzisiejszej Ameryki”¹⁸.

Pierwsze przymiarki do zmierzenia się z tematem wielkiej amerykańskiej metropolii Bernstein powziął przy okazji *On the Town* w 1944 roku, gdzie trzech żeglarze na przepustce przemierzają słynne Muzeum Historii Naturalnej, Central Park, Times Square i Coney Island. Już wtedy Bernstein współpracował z Jeromem Robbinssem, autorem słynnej choreografii do *West Side Story*. Swoistą kontynuacją *On the Town* był musical *Wonderful Town* (*Znaniawana Ulica*) z 1953 roku, którego akcja toczy się w Greenwich Village. Już otwierająca musical piosenka, „Christopher Street”, wychwala atrakcje tego wielkiego miasta. Kulminacją miejskich motywów była u Bernsteina oczywiście *West Side Story*, która ze względu na położeniu akcentu na elemencie tańca odmieniła amerykański musical. Choć jest to adaptacja *Romea i Julii*, odbijają się tu echem problemy swoście amerykańskie. Przede wszystkim *West Side* podzielone między Rakiety i Rekinów przypomina historyczną linię Masona-Dixona oraz konflikt między Północą i Południem. Istotne są również problemy rasowe i marginalizacja Portorykańczyków. Wszystko to kumuluje się w wielkiej amerykańskiej metropolii.

Co jest zatem rdzennie amerykańskie w musicalu amerykańskim? Miasto, Dziki Zachód czy Południe? Uważam, że pojęcie amerykańskości można łączyć z wszystkimi wymienionymi miejscami. Kultura Południa, czyli tradycja afrykańskich niewolników, wpłynęła na musical przede wszystkim w warstwie muzycznej. Nie byłoby musicalu bez jazzu, a tego nie byłoby bez *spiritual songs* i problemów Afroamerykanów. Z drugiej strony jazz wykształcił się w dużych miastach Południa, a współczesną formę uzyskał po zetknięciu się z muzyką ragtime'u Chicago w 1912 roku. To właśnie w tym mieście trzy lata później doszło do ochrzczenia tego pozostającego dotąd na marginesie nurtu muzycznego mianem jazzu. Exodus czarnoskórej ludności do wielkich miast stał się przyczyną wielu problemów, będących inspiracją dla twórców musicalowych. Jednak Afroamerykanie nie stanowią całej populacji Stanów Zjednoczonych. Dopiero w mieście mogli się oni zetknąć z białymi ludźmi i emigrantami, mieszkanką wielu kultur, dla których nowym folklorem była właśnie kultura wielkiego miasta, gdzie podstawowa amerykańska wartość, wspomniana na samym początku konstytucji – prawo do szczęścia – ścierała się z brutalną rzeczywistością emigrantów i dawnych niewolników. Odmówienie prawa do szczęścia było jednak również problemem Julii z *Show Boat* czy tytułowej bohaterki *Carmen Jones*. W ten sposób zarówno Południe, jak i amerykańska metropolia były idealnym miejscem do wyartykułowania rdzennych amerykańskich wartości: równości, wolności, sprawiedliwości, władzy ludu sprzeciwiającej się dawnym systemom feudalnym. Przedstawienie problemów bohaterów w takim a nie innym miejscu miało funkcję propagandową i jednoczyło pozornie rozproszoną, zbyt zróżnicowaną kulturową ludność, aby mogła wytworzyć wspólną kulturę narodową.

Czy w takim razie Dziki Zachód, powszechnie uważany za przejaw amerykańskiej kultury ludowej, jest nią w istocie? W jaki sposób ludzie tacy jak dawni niewolnicy z Południa czy żydowscy emigranci z Europy Wschodniej mogli utożsamiać się z białą wieśniaczką Laurey Williams z *Oklahoma!*

18 L. Kydryński, *op. cit.*, s. 55.

albo rewolwerzystką Annie Oakley z *Annie get your gun*? Chociaż bohaterki te były obce etnicznie dla większości publiki, reprezentowały one jednak wartości bliskie każdemu Amerykaninowi, także temu z pierwszego pokolenia emigrantów. Obie protagonistki osiągnęły do pewnego stopnia wyznawany przez Amerykanów sukces. Oakley była przykładem zrealizowanego *American dream*, z kolei Williams, żyjąca na moralnie konserwatywnej prerii, kierowała się znaną z prac Maxa Webera etyką protestancką, w której ciężka praca jest wartością samą w sobie. Zdobywanie i osvajanie Dzikiego Zachodu, a przede wszystkim posiadanie własnej ziemi, było marzeniem bliskim każdemu Amerykaninowi.

Podsumowując, zarówno Południe, Dzikie Zachód jak i miasto nie są przypadkowo dobranym miejscem akcji musicalu amerykańskiego. Są one związane z najbardziej podstawowymi wartościami amerykańskimi i przez to mogą zostać uznane za rdzenne i dystynktywne dla tej właśnie kultury.

Bibliografia

Baldwin, Brooke, *The Cakewalk: A study in stereotype and reality*, „Journal of Social History” 1981, nr 15.

Edensor, Tim, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, Kraków 2004.

Encyklopedia PWN, encyklopedia.pwn.pl. Dostęp: 24 maja 2014.

Glassie, Henry H., *Pattern in the Material Folk Culture of the Eastern United States*, Philadelphia 1969.

Golebiewski, Marek, *Musical na tle kultury popularnej USA*, Warszawa 1989.

Grun, Bernard, *Dzieje Operetki*, przeł. M. Kurecka, Kraków 1974.

Kydryński, Lucjan, *Przewodnik operetkowy. Wodewil, operetka, musical*, Kraków 1977

Lubbock, Mark, *The Music of 'Musicals'*, „The Musical Times”, 1957, Vol. 98, No. 1375, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/937354?uid=2&uid=4&sid=21104076375017>. Dostęp: 27 maja 2014.

Mordden, Ethan, *Broadway Babies. The People Who Made The American Musical*, New York 1983

Sudhalter, Richard M., *Don't Give the Name a Bad Place. Types and Stereotypes in American Musical Theater 1870-1900*, newworldrecords.org/linernotes/80265.pdf. Dostęp: 24 maja 2014.

Przestrzeń teatralna w mieście (na przykładzie spektakli Dmitrija Wołkostrielowa)

Jak pisze Dariusz Kosiński „wiek XX stał się w teatrze stuleciem ucieczki ze scenicznego pudła, która przebiegała na trzy zasadnicze sposoby:

1. odnowienie konwencji teatralnych przeszłości;
2. wyjście z budynku teatralnego;
3. przebudowa przestrzeni teatru”¹

Eksperymentatorzy poszukiwali przestrzeni „nieteatralnej”: już od lat dwudziestych popularne stało się wystawianie spektakli w miejscach gotowych, związanych z dramatem czy „prawdziwych” miejscach akcji. Organizacja przestrzeni zmieniła się tak, żeby dostosować się do potrzeb inscenizacji².

Wiek XX stał się czasem dominacji scenografii przestrzennej. W latach dwudziestych Rosyjscy konstruktywiści (m.in. W.Tatlin, E.Lisicki, W.Fiodorow, A.Ekster, L.Popowa³) przekształcili scenę w upowszechnioną „maszynę do grania” dla inscenizacji Wsiewołoda Meyerholda i Aleksandra Tairowa. Jednak później te koncepcje poszły w stronę uproszczenia, zostały wprowadzone elementy, które pokazywały główną ideę inscenizacji.

Następne zmiany znaczenia i funkcji przestrzeni teatralnej wystąpiły w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Richard Schechner podał pierwszy zarys przyszłej performatyki (ang. *Performance studies*), rozwijając go w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Wtedy w centrum okazały się „działania polegające na przenoszeniu zwykłych czynności w niezwykle kontekst”⁴. *Performance art* odbywała się tu i teraz, nie przedstawiała jakiejś innej rzeczywistości, dlatego była potrzebna zupełnie inna przestrzeń, która pasowałaby do tych zwykłych czynności. Performerzy wykorzystali przestrzeń pozateatralną: galerie, stadiony, fabryki, place publiczne, pomieszczenia mieszkalne. W taki sposób pozbyli się zbędnej w ich wypadku teatralności, zmienili pozycje widza i aktora (wykonawcy). W tych czasach Jerzy Grotowski rozpoczął pracę nad nową organizacją przestrzeni teatralnej. Odwrócono też stosunki przestrzenne: widz był umieszczony na scenie, a akcja odbywała się na widowni⁵.

W tym kontekście interesująco wypadają poszukiwania przestrzenne młodego teatru rosyjskiego. Teatr Post na początku działalności nie miał swojej przestrzeni. Rosyjscy krytycy nazywają Teatr Post jednym z głównych odkryć ostatnich lat, a jego założyciela – reżysera Dmitrija Wołkostrielowa – liderem nowej rosyjskiej reżyserii. Wołkostrielow zbudował swój indywidualny i autonomiczny teatr,

1 *Słownik wiedzy o teatrze*, red. D. Kosiński i in., Bielsko-Biała 2005, s.145.

2 Jako odrębna umiejętność i dziedzina działania artystycznego inscenizacja pojawiła się w XX wieku wraz ze wzrostem znaczenia reżysera i uznaniem go za gł. twórcę przedstawienia teatralnego.

3 Dariusz Kosiński, *op.cit.*, s.148.

4 *Ibidem*, s.439.

5 Dariusz Kosiński, *Słownik wiedzy o teatrze*, Bielsko-Biała 2005, s.149.

polegający m.in. na tym, że reżyser wychodzi poza granice teatru dramatycznego i tworzy zupełnie inny rodzaj przedstawienia – antyteatr.

Jego spektakle odgrywają się w różnych przestrzeniach: klubach (*Gospodarz kawiarni*), fabrykach (*Shoot/Get Treasure/Repeat*), galeriach sztuki (*Lipiec; John Cage. Wykład o niczym*). Teatr Post nie ma własnego teatru-budynku, dlatego reżyser szuka sceny w przestrzeni miejskiej. Do spektaklu-monodramy „Gospodarz kawiarni” (2011) reżyser wybiera przestrzeń art-klubu. W centrum przedstawienia znalazł się monolog „od autora” podobny do stand-up, w którym białoruski dramaturgista Paweł Priażko opowiada o dziwnych normach i normalnych dziwacznościach istniejących w życiu codziennym, ale rzadko zwracających na siebie uwagę. Autor sztuki przedstawia specyficzny pogląd na takie sytuacje. Monolog nieświadomie został napisany z błędami ortograficznymi i interpunkcyjnymi, gdyż tekst demonstruje naturalny tok myśli. Teatr przynosi się do art-klubu, gdzie przestrzeń teatralna zapewnia bezpośredni kontakt z publicznością. Lehman analizując zmiany w teatrze powołuje się na Strehlera:

„[...] «W byłych koszarach wojskowych, na dziedzińcach i w leżących odległości parkach industrialnych znajdują się przestrzenie, które stanowią strefy graniczne: właściwie mieszkanie, ale zarazem galeria, bar i miejsce happeningu. Te kluby stanowią nietrwale instalacje, stroniące od mainstreamu, idylle na uboczu. Istnieją tak długo, jak długo trwa w nich zabawa». Formy ekspresji kultury klubowej łączą «kulturę trywialną pozbawioną gustu większości, towary masowe, socjalistyczną grafikę użytkową i barokowe imitacje, supermana i blask świecy»⁶.

Wolkostrielow nie jest zainteresowany teatrem w jego klasycznym ujęciu, a nawet teatralnością. Bardziej interesuje go widz, niż sam spektakl. Podobnie do Grotowskiego i jego teatru ubogiego teatr jest dla Wolkostrielowa narzędziem do komunikacji. Reżyser tworzy wyjątkowego rodzaju laboratorium, w którego centrum znalazł się widz, daje mu wolność postępowania i pozwala zostać współtwórcą spektaklu. Dlatego przestrzeń też ma sprzyjać takiemu autonomicznemu zachowaniu. Jak pisze Lehman w swojej książce „Teatr postdramatyczny”:

„nie można zatem zapominać o tym, że taki teatr, który nie stawia sobie na cel inscenizacji fikcyjnych dramatycznych światów, w inny sposób również rozumie przestrzeń. Obejmuje on przestrzeń heteronomiczną, codzienną; obejmuje całe szerokie pole, które otwiera się między ograniczonymi ramami teatrem a «nieobramowaną» codziennością w chwili, kiedy fragmenty tej ostatniej doświadczą jakiegoś rodzaju scenicznego oznaczenia, zostaną zaakceptowane, pokazane jako z jakiegoś względu osobliwe czy też ujęte w nowej perspektywie»⁷.

W przestrzeni klubu nie ma teatru w klasycznym rozumieniu i związaną z nim wysoką kulturą, od początku jest nastawienie na loteryjność i na zróżnicowaną kulturę. Widownia która przychodzi do art-klubu jest przypadkowa, nie wie, co się wydarzy, nie jest przygotowana, na-

6 S. Strehler, *Popmimen in der Buhnenburg*, „spex” 1998, nr 11, s. 80-82, cyt. za: Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2009, s. 192.

7 Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2009, s. 253.

stawiona na konkretny efekt. W ten sposób za pomocą przestrzeni Wołkostrielow próbuje znieść czwartą ścianę, barierę pomiędzy sceną i widownią. Scena również nie została wyeksponowana, jest oznaczona, ale pozostaje częścią rzeczywistości klubowej. Zgodnie z rozpoznaniem Lehmana w związku z przestrzenią art-klubu „istota teatru sprowadzi się do współprzeżywania energii, a nie do przekazywania znaków”⁸.

Ciekawym zagadnieniem jest także język filmu w innym spektaklu pod tytułem „Zła dziewczyna” (2011) Wołkostrielowa. Do tego spektaklu reżyser wybiera przestrzeń zwykłego teatru, jednak przerabia ją w mieszkaniu: na kuchnie grzeje się czajnik, leci woda, działa kuchenka. Nie ma specjalnie wykonanej sceny a aktorzy grają obok widza. Wołkostrielow nie tylko sprzeciwia się koncepcji teatru w jego klasycznym ujęciu, ale również pokazuje teatr z drugiej strony, teatr – na odwrót. Wszystkie rzeczy nieistotne stają się w teatrze Wołkostrielowa najważniejszymi:

„Wszyscy chcemy «wielkich» wydarzeń, ale trzeba zauważyć, że życie nie składa się z nich. To, co się wydaje śmieciami wydarzeń, mozaiką wydarzeń [...] nie są tak naprawdę śmieciami, to jest życie”⁹.

Nietypową przestrzeń reżyser wybrał również dla spektaklu „Lipiec” (2011). Spektakl odgrywa się w willi „Tajga” w Petersburgu. To miejsce powstało w wyniku projektu artystycznego: ze starej kamienicy zrobiono przestrzeń artystyczną, w której swoje dzieła demonstrują młodzi artyści, walczący o wolność dzieła artystycznego. Projekt zrealizowali Mark Kalinin, Katerina Kaciawina i Marija Pawlichina w 2011 roku.

W Polsce do odgrywania swoich spektakli Wołkostrielow wybiera zupełnie różne przestrzenie: w Warszawie na festiwalu teatralnym „Да!Да!Да!” spektakl-muzeum „Shoot/Get Treasure/Repeat” odbył się w starej fabryce, która jak najbardziej jest zgodna z jego koncepcją. Zespół młodych twórców Dmitrij Wołkostrielow, Siemion Aleksandrowski i Aleksandr Wartanow wykonał unikalny dla rosyjskiego teatru projekt „Shoot/Get Treasure/Repeat” (2012) na podstawie szesnastu krótkich sztuk Marka Ravenhilla. Autor stworzył jednolity epicki cykl (szesnaście sztuk, każda dwadzieścia-czterdzieści minut). Jedynym warunkiem Ravenhilla było to, że sztuki nie mogą być rozbijane. Dlatego spektakl ma nietypowy kształt: w czterech salach jednocześnie odgrywają się różne spektakle. Widz może oglądać je po kolei, odwrotnie lub w dowolnym porządku, przechodząc z jednej sali do drugiej, jak w muzeum. Dlatego też wybrana przestrzeń jest tak ważna dla reżysera. Wołkostrielow chce dać widzom wybór: sali, środków wyrazu, tematu i trasy. Daje im więc kilka sal, w których jednocześnie prezentowane spektakle tworzą jedną wielką synchroniczną przestrzeń.

W swoim spektaklu reżyserzy zastosowali nie tylko nietypową formę, ale też zupełnie nowy język teatralny, dotychczas niestosowany w Rosji. Twórcy połączyli teatr, performance, film, środki multimedialne, a nawet Internet. Tylko w pięciu sztukach z szesnastu żywi aktorzy pojawiają się na scenie i rozmawiają. W niektórych sztukach aktorzy tworzą postaci niewyraźne, posiadają monotony

8 Idem, s.247.

9 *Złaja dziewczyna*, 16+, przeł. Ekaterina Sharapova, <http://www.tyuz-spb.ru/spektakli/115-zlaja-devushka.html>. Dostęp: 16 kwietnia 2014.

głos. Innych aktorów zastępują projekcje i nagrania, które są ciekawsze od aktora żywego planu dla społeczeństwa uzależnionego od mediów. W ostatnim spektaklu aktorzy zupełnie znikają z realnej sceny, wchodząc na Facebook zaczynają komentować wydarzenia. Widz może podążyć za aktorem, dołączając się do dyskusji w Internecie, stać (albo nie stać) współwykonawcą. Następuje przekształcenie przestrzeni z realnej w wirtualną. Użycie multimediów pomaga przenieść się w przestrzeń, gdzie widz i aktorzy nawiązują komunikację między sobą. Reżyserzy pokazują, że współczesna rewolucja i walka toczy się w Internecie. Internet staje się polem wydarzeń zarówno w życiu realnym, jak na scenie.

Środki multimedialne w projekcie „Shoot/Get Treasure/Repeat” pomagają oddać sens tekstów Marka Ravenhilla. Głównym bohaterem jego dramatów stają się właśnie multimedia i Internet oraz ich wpływ na myślenie, a także życie społeczne. Reżyserzy demonstrują widzom taki obraz w celu pokazania, jak szybko człowiek przyzwyczaja się do wojny, śmierci i przemocy na ekranie.

Ponieważ znana przestrzeń teatralna kojarzona jest z konkretną estetyką występ Wolkostrielow z spektaklem „Jestem wolny” (2012) w Teatrze Starym w Lublinie z jego klasyczną estetyką spowodował takie oburzenie widzów. Widz, który przychodzi do Teatru Starego nie oczekiwał prezentacji współczesnego antyteatru. Sztuka natomiast składała się z pięciuset trzydziestu pięciu fotografii i zaledwie trzynastu komentarzy do nich, slajdy były pokazywane z siedmiosekundowymi odstępami. Spektakl odgrywany jest przez Wolkostrielowa, którego obecność sprowadza się do uruchomienia pokazu slajdów i komentarza niektórych zdjęć. Zdjęcia nie olśniewają, nie zostały poddane graficznej obróbce, są rozmyte (jezioro, widok z okna, przystanek, hotel). Przedmioty powtarzają się, ale zmienia się punkt widzenia narratora, a wraz z nim perspektywa ujęć. Słuchając komentarzy reżysera możemy wyobrazić sobie różne postacie, które robią te zdjęcia: na początku aparat znajduje się u mężczyzny, podobnego do Hitlera, następnie w rękach jego żony, później dziewczyny, która słucha Zemfiry, dalej pojawia się jeszcze inny mężczyzna i dziewczynka w parku. Jednak narrator nie jest do końca oczywisty, nic nie zostaje powiedziane do końca. Taka nowa narracja to jeszcze jeden krok do przodu we współpracy z widzem. Nietypowa i zbyt rzadka mowa odtwarza tok myślenia, pobudza wyobraźnię nie pozwalając odpocząć.

W samej budowie spektaklu dużą rolę odgrywa pustka, pauza i milczenie. Twórca chce doprowadzić widza do stanu medytacji, głębokiego myślenia. Jednak nie każdy widz jest w stanie zrozumieć rangę tej pustki, tym bardziej, jeżeli jest nastawiony na klasyczny teatr rosyjski. Zupełnie inną reakcję można było zaobserwować w Teatrze Studio w Warszawie. Oczywiście kilka osób opuściło salę w trakcie trwania spektaklu, ale reszta czekała na koniec. Reżyser dając widzom zupełną wolność powiedział, że jest gotów zwrócić pieniądze za bilet.

Kolejny spektakl Wolkostrielow zatytułowany „John Cage. Wykład o niczym” (2014) jest próbą pożegnania się z widzem, to liryczna i dramatyczna wypowiedź artysty. Wyznanie o końcu twórczości, o pustce w środku, która doprowadziła Wolkostrielowa donikąd: „jestem niczym” i „idę donikąd”. Ten utwór nawiązuje do dialogu z Johnem Cage’em i jego utworem 4'33" (1952), Wolkostrielow powiedział o 4'33" Cage’a: „Nic bardziej klasycznego w sztuce muzycznej dla mnie nie istnieje”¹⁰. Reżyser identyfikuje się z wielkim twórcą Johnem Cage’em, za pośrednictwem jego tekstu tworzy pustkę. Po-

10 A. Matisowa, Nie odnajduje się dzisiaj aktor grający Otello (wywiad z Dmitrijem Wolkostrielowym), przeł. E. Sh., <http://os.colta.ru/theatre/events/details/32939/>. Dostęp: 16 kwietnia 2014.

wtarzalność i cykliczność ma doprowadzić do stanu całkowitego oczyszczenia, do braku jakiegokolwiek myśli. Wtedy człowiek jest w stanie zrozumieć świat i przyjąć go takim, jakim jest: nie walczyć, nie zmieniać, nie buntować się. Tylko cisza i spokój mogą doprowadzić do zrozumienia i pogodzenia się z tym, że wszystko co ma się wydarzyć wydarzy się.

Spektakl odgrywa się w willi „Tajga”, trwa godzinę i jest wykonywany dla określonej liczby widzów. W centrum białej sceny znajduje się kostka, wykonana z prześcieradeł, które pełnią funkcję ekranu. Po każdej stronie kostki mieści się trzech widzów, jak łatwo policzyć w sumie jest dwanaście osób. Aktorka z aktorem siedzą w środku i czytają tekst „Wykładu o niczym” (1949) Johna Cage’a z i-padów. Aktorzy Teatru Post wygłaszają ten tekst jak chciał tego sam twórca. Według Cage’a ten wykład miał być przeczytany w taki sposób, jakby aktorzy mówili normalnie, jak mówią w rzeczywistości. Reżyser wypełnia ciemną przestrzeń tekstami Cage’a tym samym odwołuje się do tradycji.

Estetyka teatralna Wolkostrielowa jest oparta na odrzuceniu teatralności, dlatego wybiera on nietypową przestrzeń dla swoich spektakli, w zupełnie nowej przestrzeni reżyser korzysta ze środków multimedialnych. Wolkostrielow poprzez dzielenie przestrzeni pokazuje dwa światy – świat teraźniejszy jest podany poprzez obecność aktora tu i teraz, świat wirtualny pokazuje przez kamery i wyświetlenie zdjęć. Takie cięcie przestrzeni na kowalki daje możliwość oddania wielorakich sensów. Przestrzeń w jego spektaklach też jest prosta, podobna do tej, która istnieje w rzeczywistości. Jest to kawiarnia, muzeum czy fabryka widz zawsze może odczuć nietypowe dla teatru zbliżenie. Właśnie w taki sposób oddziałują na widza przestrzeń sceniczna. Wolkostrielow za pośrednictwem przestrzeni stara się zrobić teatr demokratyczny. Do tego reżyser dodaje wolności, odrzuca teatralność i tworzy antyteatr. Żeby zrobić teatr demokratyczny reżyser szuka sceny na terenie miasta, zbliża się do widza i nawiązuje z nim dialog, zachęca do współpracy. Ta komunikacja z widzem właśnie jest najważniejsza dla Wolkostrielowa.

*Zmierzch i nowy świt żydowskiego miasta w dramaturgii pierwszej połowy XX wieku:
„Dybuk” An-skiego i „Ta ziemia” Aszmana*

Czy istnieje lub istniał kiedykolwiek twór, który można by określić mianem „żydowskiego miasta”? Za takie mógłby uchodzić sztetl – rodzaj wschodnioeuropejskiego miasteczka, którego większość mieszkańców stanowiła ludność żydowska. Rozsiane od Wisły po Dniepr sztetle przestały istnieć z chwilą, gdy kluczową część ich populacji zgładzono podczas II wojny światowej. Właściwie w tym samym czasie w Palestynie kształtował się nowy twór urbanistyczny, którego konstytutywną cechą było żydowskie pochodzenie jego mieszkańców. Na terenach, które już niebawem miały wejść w skład Państwa Żydowskiego¹, tj. dzisiejszego Izraela, powstawały żydowskie osiedla. Ów moment w historii, gdy sztetle nie zostały jeszcze unicestwione, a już rodziły się nowe „żydowskie miasta”, można prześledzić podczas lektury dwóch słynnych utworów dramatycznych owego czasu: *Dybuka* Szymona An-skiego oraz *Tej ziemi* Aarona Aszmana.

Choć An-ski i Aszman żyli w tym samym okresie, nie byli rówieśnikami; dzieliło ich jedno pokolenie, a także droga życiowa, jaką każdy z nich obrał. An-ski urodził się pod nazwiskiem Szlomo Zajnwel Rapoport 27 października 1863 roku na terenie dzisiejszej Białorusi i całe swe życie przeżył w Europie, gdzie zajmował się m.in. prowadzeniem badań etnograficznych w wołyńskich i podolskich sztetlach.² Aszman przyszedł na świat 4 kwietnia 1896 roku na Podolu (obecna Ukraina), w wieku dwudziestu pięciu lat ożenił się, po czym wyjechał z żoną i matką do Palestyny.³ Odmienne ścieżki życiowe obu dramatopisarzy niewątpliwie zdeterminowały ich twórczość. *Dybuk* i *Ta ziemia* różnią się od siebie tak, jak biografie ich autorów.

Dybuk An-skiego (pełny tytuł: *Na pograniczu dwóch światów: Dybuk*)⁴ nazywany bywa „żydowskimi *Dziadami*”. Adolf Rudnicki w książce *Teatr zawsze grany* pisał: „*Dybuk* i *Dziady*, dwa portrety narodowe”⁵. Głównym wątkiem fabuły jest historia miłosna Lei i Chanana (w wymowie jidyszowej: Chonena). Kochankowie byli sobie przeznaczeni jeszcze przed swymi narodzinami, jednak ojciec Lei postanawia wydać ją za kogo innego. Na wieść o tym Chanan umiera i wstępuje w ciało Lei jako duch – dybuk. Akcja dramatu rozgrywa się na terenie dzisiejszej Ukrainy, prawdopodobnie w ostatnich latach XIX w.

1 Państwo Żydowskie, Państwo Żydów (niem. Der Judenstaat) – pojęcie wprowadzone przez Teodora Herzla, będące jednocześnie tytułem książki, zawierającej program społeczno-polityczny Herzla (wyd. polskie: T. Herzl, *Państwo Żydowskie: Próba nowoczesnego rozwiązania kwestii żydowskiej*, przeł. J. Surzyn, Austeria, Kraków–Budapeszt 2006).

2 *The Worlds of S. An-sky: A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, red. G. Safran, S. J. Zipperstein, Stanford University Press, Stanford 2006, s. xv.

3 *Encyclopedia of the Founders and Builders of Israel* (po hebrajsku), red. D. Tidhar, t. IV, Sifriyat Rishonim, Tel Awiw 1950, s. 1726, <http://www.tidhar.tourolib.org/tidhar/view/4/1726>. Dostęp: 18 maja 2014.

4 Sz. An-ski, *Na pograniczu dwóch światów: Dybuk*, przeł. M. Koren, Spółka Wydawnicza „Chwila”, Lwów 1922, <http://literat.ug.edu.pl/xxx/dybuk>. Dostęp: 18 maja 2014.

5 A. Rudnicki, *Teatr zawsze grany*, Czytelnik, Warszawa 1987, cyt. za: program teatralny, E. Bryll, *Dybuk* na motywach sztuki Szymona An-skiego, reż. A. Wajda, Stary Teatr w Krakowie, premiera: 12 marca 1988.

(w pierwszej scenie mowa o „świętej pamięci rabinie Dawidku z Talnej”⁶, ten natomiast zmarł w 1882 roku) i obejmuje dwa miasta: Miropol i położoną nieopodal Brynicę. Miropol (ukr. Миропіль) to faktycznie istniejąca miejscowość położona na terenie obwodu żytomierskiego. Wprawdzie w okolicy nie ma miasta o nazwie Brynica, ale badacze identyfikują ją z leżącym ok. 50 km na południe Ostropolem.⁷

Ta ziemia Aszmana (pełny tytuł: *Ta ziemia: Dramat z życia kraju w trzech aktach, z otwarciem i zakończeniem*)⁸ to opowieść o życiu osadników żydowskich w Palestynie pod panowaniem Imperium Osmańskiego (tj. przed rokiem 1917, kiedy to Palestyna przeszła pod zwierzchność brytyjską). Lokalna społeczność z trudem buduje nowe miasto, osuszając bagna i drążąc glebę w poszukiwaniu źródeł wody pitnej. Epidemia malarii zbiera śmiertelne żniwo. Osadnicy zmagają się też z biurokracją; bezskutecznie usiłują zdobyć od agenta nieruchomości, Chajma Kohena, pozwolenie na budowę domów. Jako tymczasowe rozwiązanie rozważają nielegalne postawienie baraków. Nie brak też wątku romantycznego; młody Pinchas jest zakochany w Chanie, ta zaś kocha Jakuba. Zazdrosny Pinchas knuje przeciwko całej społeczności i usiłuje potajemnie sprzedać ziemię Kohenowi. Dopiero na łożu śmierci przyznaje się do wszystkiego Chanie i pisze oświadczenie, które pozwoli osadnikom szantażować agenta nieruchomości i wymusić na nim upragnione pozwolenie na budowę – jednak w zamian za to Chana musi obiecać Pinchasowi, że nigdy nie wyjdzie za mąż za Jakuba. Tak też się dzieje: Chana zostaje starą panną, poświęca swoje osobiste szczęście dla dobra społeczności – by mogło powstać miasto. Owym miastem jest Jarkija, której nazwę można przetłumaczyć na język polski jako „Zielonka”. Osiedle o takiej nazwie nigdy nie powstało w Palestynie (w przedmowie do *Tej ziemi* Aszman zastrzega, że jego utwór ukazuje miejsca, osoby i zdarzenia fikcyjne, choć inspirowane prawdziwymi), lecz zdaniem badaczy pod nazwą Jarkiji kryje się Hadera – miasto leżące obecnie w Dystrykcie Hajfy. Sam autor przyznał w jednym z wywiadów, że inspiracją do napisania dramatu były obchody pięćdziesięciolecia istnienia Hadery.⁹

Można zatem przyznać, iż w obu dramatach – *Dybuku* i *Tej ziemi* – przedstawione są realnie istniejące miasta. Nawet jeśli ich obraz uległ artystycznemu przetworzeniu (do takich zabiegów należy np. zmiana nazwy miejscowości), wizje te mają odzwierciedlać pewną rzeczywistość, odnosić się do określonych realiów, konkretnego miejsca i czasu.

Miejski krajobraz

Jak wygląda miasto w *Dybuku*? Didaskalia dostarczają obszernych opisów:

Starodawna drewniana bożnica o zczerniałych murach. [...] W ścianie środkowej wysoko małe okienka z nawy niewiast. Długa ława, przed nią długi stół, zarzucony

6 Cytat na podstawie hebrajskiej wersji dramatu: Sz. An-ski, *Ha-dibbuk: Beyn shney olamot* [Dybuk: Między dwoma światami], przeł. Ch. N. Bialik, Or-Am, Tel Awiw 2005, s. 8.

7 G. Diment, *A Russian Jew of Bloomsbury: The Life and Times of Samuel Kotliansky*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2011, s. 253.

8 A. Aszman, *Ha-adamah ha-zot: Makhaẓeh me-khayeh ha-aretz be-shalosh ma'arakhot, ptikha ve-siyum* [Ta ziemia: Dramat z życia kraju w trzech aktach, z otwarciem i zakończeniem], Kiryat-Sefer, Jerozolima 1942. Tytuł dramatu, jak również wszelkie cytaty z oryginalnej, hebrajskiej wersji – w tłumaczeniu własnym.

9 B.-A. Feingold, *Te'atron u-ma'avak: Khadera ve-„Ha-adamah ha-zot”* [Teatr i walka: Hadera a „Ta ziemia”], „Cathedra” nr 74 (1994), s. 145.

księgami. Na nim, w glinianych lichtarzykach, ogarki dwóch woskowych świeczek. Na lewo drzwi do mniejszej izby bożniczej. W kącie szafa z księgami. [...] Ściana na lewo: wielki kaflowy piec, obok niego ławka. [...]

Wokół stołu, przy ścianie środkowej pięciu do sześciu szkolarzy jesziby, w nawpół omdlałych pozach, studiuje w milczeniu szepcząc wersety rozmarzoną śpiewną melodią. [...] Na ławie pod piecem leży Meszulach z workiem pod głową. Opierając się o szafę z księgami stoi Chonen bardzo zamyślony. Wieczór w bożnicy, mistyczny nastrój, po kątach blakają się cienie.¹⁰

Tak zaczyna się pierwszy akt dramatu, wskazując jednocześnie, że centrum życia w sztetlu stanowi synagoga. Mężczyźni modlą się w bożnicy, studiują święte księgi, snują rozważania, a nawet śpią; ogarki świec sugerują, że Żydzi spędzają tam całe dnie. Jeśli jednak postanowią wyjść na zewnątrz, ich oczom ukaże się typowy dla tamtego okresu wschodnioeuropejski krajobraz z elementami przynależnymi do kultury żydowskiej – rytualną łaźnią czy prowadzoną przez Żydów karczmą.

Za kramami karczmą, wielki ogród dworski i pałac dziedzica. Szeroka droga wiedzie w dół ku rzece. Na przeciwnym wysokim brzegu – cmentarz z nagrobkami. Na lewo mostek przez rzekę, młyn, bliżej łaźnia, przytulisko, na wzgórzu gęsty las.¹¹

Podczas gdy miasto An-skiego naznaczone jest długą historią i wielowiekową tradycją, miasto Aszmana dopiero się rodzi. W *Dybuku* mury bożnicy czernieją ze starości, w *Tej ziemi* murów jeszcze nie ma – jest wyłącznie pustkowienie, na którym mieszkają osadnicy, obserwując odległe szczyty gór i spowite oparami bagno, niosące malarię. Dopiero w ostatniej scenie, dziejącej się pięćdziesiąt lat po założeniu Jarkiji, didaskalia informują:

Z prawej – wzgórze cmentarne, teraz tonące w zieleni drzew, krzewów i grządek kwiatów. Z lewej – brama powitalna, a na niej napis opleciony kwiatami – „Jarkija pięćdziesiąt lat”. W głębi – zabudowania Jarkiji, która rozrosła się wzdłuż i w szerz [...]. Daleko na horyzoncie – bryła lasu ciemniejszego od jednego krańca do drugiego.¹²

W opisie dominuje motyw zieleni. Pustkowienie zamieniło się w zieloną oazę, piękne errec-izraelskie¹³ miasto – ale wielu osadników przyplaciło to życiem.

10 Sz. An-ski, *Na pograniczu dwóch...*

11 Tamże.

12 A. Aszman, *Ha-adamah ha-żot...*, s. 57.

13 Erec-izraelski – związany z Ziemią Izraela, leżący na jej terenie. Dramat rozgrywa się w okresie przed powstaniem Państwa Izraela, stąd konieczność użycia powyższego określenia.

W *Dybuku* życie w zupełności podporządkowane jest regułom narzucanym przez religię i tradycję. Zasady judaizmu determinują myślenie i działanie osób dramatu, czego przykładem jest swatane małżeństwo (Lea nie może sama wybrać sobie męża, robi to za nią ojciec) oraz wartościowanie ludzi według stopnia ich religijności i – w przypadku mężczyzn – biegłości w Torze (Chanan postrzegany jest jako „czarna owca”, bo nie podąża ślepo za zasadami wspólnoty religijnej). Poza oficjalną wykładnią judaizmu funkcjonują też rozmaite ludowe gusła i przesady, np.:

LEAH

Gdy narzeczoną zostawi się przed ślubem samą, przychodzą duchy i unoszą ją...

FRADE (*przerazona*)

Leinko! Co mówisz! Djabłów nie wolno wspominać. One kryją się po wszystkich kątach, we wszystkich szparkach i szczelinach. Wszystko widzą, wszystko słyszą, a czekają jeno, by ktoś wyrzekł ich plugawe imię. Wtedy nagle rzucają się na człowieka. Tfu! tfu! tfu!¹⁴

W dramacie *Ta ziemia* religia nie jest wprawdzie całkiem wyrugowana z życia (społeczność Jarkiji posiada Torę i prowizoryczny dom modlitwy), ale osadników cechuje brak wiary w nadprzyrodzone moce. Swoją „raj na ziemi”, czyli nowe miasto, muszą zbudować siłą własnych rąk; ich system wartości oparty jest na ideologii syjonistycznej – najważniejsza jest ziemia (tytułowa „ta ziemia”, czyli Ziemia Izraela) i zaludnianie jej przez naród żydowski. Dlatego też Chana, która stawia rozwój Jarkiji wyżej niż swoje jednostkowe szczęście, stanowi wzór do naśladowania. „Czarną owcą” jest natomiast Pinchas, który ma dość życia w znoju z nadzieją, że po latach Jarkija będzie prawdziwym miastem. Pinchas pragnie wyjechać za granicę, zrobić karierę – dla niego liczy się jego własny jednostkowy los.

PINCHAS

[...] Ach, to robactwo! [...] Przeklęty kraj...

ESTER (*smutno*)

Sza, synu. Nie grzesz swoją mową. Przecież nie da się, żeby od razu wszystko było tutaj jak trzeba. A ty widzisz tylko to, co jest, podczas gdy istotą jest to, czego tu nie ma – nie to, co jest, ale co b ę d z i e, synu, co powstanie...¹⁵

Matka strofuje Pinchasa; jego narzekania nazywa wręcz grzechem. Dla niej i dla całej społeczności Jarkiji jest świętością, której nie wolno znieważać żadną krytyką. Nie bez kozery Aszman zatytułował swój utwór *Ta ziemia* – to bowiem ziemia jest główną bohaterką jego dramatu.

14 Sz. An-ski, *Na pograniczu dwóch...*

15 A. Aszman, *Ha-adamah ha-żot...*, s. 11.

Oba analizowane typy miasta różnią się diametralnie pod względem trybu życia i systemu wartości mieszkańców. Jednak zarówno w sztetlu, jak i w erec-izraelskim osiedlu nie liczy się człowiek jako jednostka. Istotna jest wspólnota, bycie jej częścią, podporządkowanie się jej – a wszystko to w imię wyższej idei, którą to w sztetlu stanowi religia, zaś w Ziemi Izraela – ideologia syjonistyczna.

Żydowskie miasto przez pryzmat dziejów powstania dramatu

Dwa żydowskie światy – sztetl i palestyńska osada – znajdują swoje odbicie w historii powstania obu dramatów. An-ski napisał *Dybuka* po rosyjsku, po czym sam przetłumaczył go na jidysz; zaraz potem Bialik przełożył sztukę na język hebrajski i w istocie to ta wersja jest uznawana za kanoniczną (zapewne przyczynił się do tego Teatr Habima ze swą legendarną inscenizacją z 1922 roku), jednak światowa prapremiera zagrana została w jidysz w Warszawie, w 1920 roku, przez Trupę Wileńską. Fakt, że *Dybuk* powstał niemal jednocześnie w trzech językach, odzwierciedla kondycję ówczesnej kultury żydowskiej i próby jej zdefiniowania. Owa wielojęzyczność ujawnia dylemat: czy Żydzi powinni zasymilować się z ludnością miejscową, przyjąć jej obyczaje, język itd. (np. język rosyjski), czy też stworzyć własne państwo w Palestynie i mówić po hebrajsku, czy może pozostać Żydami europejskimi mówiącymi w jidysz. Warto przy tym nadmienić, że utwór An-skiego jest w pewnym stopniu próbą ocalenia w obrazie literackim ginącej powoli kultury sztetli (należy pamiętać, że *Dybuk* jest artystycznym przetworzeniem materiału etnograficznego zebranego przez autora).

Aszman napisał *Tę ziemię* wyłącznie po hebrajsku, gdy mieszkał już w Palestynie. Jak sam deklarował, chciał w ten sposób przemówić w imieniu setek anonimowych osadników, którzy kładli podwaliny przyszłego Państwa Izraela, i oddać im hołd. Prapremiera dramatu odbyła się w 1942 roku w Tel Awiwie, w Teatrze Habima (obecnie Narodowym Teatrze Izraela), oczywiście po hebrajsku. Gdy Aszman pisał swój dramat, świat zaczynały już obiegać informacje o tym, co dzieje się w Europie, czyli o Zagładzie Żydów. *Ta ziemia* była więc w owym czasie także utworem ku pokrzepieniu serc, a co za tym idzie – utworem ze wszech miar propagandowym, mającym umacniać tożsamość narodową. Tendencyjność *Tej ziemi* ujawnia się w konstrukcji fabuły. Mimo że w opisie zdarzeń dominuje naturalizm i zasada prawdopodobieństwa, charakter sztuki z tezą implikuje idealizację określonych postaw i wartości (etosu osadnika). Szczególnie widać to w ostatniej scenie, w której Chana z dumą i wzruszeniem stwierdza, że było warto cierpieć dla „tej ziemi”, ignorując jednocześnie fakt, że zrezygnowała z osobistego spełnienia. Ten brak wewnętrznych rozterek i wątpliwości czyni z niej postać wyidealizowaną i jednowymiarową.

Notabene w *Dybuku* idealizacji podlega miłość kochanków – uczucie silniejsze niż śmierć i niż jakakolwiek ziemską siłą. Jednak miłość Lei i Chanana zdaje się być zaledwie reprezentacją potęgi przeznaczenia. To bowiem przeznaczenie złączyło ich ze sobą i nikt – łącznie z samymi kochankami – nie jest w stanie zmienić jego wyroków. An-ski naturalistycznie odwzorowuje realia życia w sztetlu (cytuje nawet prawdziwe modlitwy, pieśni czy przypowieści chasydzkie), ale w fabułę dramatu wplata elementy fantastyczne: tajemniczą postać Meszulacha, który zwiastuje śmierć Chanana, a przede wszystkim sam motyw dybuka – zjawiska „nie z tego świata”.

* * *

Miasto z *Dybuka* to wschodnioeuropejski sztetl; tradycyjne żydowskie miasteczko, którego centralnym punktem (dosłownie i przenośnie) jest synagoga. Miasto w *Tej ziemi* – to osiedle, które dopiero powstaje; jest budowane w trudach pośrodku pustyni, ale z czasem przeradza się w zieloną oazę. Z dzisiejszej perspektywy miasto An-skiego to zaledwie wspomnienie, miasto-widmo, zaś miasto Aszmana to syjonistyczny sen, który się ziścił. Brynica i Jarkija to dwa zupełnie różne krajobrazy (tak dosłownie, jak w przenośni), a jednak w obu przypadkach są to miasta żydowskie. Swą żydowskość budują w opozycji do nieżydowskiego otoczenia, a czasem wraz z nim. Żydowski karczmarz nie miałby racji bytu bez swoich słowiańskich, chrześcijańskich klientów. Żydowski osadnik w Palestynie nie byłby tym samym osadnikiem bez interakcji z lokalną społecznością muzułmańską. Czym więc jest żydowskie miasto? Konstytuuje się ono nie przez obecność budynku synagogi albo taki czy inny tryb życia mieszkańców, ale przez autodeklarację: my, wspólnota żydowska, tworzymy swoje miasto.

*Miasto w „Zburzeniu Tyru” Amelii Hertzówny jako przykład wyrażania stanu emocjonalnego
głównego bohatera dramatu za pomocą przestrzeni*

Amelia Hertzówna jest wciąż postacią zapomnianą, choć i niewątpliwie wartą przypomnienia¹. Jak zauważa Lesław Eustachiewicz:

Pamięć o tej niezwykle oryginalnej pisarce zatarła się niemal całkowicie. Jeszcze nie-
kiedy jakiś żarliwy czytelnik *Chimery* zatrzyma się przy jednoaktowym dramacie *Yesoult
o Białych Dłoniach*, stanowiącym rozwinięcie pewnych wątków opowieści o Tristanie
i Izoldzie².

W 1906, rok po debiucie, dramatopisarka wydała dwuaktowy utwór *Zburzenie Tyru*. Temat tego
dzieła wydaje się zawierać w słowach autorki zamieszczonych w rozprawie z 1935 roku:

Dzieje cywilizacji rozpoczęły się w momencie dostrzeżenia zjawiska śmierci,
które obudziło w ludziach pragnienie obrony przed jej nieuchronnością³. W
takim też momencie zastajemy oblężony Tyr, gdzie: „Historia narodu i los pojedy-
nczego człowieka okazuje się równie kruche, równie miotane wichrem za-
głady, równie poddane tragicznemu prawu cierpienia i przemijania⁴.

Akt I *Zburzenia Tyru* rozpoczyna się w niesamowicie pięknej komnacie domu kupca tyrańskiego
Adonibala. Jest to pełne przepychu pomieszczenie z udekorowanymi ścianami purpurową tkani-
ną, na której zawieszono złote i srebrne tarcze, sznury bursztynu, gdzie podłoga jest niczym łąka
z kryształów i szkła, zaś u sufitu wiszą lampy z drogocennych kruszców. To wszystko kontrastuje z
właścicielami tych bogactw odzianych w brudne i podarte suknie. Każda z postaci dramatu przeżywa
osobno, na własny rachunek bliskość nieuchronnej śmierci, pomimo jej powszechności⁵. Najbardziej
dotknięta tą tragedią wydaje się być Baltis córka kupca. Dzieje się tak może ze względu na to, że

1 Por., M. Lewko, *Wstęp*, [w:] *Dramaty zebrane*, Lublin 2003, s. 5.

Por., L. Eustachiewicz, „*Zburzenie Tyru*” Amelii Hertzówny, „Dialog” 1960, z. 1, s. 108.

Por., J. Kosicka – Gerould, *Amelii Hertzówny teatr okrucieństwa i erotyzmu*, „Dialog” 2001, z. 5 – 6, s. 240.

2 L. Eustachiewicz, *op. cit.*, s. 108.

3 Cyt za, G. Borkowska, *Amelia Hertzówna. Dwa skrzydła twórczości*, [w:] *Wokół twórczości drugiego pokolenia pozytywistów
polskich*, red. A. Mazur, Opole 2004, s.185.

4 L. Eustachiewicz, *op. cit.*, s. 111.

5 Por. G. Borkowska, *op. cit.*, s.185.

widzi przyszłość, w której ona i jej rodzina leżą „[...]jak woły ofiarne na stopniach ołtarza, z roztrzaskanymi głowami na ziemi, w kałuży krwi”⁶. (ZT s. 50) Jest też jedyną osobą, którą stać na czyn. Ona choć jest młodą kobietą jako jedyna z rodziny chodzi na mury obronne. I tylko ona decyduje się na śmierć na własnych warunkach. Postanawia się zabić. Wcześniej przyucza matkę, by robiła to co jej nakaze Tachot, egipska czarownica, która ma zabalsamować ciało dziewczyny. Wkrótce wylania się z ogrodu Gerstakon. Baltis pragnie wraz z pocałunkiem spić z jego ust truciznę. Gdy orientuje się, że mężczyzną nie pomoże jej – w popełnieniu samobójstwa a nawet nie dopuści do jej śmierci dopóki nie zaspokoi swojej żądzy, zabija go. Wcześniej jednak wyjawia mu tajemnicę swojej decyzji. Okazuje się, że kobieta miała proroczy sen mówiący o tym, że pierwsza osoba ujrzana przez nią po przebudzaniu przepowie jej przyszłość. Na swojej nieszczęście przechadzając się po ogrodach przed wschodem słońca zobaczyła dziwnego mężczyznę, w którego oczach dostrzegła śmierć. To spotkanie z nim popycha ją do ostateczności. Gdy pojawiają się pierwsze promienie słońca dziewczyna składa w ofierze cały Tyr i wypija ze złotego kielicha truciznę.

Stosunek kompozycyjny obu aktów *Zburzenia Tyru* jest dość skomplikowany. Nie chodzi tu tylko o to, że akt I jest pisany prozą, a akt II wierszem, ale także o problematykę, czas i miejsce owych historii. Kiedy pierwsza część tego dramatu rozgrywa się w dziwnie klaustrofobicznej komnacie, niczym w królewskim grobowcu, tu mamy pustkowia i ruiny ograniczone jedynie po przez morze i góry naturalnie tworzące jak gdyby boski amfiteatr. Na gruzach Tyru widzimy Ezechiela roniącego łzy nad urodą zburzonego miasta. Widzimy jak go przytłacza rola posłannika słowa Pana. Jak się okazuje to właśnie spotkanie z nim popycha Baltis do tak drastycznych czynów. Dla Ezechiela zaś to właśnie ona była pięknoscią Tyru. Wspomnienie ich spotkania jak i pozostałości miasta to jedyny wspólny mianownik tych historii. Poza prorokiem w Akcie II występuje również jego uczeń Joab, który chce wskresić królestwo izraelskie w Jerozolimie. Próbuje nakłonić Ezechiela by ten go naznaczył jako wybrańca. Prorok jednak nie odczuwając w tym woli Boga odmawia mu. W tym czasie szukający skarbów sługa Joaba znajduje w piwnicy zwłoki Baltis. Na rozkaz Ezechiela ograbia je i pozostawia, by po pustyni jej ciało rozniosły szakale.

Tak zarysowuje się pokrótce fabuła dramatu *Zburzenie Tyru*. W kontekście interpretacji tego utworu niezwykle ważne wydają się spostrzeżenia amerykańskiego badacza Yi – Fu Tuana, który twierdzi, że:

[...] ciało nie tylko zajmuje przestrzeń, ale poprzez swoje intencje rządzi nią. Ciało jest „ciałem żyjącym”, a przestrzeń jest skonstruowana przez człowieka⁷.

Ciało jest ośrodkiem, wokół którego układają się inne elementy przestrzeni. Stanowi punkt odniesienia dla tworzących się struktur semantycznych. Tak obraz Baltis, głównej postaci utworu *Zburzenie Tyru* Amelii Hertzówny, okazuje się być najbardziej podstawową częścią dramatu odzwierciedlającą jego przestrzeń. Czytamy o Baltis, że:

6 A. Hertzówna, *Zburzenie Tyru*, [w:] *Dramaty zebrane*, Lublin 2003, s. 50.

Z tego oznaczenia będę korzystać w wypadku korzystania z owej pozycji.

7 Yi-Fu Tuan, *Ciało, relacje między ludzkie i wartości przestrzenne*, [w:] *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987, s. 52.

Jest bardzo piękna i ubrana z niesłychanym przepychem. Żółte jej suknie z przeźroczystego płótna egipskiego i jedwabiu są haftowane perłami i drogimi kamieniami. Klejnoty, którymi pokryte są ramiona jej i ręce, starczyłyby na okup króla, ba, miasta całego. Światło lamp odbija się od ozdób jej głowy i szyi, ale oczy Baltis same świecą w półmroku niebieskim płomieniem. (ZT s. 45-46)

Na pierwszy rzut oka ten opis wydaje się niczym nie wyróżniać. Jej wygląd i ubiór nabierają znaczenia gdy popatrzymy na tę sylwetkę z szerszej perspektywy, odnosząc ją do przestrzeni, którą jak mówi Tuan, ciało ma ustanawiać. Już na początku dramatu pojawiają się te o to słowa:

Komnata domu kupca. Od wschodniej części smukłe, miedziane kolumny wspierają wiązania dachu i w utworzone w ten sposób szerokie arkady wdzierają się drzewa ogrodu. Trzy inne ściany pokoju, nie wyłączając drzwi, są pokryte zasłonami z cienkiej wzorzystej welny, farbowanej najprzedniejszą purpurą. Wiszą na nich tarcze srebrne i złote, sznury bursztynu, rogi olbrzymich, a tajemniczych zwierząt, i inne zamorskie cuda. [...] W powietrzu kołyszą się lampy z drogocennych kruszców, przytwierdzone do sufitu niewidzialnymi prawie, giętkimi sznurami. Dwie najmniejsze palą się teraz, chociaż jeszcze jasno na dworze. [...] (ZT s. 41)

Konotacje są bardzo wyraźne. Pojawia się w powyższym szkicu ten sam rodzaj przepychu i bogactwa co w omawianej charakterystyce wyglądu Baltis. Zawieszone ozdoby na ścianach są niczym klejnoty pokrywające jej ramiona i ręce. Dodatkowo owe dwie lampy świecą jak oczy dziewczyny. Baltis konstytuuje świat wokół siebie. Komnata w domu kupca jest jednak tylko jednym z kręgów jej oddziaływań. W tekście możemy również spotkać bezpośrednie zestawienie jej z Tyrem. Gerstakon mówi: „Wszak cała piękność Tyru, wolnego Tyru, jest w tobie”. (ZT s. 61) Baltis jest zatem swego rodzaju uosobieniem Tyru. Według Władimira Toporowa, często dochodzi do utożsamiania obrazu miasta wraz z postacią kobietą w perspektywie historycznej i mitologicznej⁸. Ta identyfikacja znajduje odzwierciedlenie w Biblii, gdzie Jerozolima jest Obłubienicą Boga⁹. W Akcie II dramatu Ezechiel wspomina oplakując zniszczone przez Babilończyków miasto: „A gdy mówiłem: Tyr, myślałem o niej, / Bo była grzechem i pięknnością Tyru”. (ZT s. 87) Baltis - Tyr został zgładzony z powodu swojego nierządu. W Apokalipsie św. Jana czytamy:

Niewiasta była odziana w purpurę i szkarłat, cała zdobna w złoto, drogi kamień i perły, miała w swej ręce złoty puchar pełen obrzydliwości i brudów swego nierządu. (AP 17,4)

Podobieństwo między dziewczyną/komnatą w domu kupca, a symbolizowanym przez niewiastę miastem-nierządnicą jest uderzające. Skojarzenie potęguje również fakt, że w ostatniej scenie Aktu I Baltis popełnia samobójstwo poprzez wypicie trucizny ze złotego pucharu. Symptomatyczne jest to, że opierając się na badaniach Toporowa, poza przedstawioną

8 Por. W. Toporow, *Tekst miasta-dziewicy i miasta-nierządnicy*, [w:] *Miasto i mit*, Gdańsk 2000, s. 37.

9 Por. E. Przybył, *Święte miasta*, http://www.tezeusz.pl/cms/tz/fileadmin/user_upload/_temp_/605_przybyl.pdf, Dostęp: 04 kwietnia 2014, s. 12.

paralelą, jak również dokonanej przez Boga zagłady na mieście, nie możemy Tyru przyporządkować do obrazu miasta-nierządnicy. Co ciekawe również Baltis postrzegana przez Ezechiela jako jawnogrzesznica w istocie jest najpiękniejszą dziewczyną w oblężonym Tyrze, w którym „tak trudno o dziewczynę jak o bażanta”. Zgodnie z rozróżnieniem Toporowa możemy mówić tu o mieście-dziewicy broniącej przez lata do siebie dostępu. Dopiero zdobyte siłą zostaje pozbawione swojego honoru i czystości¹⁰.

Warto również zwrócić uwagę na organizowanie się miasta w rytualne centrum, ołtarz, który często przybiera czworokątną formę. W omawianym dramacie zostały wyraźnie wyznaczone cztery ściany odpowiadające czterem stronom świata. Jak zauważa Elżbieta Przybył „Święte miasta są bowiem *imago mundi*, odzwierciedleniem kosmicznego porządku, który rządzi światem.[...] Do najczęściej wykorzystywanych figur geometrycznych w organizacji przestrzeni miasta należały koło i kwadrat”¹¹. W ten sposób czworokątna komnata, będąca centrum miasta okalanego przez mury obronne, stanowi świątynię. Sam Tyr zaś staje się „świętym miastem”. Jest to miejsce, w którym odbywa się „uniwersalna wymiana”, gdzie to co najlepsze i najczystsze jest składane w ofierze by pozyskać pomyślność ogółu¹². W tym kontekście po raz kolejny może nas zaskoczyć przewrotność autorki *Zburzenia Tyru*. Czytamy:

„BALTIS (*wznosząc ramiona do słońca*)

O Ballu, Królu miasta, i ty Astrarte, Pani Sydonu, ja, Baltis, córka Adonibala, daję wam, jako ofiarę błagalną, Tyr cały i wszystko to, co ogień strawi w nim, i wszystką krew wylaną dziś, jutro, albo dnia trzeciego. (ZT s. 73)

Jak widzimy, komnata w domu kupca jest stołem ofiarnym, różnica polega jednak na tym, że w ofierze zostaje złożone całe miasto by zaspokoić samolubne pragnienia kapłanki. Jak się okaże później Tyr w całej swej brzydocie i zgniliznie nie jest w istocie spełnieniem czystości i bezgrzeszności ofiary błagalnej.

Ciekawym architektonicznym symbolem jest spirala. W taki sposób przedstawia Luzius Keller realizujący się w kształcie spirali obraz piekła w *Boskiej Komedii* Dantego:

[...] Dante ustanowił surowy porządek, który po przez ruch zstępujący i zacieśniający prowadził do stopniowego zaostrenia kar.[...] odpowiada ona bowiem, tak samym kształtem jak i ruchem, który narzuca, temu, co Dante wyraża swoim poematem: stromej drodze zabląkanego, który musi się odnaleźć, kolei ludzkiego „stawania się”¹³.

Piekło Dantego jest więc wciąż zwężającą się i schodzącą w dół spiralą. W *Zburzeniu Tyru* Herztówny sytuacja przedstawia się inaczej. Nie bez powodu moje wystąpienie rozpoczynam od postaci Baltis, centralnego punktu dramatu, następnie rozszerzam o obraz komnaty, by wreszcie skupić się na przedstawieniu miasta i jego murów obronnych. W takiej samej kolejności zostaje poszerzana percepcja przestrzeni osoby czytającej omawiany utwór. Widzimy więc, że w przeciwieństwie do kreowanego

10 Por. W. Toporow, *dz. cyt.*, s. 40 - 45.

11 E. Przybył, *dz. cyt.*, s. 15

12 Por. W. Toporow, *dz. cyt.*, s. 43.

13 L. Keller, *Piranesi i mił spiralnych schodów*, „Dialog” 1976, z. 1, s. 259.

przez Dantego obrazu tu mamy spiralę rozwijającą się. Keller zauważ, że już w starożytnym świecie znany był „związek między tematem spirali a królestwem śmierci”¹⁴. W związku z tym jak i również faktem, że poznajemy Baltis tuż przed zniszczeniem Tyru możemy mówić o nim jako o królestwie śmierci, samym dnie piekieł, do którego zaprowadziła by nas dantejska spirala.

Jak zauważa Keller:

Inny jeszcze spiralny obraz jawi się w tym szeregu, nadając wielu wizjom znamie sugestywnego ogromu: to wizerunek amfiteatru, wielkiego kamiennego krateru, gdzie kręgi ław zacieśniają się coraz bardziej, aż dojdą do miejsca mąk i męczeństwa - do areny. Średniowieczne legendy opowiadające najczęściej o dziejach męczenników musiały się rozgrywać na tym centralnym obszarze¹⁵.

Tak też zostają przedstawione męki bohaterów *Zburzenia Tyru*. Akt II dramatu rozpoczyna się od słów:

Strome, skaliste wybrzeże, przy samym morzu rozpoczyna się łańcuch niewysokich, ale urwistych gór, które zataczają w głębi półkole i kończą się szeregiem raf nadwodnych, tworząc rodzaj olbrzymiego amfiteatru. Zarówno skłony gór jak i dolina sama są pokryte gruzami. Nad morzem leżą olbrzymie ociosane głazy, widoczne resztki murów. Od nich aż do szczytu skał ciągną się prawie nieprzerwanym szeregiem ruiny domów, świątyń, spichrzów... (ZT s. 74)

Tak też Tyr okazuje się być kolejnym obrazem bożych igrzysk. Co ciekawe oba elementy „spirala i ruiny zostaną przedstawione jako rzeczywistość psychologiczna, jako formy „ludzkiego” wnętrza¹⁶”. Podobnie Maria Podraza – Kwiatkowska zauważa, że schodzenie w dół jest wkraczaniem we własną podświadomość.

Penetracja wnętrza psychicznego, zwłaszcza tych warstw, które są ukryte pod powierzchnią świadomości, wyrażona zostaje poprzez wchodzenie w głąb: wędrówki po korytarzach, krużgankach, labiryntach. Przede wszystkim wyrażona zostaje poprzez schodzenie w głąb. („Głąb” – to jedno ze słów-kluczy epoki, występujących także w formach obocznych typu: otchłań, bezdeń, toń itp. Przy dalszym drążeniu semantycznym dochodzi się do ważnego słowa-klucza: tajemnica). Schodzenie do grot, krypt, lochów, grobowców, sarkofagów. W wędrówkach tych dochodzi się do miejsc tajemniczych, zamkniętych przerażających¹⁷.

Tak też widzimy, że w tym przypadku przestrzeń nie jest tylko ustanawiana przez ciało a w istocie jest odzwierciedleniem stanu emocjonalnego głównego bohatera. Postrzeganie Tyru jako więzienie

14 Ibidem, s. 257.

15 Ibidem, s. 261.

16 Ibidem, s. 262.

17 M. Podraza – Kwiatkowska, *Od alegorii do symbolu*, [w:] *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 171.

jak i cmentarzysko (o czym wspomnę później) jest przedstawieniem martwoty i zagubienia Baltis. Powyższe stwierdzenie wywiera na mnie tym silniejsze wrażenie, że ruiny z Aktu II mogą być projekcją wewnątrz tylko dwóch postaci: zmumifikowanej Baltis bądź zmęczonego życiem proroka Ezechiela. Obrazy te przypominają swoistego rodzaju wedutę, przedstawiającą klęskę życia.

„[...] Dante chce złączyć w swoim tekście teatr z cmentarzem, skoro te dwa miejsca były już ze sobą związane tematycznie przez dzieje męczenników”¹⁸. Obraz spirali ukazuje w swojej twórczości również Giovanni Battista Piranesi. W Więzieniach kreuje klaustrofobiczną, zamkniętą przestrzeń, labirynt bez wyjścia¹⁹. Obie realizacje znajdują rozwinięcie w młodopolskiej kreacji miasta-cmentarzyska. Wojciech Gutowski w następujący sposób przedstawia ten problem przy pomocy wiersza Leopolda Staffa:

„Trupie miasto” z tak zatytułowanego wiersza L. Staffa ujawnia wprost triumf, wszechobecność śmierci, przekształca przestrzeń ludzkiej wspólnoty w grób. Inwersyjne miasto, nie mieszkanie, lecz grób, wydaje wyrok na zbłąkanego w nim wędrowca, a jedynym „wyjściem” z fałszywej przestrzeni [...] jest jej perwersyjna akceptacja - samobójstwo [...]”²⁰.

Tę właśnie drogę ostatecznie wybiera Baltis. Dziewczyna zabija się, by wreszcie uwolnić się z więzienia, którym stał się dla niej Tyr. W dramacie pojawiają się również „Atrybuty miasta-chaosu[...] - brud, bagno, mokradała, zbutwiałłość, gnicie, destrukcja osób, przekształcenie ich w elementy bezpostaciowej magmy”²¹. Czytamy:

[...] Na ziemi leżą cuchnące, gnijące trupy, i trzeba przechodzić koło nich. Bogowie, jak ja się trupów brzydzę, i krwi, i rozdartych ciał ludzkich.[...] Z całych sił zaciskałam suknie koło siebie, by nie dotknęły się czasem jakiegoś martwego ciała, by nie zamoczył się rąbek mej szaty w kałuży błota lub krwi. (ZT s. 46)

Ten strach przed rozkładem i jego obrzydliwościami w konsekwencji jest powodem dla którego dziewczyna decyduje się na zmumifikowanie. Brzydzi się trupami leżącymi na ulicy. Ona jako najpiękniejsza dziewczyna Tyru chciałaby pozostać taka na zawsze. W swoim pięknym ciele upatruje szansę na nieśmiertelność. By nie zmniejszać prawdopodobieństwa powodzenia swojego planu, rezygnuje nawet z tych kilku ostatnich godzin życia, zanim Babilończycy wtargnęliby do jej domu.

W *Zburzeniu Tyru* pojawia się jeszcze jeden obraz miasta, jest nim miasto-ogród. Gutowski uważa, że „Pozytywne warianty symboliki urbanistycznej należy zaliczyć do tak ulubionych przez modernistów imaginacyjnych form jakości przeciwieństw. Ich funkcja jest wyraźnie określona: miasta-ogrody, miasta-lasy etc. mają chronić przed rozpaczą[...]”²². Widzimy wyraźnie, że przyroda w symbolice urbanistycznej literatury Młodej Polski jawi się jako coś pozytywnego. Autor zwraca uwagę również na to że: „W obrazie doskonalej rzeczywistości społecznej najważniejszą rolę odgrywa utopijny ideał uspołecznionej natury, której archesymbolem jest miasto-przyroda, obszar nacechowany cywilizacyj-

18 Ibidem.

19 Ibidem, s. 264 - 265.

20 W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Miasto - kultura - literatura*, pod red J. Daty, Gdańsk 1993, s. 198.

21 Ibidem, s. 201.

22 Ibidem, s. 211.

nym porządkiem i obecnością bujnej przyrody”. Na pierwszy rzut oka w taki sposób rysuje się obraz natury w omawianym dramacie. Dom kupca jest otwarty na ogród, zaś podłoga w jego komnacie to mozaika przybrana kryształami na podobieństwo łąki, jak gdyby w holdzie naturze. Wrażenie symbiozy obu tych pierwiastków jest pozorne. Czytamy: „Od wschodniej części smukłe, miedziane kolumny wspierają wiązania dachu i w utworzone w ten sposób szerokie arkady wdzierają się drzewa ogrodu.” (ZT s. 41) dalej:

BALTIS:

Przed wschodem słońca tam poszłam. Kiedy stanęłam przed drzwiami do domu, półmrok był jeszcze i wielkie milczenie leżało nad miastem, a w tej ciszy poczułam, że jest wiosna. Zaleciała mnie woń kwiatów naszego ogrodu, mokre gałązki drzew uderzyły mnie po twarzy i naprawdę zapomniałam na chwilę, po co przyszłam, przysięgam, zapomniałam, że Tyr jest oblężony, i że umrę wkrótce, i że się boję śmierci. Nagle skrawek słońca ukazał się nade mną, i w dół ulicy, aż do mnie, zsunął się purpurowy kobierzec. Stałam oślepiona blaskiem myślałam: Oto Astarte schodzi do mnie, oto rydwan Melkarta zjeżdża przed dom nasz... a wtedy przyszedł on. (ZT s. 65)

W obu tych fragmentach bez wątpienia możemy dostrzec piękno. Baltis upojona słodyczą zapachu kwiatów, urzeczona kropelkami wody na gałązkach drzew zapomina o bliskości śmierci, zapomina o niewypowiedzianej grozie, która na nią czyha. Jednak moją uwagę przykuwają słowa *wdzierają się* w odniesieniu do drzew. Sprawiają, że mam wrażenie jak gdyby chciały one zagarnąć część tej rzeczywistości. Podobnie zaczynają rysować się w mojej wyobraźni uderzenie w twarz przez gałązki. Wydarzenie, które wydaje być się zupełnie nie groźne, w zestawieniu z agresywną, pochłaniającą siłą natury, zaczyna przypominać rodzaj swoistej kary cielesnej. W podobny sposób spostrzega Tachot Barbara Bulanowska. Uważa ona, że „Cielesne piękno młodej, lecz martwej Baltis zostaje zwyciężone przez brzydotę żywej ręki Tachot”²³. Czarownica wylania się z ogrodu, odsłaniając zaslonę wchodową, jak gdyby wstrętymi, krogulczymi palcami rozdzierała ochronną powłokę tego miejsca. Podobnie do owych gałązek wydaje się wyciągać dłoń po siły vitalne dziewczyny. Znamiennym jest, że spośród drzew wylania się również Gerstakon, który przekłada swoje dobro nad Baltis, gotowy zmusić ją siłą do zaspokojenia jego pragnień. Wydaje się więc, że wszystko to co pochodzi z ogrodu zagraża dziewczynie, chce jej coś odebrać. Charakteryzuje się on pewnego rodzaju vitalnością, siłą życiową, która jest przeciwstawiona Baltis, komnacie, aż wreszcie całemu miastu.

W istocie zaś obrazy te przypominają dzieła Piranesiego.

Utrzymywano nieraz, że po lirycznych wynurzeniach Fantazji i Więzień Piranesi porzucił rękomo wizjonerstwo, aby oddać się całkowicie realizmowi. Patrząc wnikliwiej, można jednak odkryć geniusz wizjonerstwa w najbardziej na pozór realistycznych sztychach. Roślinność zaczyna się tam plenić niepostrzeżenie i zacierać zbyt wyraźne linie. Przyroda naciera na budowle i zamienia je ruiny, wydobywając na jaw ich najdziwniejsze kształty. Przyroda jest symbolem Czasu, który pochłania dzieła ludzkie²⁴.

23 B. Bulanowska, *Między transcendencją a głębią podświadomości. O postaci symbolicznej w młodopolskim dramacie poetyckim*, [w:] *Dramat i teatr modernistyczny*, Wrocław 1992, s. 109. „[...] uderza tu ekspresywność scen, osiągnięta właśnie dzięki użyciu owej teatralno – dramatycznej synekdochy”.

24 L. Keller, *op. cit.*, s. 267.

Tak właśnie w *Zburzeniu Tyru* pojawia się ogród wkraczający w przestrzeń domu, ale także już w Akcie II widzimy ruiny miasta powoli pochłaniane przez pustynię. Jest również sama Baltis, uosobienie Tyru, śmiertelnie przerażona wizją swojej zagłady i to właśnie jej ciało staje się celem agresywnej witalności natury. Zaś jej życie pochłania pierwiastek zwierzęcy wynurzający się z gaju.

Jak zauważa Sebastian Węgrzynowski: „Baltis jako kobieta o zaburzonej, niedojrzałej osobowości utożsamia się z ciałem i opartym wyłącznie na cielesności wizerunkiem „najpiękniejszej dziewczicy Tyru”. Identyfikując się z ciałem i opartym na ciele wizerunkiem Baltis nie uwzględniła nietrwałości takiego „fundamentu””²⁵. Stąd też tak wyraźne podobieństwo jej ciała z przestrzenią dramatu. W jej identyfikacji z ciałem upatruję jedną z przyczyn tak kunsztownie wykreowanych zależności miasta-dziewicy i miasta-nierządnicy. Podobnie jest z figurą miasta-cmentarza czy też trupa. Wydaje się, że w warstwie emocjonalnej w pewnym sensie dziewczyna już jest tylko swoją pustą, zmumifikowaną formą zapłątaną gdzieś w labiryncie więzienia podświadomości.

25 S. Węgrzynowski, *Ofiary Otcłani. O bohaterkach młodopolskich dramatów Amelii Hertzówny*, [w:] „Gorsza” kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa, Wrocław 2008, s. 80.

Caput mundi oraz inne filmowe symulacje przestrzeni antycznej

W kontekście rozważań nad tradycją antyczną we współczesnym świecie wyjątkowe miejsce zajmuje film, który dzięki umiejętnościom twórców, charakteryzacji oraz, a może przede wszystkim, dzięki próbom rekonstrukcji przestrzeni i kostiumów przybliży i unaocznia antyczną rzeczywistość. W dobie rozwoju technologicznego najważniejsze w filmie hollywoodzkim staje się nie to, co ukryte w samej opowieści mitycznej, nie szereg nawiązań do innych źródeł literackich lub historycznych, ale warstwa, która tak naprawdę powinna dopełnić dzieło filmowe, czyli kostiumy, charakteryzacja, muzyka oraz efekty specjalne.

Świat Hollywood chętnie sięga po mit pozbawiony warstwy tragicznej, jest to mit rozumiany w ujęciu arystotelesowskim jako mythos, czyli fabuła, pewien układ następujących po sobie zdarzeń. I właśnie ta barwna warstwa fabularna dająca niewyczerpane możliwości interpretacyjne staje się głównym tematem filmów. Inny jest sposób oraz cel prezentowania mitologii, gdyż dostarczające rozrywkę Hollywood nie potrzebuje patosu, poezji czy katharsis. Odarty z głębi i tragizmu mit staje się pretekstem do napisania takiego scenariusza, który zrealizowany na ekranie zachwyci widzów. Ładny i przyjemny obrazek dopełnić powinna jeszcze spójna fabuła opowiadająca o heroicznej walce dobra i zła, półnaga księżniczka, która umożliwia wplecenie w narrację filmową historyjki miłosnej oraz realistycznie odwzorowane antyczne miasta czy też państwa-miasta. I właściwie to wszystko daje nam rozrywkowe kino hollywoodzkie, czyli to co lekkie, przyjemne i spektakularne.

Sposób kreowania przestrzeni antycznej przeanalizuję na przykładzie następujących filmów: *Kleopatra* (1963 rok, reż. Joseph Mankiewicz), *Upadek Cesarstwa Rzymskiego* (1964 rok, reż. Anthony Mann) oraz nawiązujący do niego *Gladiator* (2000 rok, reż. Ridley Scott), *Troja* (2004 rok, reż. Wolfgang Petersen) i *300* (2006 rok, reż. Zack Snyder).

Już pierwsze amerykańskie filmy epoki kina niemego sięgające do mitologii pokazywały piękny, trochę zaczarowany świat jak np. w filmie *Córka bogów*, kiedy Anette Kalerman ówczesna australijska gwiazda pływania weszła w morski, fantastyczny świat przyglądając się swojemu odbiciu. Zarówno w *Córce bogów*, jak również w *Córce Neptuna* antyk stał się zaledwie pretekstem do zademonstrowania ciała sportsmenki. Jak czytamy w książce Guinnessa *Księga Filmu. Fakty i osobliwości* w dziale *Nagość* na ekranie Anette Kalerman już pięć lat przed *Córka bogów* wywołała wielki skandal, gdy nałożyła jeden z pierwszych obcisłych strojów kąpielowych¹. W dobie dzisiejszego postępu technicznego oraz inwazji elektroniki ten film stałby się wielką kolorową megaprodukcją ze wspaniałą scenografią i charakteryzacją. Dołączając dialogi, przepiękną muzykę oraz efekty specjalne mógłby okazać się gigantem. Mimo wszelkich daleko idących przemian w kinie, innych możliwości technicznych i finansowych zmieniała się jedynie forma, treść pozostała ta sama, kostium antyczny nadal jest pretekstem np. do ukazywania nagiego ciała.

Opowieść o królowej Egiptu fascynowała twórców filmowych od dawna.² Film Mankiewicza

1 Zob. P. Robertson, *Guinnessa Księga Filmu. Fakty i osobliwości*, Warszawa 1994, s. 84.

2 Do 1963 roku powstało pięć filmowych opowieści o egzotycznej królowej Egiptu Kleopatrze, wśród nich trzy produkcje były nieme (np. *Kleopatra* z mroczną kreacją Thedy Bary z roku 1917), a dwie dźwiękowe, jedna z 1934 roku w

z 1963 roku z monumentalnymi dekoracjami, tłumem statystów i pięknymi strojami miał kontynuować zapoczątkowaną i sukcesywnie realizowaną już tendencję kina hollywoodzkiego do pokazywania epickich historii na szerokim ekranie. Mankiewicz już dziesięć lat przed *Kleopatrami* próbował symulacji świata antycznego w filmie *Juliusz Cezar*. Scenariusz filmu napisany został w oparciu o sztukę Szekspira i opowiadał o spisku, którego efektem miała być śmierć cezara. W tym okresie szczególnym upodobaniem darzono filmy biblijne i historyczne, które po olbrzymim sukcesie *Ben Hur* (1959 rok, reż. William Wyler) miały być główną bronią w walce z narastającą popularnością telewizji³.

W czasach sukcesu telewizji nowa *Kleopatra* miała kontynuować linię poprzedników i swoją epickością i bogactwem wykonania zachwycić widzów i przyciągnąć tłumy przed kinowy ekran. Reżyser w czasie nagrywania zdjęć nie eksperymentował ani z kreacją bohaterów, ani z ich relacjami, pisze Alicja Helman w artykule dotyczącym filmowych wizerunków *Kleopatry*⁴. Dzieło uchodziło za największe widowisko filmowe w historii kina i wielkie kasowe przedsięwzięcie wykonane z gigantycznym rozmachem. Jednak oczekiwania twórców dotyczące przewidywanych zysków nie zrealizowały się⁵. Atmosferę kinowych sal podgrzewał również pozafilmowy romans Elizabeth Taylor wcielającej się w rolę *Kleopatry* z Richardem Burtonem (filmowym Markiem Aureliuszem). Mówiono więc o tym, że Elizabeth Taylor nie tylko gra kobietę wystylizowaną zgodnie z amerykańskim gustem, ale również prezentuje siebie taką, jaką pokochał ją Burton⁶.

Na granicy tych dwóch kultur styka się ludzki świat Rzymian z egzotyką Egipcjan. Wiedza historyczna i kulturowa ukształtowała w dzisiejszej świadomości obraz barwnego starożytnego Egiptu i klasycznego europejskiego piękna Rzymu. Egipcjanie przypominają zunifikowane bogato zdobione opalone posągi jakby z innego wymiaru⁷, wokół których roją się blade rzymskie twarze.

O inności tego miejsca świadczą także kolorowe wnętrza aleksandryjskiego pałacu, które swym bogactwem wpisują się w popularno-kulturowe postrzeganie Egiptu. Po przejściu przez złote wrota wzrok widza przyciągają ściennie rysunki przedstawiające bóstwa oraz sceny z życia Egipcjan. Rzeźby, roślinność, złote naczynia i lampiony wypełniają puste miejsca sali, potęgując wywołane wrażenie przepychu. Twórcy zapraszają nas do oglądania miejsc i rytuałów, których żaden mężczyzna ujrzyć nie mógł np. kąpiele i masaże *Kleopatry*. Przenoszą widza do kraju mlekiem i miodem płynącego, gdzie rozkosz i dobrobyt obecne są każdego dnia. Warto wspomnieć, że ten egzotyczny obrazek plami obecność różowej gąbki podczas jednej z kąpieli. Z tej bogatej architektonicznie przestrzeni widz przeniesiony zostaje do ascetycznego Rzymu. Widzimy smukłe kolumny, zwyczajne schody prowadzące na kwadratowy plac oraz białe togi z oddali przypominające jedną wstęgę. Jedyne źródło kolorów przelamującym monotonię otoczenia są stroje rządzących i żołnierzy oraz szeroki, czerwony dywan (niczym z gali rozdania Oscarów), po którym ma przejść *Kleopatra*.

reż. Cecil de Mille'a oraz Gabriela Pascala z 1945 roku. Zob. ab, *Kleopatra*, omówienie filmu, „Filmowy serwis prasowy”, 1968, nr 9, s. 46.

3 D. Parkinson, *Kino*, Warszawa 1997, s. 54.

4 A. Helman, *Portrety filmowe. Kleopatra*, „Kino”, 2009, nr 7,8, s. 72-74.

5 D. Parkinson, *op. cit.*, s.54.

6 A. Helman, *op. cit.*, s.74.

7 Juliusz Cezar po przybyciu do Aleksandrii stwierdza: „Piękny widok. Wszyscy jak królowie”. Sposób zachowania postaci, zwyczaje i kultura podkreślają różnice topograficzne, ale także religijne. Zgodnie z prawem egipskim faraon był wysłannikiem boga, co Juliusz Cezar w filmie *Kleopatra* wydaje się lekceważyć. W scenie spotkania Cezara z Ptolemeuszem słyszymy „Jego wysokość, Ptolemeusz pan wszystkich ziem Egiptu, syn Ra, Horusa i Thota...”. Tę prezentację tytułową przerywa Cezar przypominając, że to on jest gościem, mówi „I tak dalej. Witasz mnie. Ja, Gajusz Juliusz Cezar i tak dalej i tak dalej dziękuję ci. Pozdrawiam króla w imieniu senatu”. Juliusz Cezar wchodząc w kulturę egipską przynosi ze sobą zupełnie inne obyczaje, które dla egzotycznego Egiptu i głupkowatego Ptolemeusza piastującego najwyższe stanowisko w Egipcie są niezrozumiałe.

Scena przedstawiająca wjazd Kleopatry do Rzymu zapowiada przybycie postaci z innej rzeczywistości, innego wymiaru. Spektakl otwiera muzyka trębaczy na białych koniach, przejazd rydwanów i setki wystrzelonych w niebo strzał z czerwonymi wstążkami. Gdy przed oczami widzów obraz zaczerwienia się od tych fruwających wstążek muzyka zmienia się w bardziej różnorodną i orientalną. Zmianie muzyki towarzyszy zmiana scenografii np. show pół-nagich tancerek, wielokolorowe rytualne szamańskie tańce, nad którymi unosi się żółty dym, aż w końcu dostojna procesja, pochód ukazujący egipskie bogactwo zarówno strojów, jak też niesionych palankinów i innych rekwizytów.

Różnice obu kultur wynikają z odniesienia do innych porządków, do dwóch światów ludzkiego i boskiego. Rzym ze swoimi kodeksami i normami stanowi prawo ludzkie, natomiast inna jest praktyka w Egipcie, o której mówi sama Kleopatra. Ona jest władczynią, która kieruje się prawem boskim, ludzie widzą w niej samą Izydę. W porównaniu obu miejsc to Egipt urasta do rangi Imperium, przytłaczając „głowę świata”, za którą uznawano Rzym. Reżyser ukazuje nam dwie topograficznie obce sobie rzeczywistości połączone pierwiastkiem wspólnym, jakim jest hollywoodzka estetyzacja przestrzeni. Twórcy przy użyciu różnych sposobów pokazali zgodny z rozumieniem popkulturowym symulakry antyczności— Egipt to bogactwo, natomiast Rzym prostota. Miasto w filmie Mankiewicza jest przestrzenią zamkniętą, która funkcjonuje wedle ustalonych dla niej norm, a każda ingerencja w ustalony porządek, ekspansja obcej kultury może okazać się katastrofalna. Najważniejsze wydarzenia rozgrywają się w zamkniętych komnatach, nie na polach bitewnych podczas ostatecznych starć.

Jak pisze Jurij Łotman przestrzeń miejska zajmuje bardzo ważne miejsce w systemie symboli, gdyż z jednej strony mówimy o mieście jako przestrzeni izomorficznej, ale też w ogólnym znaczeniu. W związku z powyższym Rzym będzie nie tylko miastem, ale również nazwę Roma rozumiemy znacznie szerzej, jako świat. Lokalizacja tego miasta także była symboliczna, otoczone szczytami i położone w przestrzeni górskiej podkreślało swą potęgę, stanowiło pomost między światem ludzkim i boskim. Miejsce jakie dzisiaj zajmuje *Imperium Romanum* w kulturze jest tak samo ważne, jak kiedyś. Rzym został założony, ma początek, ale tak naprawdę nie ma końca, jak przypomina Łotman, przecież jest to Wieczne Miasto, *Roma aeterna*⁸.

Twórcy decydując się na film przedstawiający wydarzenia umieszczone w odległych czasach narażeni są na wiele problemów wynikających z kłopotów, związanych z rekonstrukcją Wiecznego Miasta. Istotnie znane są mapy starożytnego Rzymu, wykopaliska i odkrycia ówczesnej epoki, ale w perspektywie filmu rozrywkowego ważniejszy wydaje się być monumentalizm i wykorzystanie pewnych symboli, niż rekonstrukcja świata antycznego. Chciałabym podkreślić, że świat prezentowany w filmach fabularnych, jak sama nazwa wskazuje snuje pewną opowieść, fabułę umieszczoną w przestrzeni, która w tym przypadku jest kreacją próbującą przenieść widza w epokę antyczną.

W *Upadku Cesarstwa Rzymskiego* obserwujemy pewien dualizm przedstawienia przestrzeni wiecznego miasta. Pierwsza część filmu pokazuje zupełnie inny obraz Imperium, niż ten do którego oko widza jest przyzwyczajone, nie ma złotych wnętrz, białych tunik i przepychu. Pierwsze sceny ukazujące rzymską warownię ulokowane zostały w posępnej scenerii gór, na tle mrocznego lasu, surowych ciemnych murów, gdzie miejscami tłą się pochodnie. Jak zauważa Jerzy Olszewski w artykule *Mrok nad Imperium* być może tak wyglądało życie żołnierzy na murach z dala od bogatego, ośniewającego centrum⁹.

Z tej zimnej i wrogiej, ale bardzo realistycznej przestrzeni przenosimy się do słonecznej stolicy,

8 J. Łotman, *Universum umysłu*, Gdańsk 2008, s.291-293.

9 J. Olszewski, *Mrok nad Imperium*, „Film”, 1965, nr 33, s.4-5.

gdzie wraz z gigantycznymi dekoracjami wita widza amerykańskie efekciarstwo. W planie ogólnym widzimy charakterystyczny dla rzymskiej architektury łuk tryumfalny, przez który przechodzi procesja, rozciągające się budynki przedzielane kolumnami oraz charakterystyczne szerokie, wysokie schody. Na takim tle został umieszczony gwarny tłum skandujący *ave cesar!* Z bliższej perspektywy zauważyć można porządek architektoniczny, w którym wykonane zostały modele kolumn. Był to przyjęty z Grecji styl koryncki charakteryzujący się szczególnie ozdobną głowicą kolumn.

Fabula filmu rozgrywa się w I roku n.e., więc pewne jest, że taki styl był już w Imperium znany. Film faktycznie ukazuje okres, w którym Rzym nazywany był *caput mundi*, czyli głową świata. Imperium osiągnęło swoje apogeum, a Rzym dotychczas uważany jest za pramiasto budujące fundamenty następnych. Reżyser filmu Anthony Mann poprzez zderzenie dwóch kontrastujących ze sobą przestrzeni ukazuje upadek wielkiego mocarstwa oraz symboliczne przyczyny tej katastrofy. Pierwszy realistyczny obraz wiernych żołnierzy walczących za miasto w imię Cezara i drugi portret przedstawiający to, za co tak naprawdę żołnierze poświęcają swoje życie. Zbędny przepych, bogactwo i oszustwo polityków trawiące miasto od wewnątrz. Mann konfrontując dwa światy pokazał, że upadek Imperium spowodowany był chorobą przybyłą nie ze świata zewnętrznego, lecz schorzeniem wewnętrznym, zgnilizną moralności, które stopniowo wyniszczało kraj.

Z czasem rozgłos filmu całkowicie przeminął, ale nie zapomnieli o nim filmowcy dla których stał się impulsem do stworzenia nowej wersji, która mogłaby powtórzyć poprzedni sukces. Megaprodukcja z lat 60. ubiegłego wieku okazała się doskonałą inspiracją do napisania scenariusza filmowego giganta z roku 2000, a mianowicie *Gladiatora* w reż. Ridleya Scotta.¹⁰ Wydarzenia filmu nie tylko rozgrywają się w tym samym czasie i przedstawiają podobne wątki, jak w *Upadku Imperium*, ale uwagę widza zwraca taki sam układ scen. Film otwierają sekwencje ukazujące walki Rzymian z Germanami w równie posępnej i mrocznej scenerii, jak w filmie Manna. Dopiero w kolejnych scenach wraz z degradacją pozycji głównego bohatera Scott rysuje przed widzem szeroką, wielobarwną przestrzeń wielkiego Imperium stosując odpowiednie chwytory realizatorskie i komputerowe. 1/3 Koloseum była prawdziwą wzniesioną na Malcie repliką tego starożytnego miejsca, natomiast resztę dorysowano komputerowo. Rzym zachwyca, ale też przeraża nie tylko przepychem, ale przede wszystkim nastrojami i zwyczajami tam panującymi. Oprócz oczywistej estetyzacji miejsca dokonano jego brutalizacji, skalania atrakcyjnego obrazka poprzez rozgrywające się na oczach głodnego tłumu krwawe walki gladiatorów. Jednak mimo makabrycznych scen to przez poetyckość wyrazu film jest bardzo atrakcyjny wizualnie.¹¹ Ponownie uświadamiamy sobie bezsens śmierci żołnierzy walczących za tak upolitycznione, skorumpowane i pogrążone w hipokryzji wieczne imperium, *notabene* matkę innych miast.

Upodobania reżysera dotyczące plastyki opisu widoczne są w przedstawieniu pysznego Rzymu a także w doborze odpowiednich miejsc do szerokich ujęć¹². Film robi wrażenie; np. ukazana makieta Koloseum przed oczyma Commodusa i przejście kamery obrazujące prawdziwą arenę. Symboliczny wymiar mają niektóre szczegóły, np. czerwone płatki róż i biała niewinna zbroja Commodusa podczas ostatecznej walki z Maximusem. Symboliczny podtekst ma również ostatnie ujęcie, w którym w planie

10 Oczywiście z dzisiejszej perspektywy można powiedzieć, że sława tego filmu również przeminęła, ale nie można nie zgodzić się z tym, że produkcja w swojej kategorii odniosła znaczący sukces i zapisała się na kartach historii filmu. O wielkim powodzeniu tego przedsięwzięcia mogą świadczyć chociażby zdobyte nagrody, m.in. pięć statuetek oscarowych oraz dwa Złote Globy i inne, jak też wzrost popularności (a więc i produkcji) filmów z gatunku *peplum*. Od 2000 roku obserwujemy regularnie pokazujące się na ekranach kin filmy opowiadające o zmaganiach śmiałków w sandałach.

11 Por. P. Sitarski, *Ridley Scott. Najlepsze oko w Hollywood*, [w:] *Kino amerykańskie. Twórcy*, pod red. Elżbiety Duryś, Konrad Klejsa, Kraków 2007, s. 327-330.

12 Por. P. Sitarski, *op. cit.*, s. 327-330.

dalekim widzimy rozciągającą się panoramę Rzymu, nad którą wśród ciemnych chmur ukradkiem wylania się słońce rozpromieniające wielkie Imperium.

Mimo tak barwnych, epickich ujęć przestrzeni pozostaje nadal tłem do rozgrywających się wydarzeń, zazwyczaj scen batalistycznych. Wielokrotnie podkreślano fantastyczną precyzję oka Scotta, dzięki której postać na tak kolorowym tle pozostaje wyrazista. Z jednej strony Rzym tętni życiem, jest kolorowy, piękny, bogaty, przykuwa uwagę fantastycznymi szczegółami, ale z drugiej strony jest nieeuropejski, egzotyczny i bajkowy. Wykreowana filmowa przestrzeń antyczna mimo drobiazgowości wykonania, uszczegółowienia historycznego jest zaledwie symulakrem, być może piękniejszym niż oryginal.

Oglądając filmy z gatunku *peplum* mamy nieodparte wrażenie pogoni za fantomem, który odszedł w zapomnienie, za czymś czego nie ma i czego nie można odtworzyć. Jak się wydaje, mimo wszystkich racji i starań twórców, odwiedzin w muzeach, rozczytywaniu opasłych ksiąg historycznych próby realistycznej rekonstrukcji przestrzeni antycznej są niczym gra w *Quidditcha* z serii książek o młodym czarodzieju Harrym Potterze. Z tą jedną różnicą, że książkowa pogoń za zniczem kończy się sukcesem, bo jest on prawdziwy w przyjętej rzeczywistości Szkoły Magii i Czarodziejstwa Hogwartu, w przypadku filmów *peplum* tego uciekającego znicza po prostu już nie ma, pozostał jedynie jego cień, który gonimy mając nadzieję, jeśli nie na schwytanie, to na dotknięcie jego światła. Wielką trudność sprawia nieraz odtworzenie historii, która rozegrała się kilkadziesiąt lat temu, a co dopiero kiedy wydarzenia, o których znamy z wielu przekazów, miały miejsce setki lat p.n.e...

Jak pisze Jean Baudrillard: „symulacja nie jest już symulacją terytorium, przedmiotu odniesienia, substancji. Stanowi raczej sposób generowania – za pomocą modeli- rzeczywistości pozbawionej źródła i realności: hiperrzeczywistość [...]” i dalej „symulować oznacza udawać, że posiada się to, czego się nie ma [...]”¹³. I taką właśnie hiperrzeczywistość mogą zaoferować nam – i to czynią - ekipy filmowe. Bo tak naprawdę o jakich źródłach możemy mówić w przypadku filmów pseudohistorycznych lub kostiumowych? O podstawie enigmatycznego materiału historycznego czasów antycznych? Zamiast źródeł filmowcy operują pewnym modelem często stereotypowego postrzegania czasów starożytnych jako idealnych i pięknych. Te modele to nic innego jak symulakry powielane przez kolejnych twórców, którzy do określonego typu przestrzeni nadbudowują swoje subiektywne wyobrażenia i interpretacje. Scott mając do dyspozycji model Rzymu wypracowany przez poprzedników oraz możliwości komputerowe namalował przed oczami widzów piękny obraz starożytnej potęgi. Jak pisze Piotr Sitarski w artykule Ridley Scott. *Najlepsze oko w Hollywood*, wykształcenie Scotta w zakresie sztuk pięknych, jego doskonała znajomość historii sztuki i upodobania do rysunku idealnie komponują się z wymogami kina popularnego¹⁴.

Baudrillard swoją rozprawę o symulakrach rozpoczyna od przypomnienia opowieści Jorge Luisa Borges, w której kartografowie Cesarstwa wykonywali mapy z taką zgodnością, że pokrywały całe opisane terytorium. Czy znane są nam dzisiaj takie topograficzne mapy w skali 1:1 ukazujące położenie Rzymu, a nawet jeśli tak to czy na tych mapach zaznaczony był konkretny budynek wykonany w rzeczywistej skali, który mógłby być takim źródłem? Podczas gdy możemy próbować odtworzyć pewne cechy stroju rzymskiego, to z pewnością wiarygodne ukazanie zachowania, gestów i mimiki starożytnych nacji jest dzisiaj niemożliwe. Dalej autor przytacza słowa Littre, które dość wyraźnie wybrzmiewają w kontekście analizowanych filmowych symulakr Rzymu: „ten kto symuluje chorobę,

13 Cyt za J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 6-8.

14 P. Sitarski, *op. cit.*, s. 328-330.

wywołuje w sobie niektóre z jej objawów [...]”¹⁵. I czy filmy amerykańskie miecza i sandałów nie symulują takiej przestrzeni wykorzystując pewne ogólnie znane informacje dotyczące np. wyglądu Koloseum czy też kultury rzymskiej?

Ciekawej symulacji przestrzeni antycznej dokonali twórcy filmu *Troja* z 2004 roku w reż. Wolfganga Petersena. Problem, na który chcę zwrócić uwagę, polega na przedstawieniu zupełnie fantastycznej opowieści w sposób realistyczny, toteż przestrzeń również wykreowana została na bardzo prawdziwą. Przez wieki uważano, że Troja nie istnieje, że jest ona wymysłem starożytnych twórców. Pasja i praca Heinricha Schliemanna pozwoliła umiejscowić Troję na wzgórzu Hissarlik. Jednak istnienie Troi jako miasta o konkretnej lokalizacji, gdyż potwierdzają to wykopaliska, nie zmiana obrazu tego mitycznego miasta w wyobraźni masowej. Przyjmując realność miejsca, które posiadało tę samą lokalizację co homerycka Troja, ponownie nie wiemy nic więcej. Tę symulację sprytnie wykorzystala ekipa Petersena, która wnosząc wielkie dekoracje, czyniła to z zamiarem uprawdopodobnienia historii.

Przestrzeń dworu Menelaosa ukazana została jak symulacja spartańskiej rzeczywistości. Sparta bezsprzecznie łączy się z *agoge*, z nauką fechtunku, z ciężkimi warunkami ćwiczeń fizycznych kształtującymi psychikę Spartanina, natomiast Petersen daje widzom portret Sparty bawiącej się, grzesznej z frywolnie zachowującym się królem i poniżaną królową¹⁶. Przestrzeń miast jest zamknięta, warownie odgródzone wysokim murem uniemożliwiającym ujrzeć tego, co znajdują się w środku. Z tą zamkniętą przestrzenią miast kontrastują rozległe horyzonty pól i morz. Miasto jest miejscem ataku, to tutaj rozgrywa się wartka akcja, która zwalnia swoje tempo np. na morzu. Symulacja antycznej Troi została poczyniona tak, aby podkreślić jej bogactwo, monumentalizm, a przez to również jej wielkie znaczenie i rolę, jaką odgrywała w świecie antycznym. Porównując te dwie przestrzenie miejskie widzimy zdecydowaną różnicę: z jednej strony bawiąca się Sparta, a z drugiej — jasna, czysta Troja, w której piastowano cnoty i wartości moralne.

Do próby realistycznego ukazania mglistego mirażu potęg starożytnych potrzebowano określonej przestrzeni do nagrywania zdjęć, jak się okazuje, wybór miejsca nie był oczywisty. Potrzebowano zarówno dostępu do wody, jak też pięknej słonecznej pogody i wspaniałych rozległych pejzaży. Ostatecznie wybór padł na Meksyk oferujący widoki wydawałoby się tak odległe od pejzaży śródziemnomorskich. Podobnie jak w przypadku *Gladiatora* twórcy *Troi*, aby osiągnąć zamierzony efekt szerokich terenów pod sceny batalistyczne zdecydowali się na deforestację terenów i ponowne zalesienie. Cały mur otaczający filmową Troję nie był efektem komputerowym i wykonano go dwa razy, gdyż pierwszą makietę zniszczył huragan. Wnętrze miasta zbudowano na Malcie, która stała się już europejskim Hollywood.¹⁷

Zupełnie odwrotnego zabiegu dokonali twórcy filmu *300* z 2006 roku w reż. Zacka Snydera. Film powstały w oparciu o komiks Franka Millera pt. *300 Spartan* przedstawia wydarzenia historyczne, które ubrano w kostium komputerowej fikcji. Rzeczywista historia Spartan i realna przestrzeń miasta oraz wąwozu termopileńskiego pokazana została jak odrealniony fantom. Przypomnienie słynnej kwestii Leonidasa z filmowej, ale jednocześnie bardzo komiksowej sceny popchnięcia posłańca perskiego do studni: „Szaleństwo? To jest Sparta!” — rodzi pytania: „To właściwie jaka jest ta Sparta?” Już w pierwszych scenach filmu, gdy posłańcy jadą do Leonidasa, widzimy w blasku słońca oddalone

15 Cyt za J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 8.

16 Przypomnę, że kobiety spartańskie darzone były wielkim szacunkiem, ponieważ kiedy mężczyźni wyruszali na wojnę, to kobiety broniły suwerenności Sparty.

17 To właśnie na Malcie nagrywano zdjęcia do takich amerykańskich produkcji jak *Gladiator*, *Starcie tytanów* (2002 rok, reż. Louis Leterrier) czy np. *Aleksander* (2004 rok, reż. Oliver Stone).

zabudowania. Po chwili widz zostaje zaproszony do wnętrza miasta i co widzi? Surowe mury, plac ćwiczeń i zaskakującą prostotę. Mając na uwadze możliwości komputerowe, dzięki którym można byłoby wykonać baśniowe, pełne szczegółów przestrzenie, ten brak finezyjnych kolumn i rzeźb dziwi. Miasto zostało ukazane w kolorach sepii, która idealnie koresponduje z prostotą i surowością murów, podkreślając cechy Spartan. Byli tacy, w jakiej krainie wyrosli, prości, honorowi bez upiększeń. Wyblakła kolorystyka Sparty i jej dzielnych wojowników wyznacza granicę między światem greckim a pysznym światem Kserksesa.

Sparta konotująca w popkulturze skojarzenia wartości, cnót i surowego wychowania w filmie *Troja* została ukazana jak rozpustny, bawiący się Rzym, tym samym przełamując stereotypowe myślenie o państwie Menelaosa. Wszystkie przymioty spartańskie zostały przypisane Troi, to właśnie dwór Priama jest szansą na nowe życie dla Heleny, która ucieka z grzesznej rzeczywistości. Twórcy bawiąc się z odbiorcą dokonali przeniesienia wartości spartańskich do Troi również po to, aby umotywować decyzję Heleny. W filmie *300* ascetyczność Sparty jest zachowana, widzimy surowe mury, minimalizm dekoracji, który kontrastuje z perskim światem Kserksesa przypominającym wyjałowiony z moralności Rzym.

Ten film ze względu na komputerową praktykę może wyraźniej niż poprzednie pokazuje, w jaki sposób można bawić się obszarem, którego nie ma, więc nie można zweryfikować go w kategoriach prawdy czy fałszu. Twórcy studyjnie organizują przestrzeń historycznego miejsca, które paradoksalnie będąc historycznym staje się jego symulacją, w tym przypadku komputerową. Przestrzeń jak też inne składowe takich filmów stwarzają uludę, miraż antyku jednocześnie ostrzegając, że film fabularny nie może stanowić materiału historycznego czy też być uznanym za źródło (o czym pisał m.in. Rafał Marszałek w *Filmowej pop-historii*).¹⁸

Nie bez powodu podkreślając ówczesną pozycję *Imperium Romanum* mówimy, że „wszystkie drogi prowadzą do Rzymu”. Faktycznie w czasach antycznych Rzym posiadał fantastyczną sieć bardzo solidnych dróg, jedną z najlepszych — o ile nie najlepszą — w świecie starożytnych. Jednak po przyjrzeniu się manipulacjom, którym została poddana przestrzeń antyczna w filmach kształtujących masową wyobraźnię, chciałoby się powiedzieć nie „All roads lead to Rome” („wszystkie drogi prowadzą do Rzymu”), lecz „All creations lead to simulation” (wszystkie kreacje prowadzą do symulacji).

Bibliografia:

- a.b, Kleopatra, „Filmowy serwis prasowy”, 1968, nr 9
- Baudrillard, Symulakry i symulacja, przeł. S. Królak, Wyd. Sic!, Warszawa 2005.
- Ciagara E. , Bóg wojny, „Film”, nr 7, 2000.
- Film i historia. Antologia, pod red. I. Kurz, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Grodź I., Gladiator – an ancient icon brought to life by Ridley Scott, „Images”, nr 1, 2003.
- Łotman J. Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury, przeł. B. Żylko, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008.
- Marszałek Rafał, Filmowa pop-historia, Wyd. Literackie, Kraków 1984.
- Olszewski J. Mrok nad Imperium, „Film”, nr 33, 1965.
- Parkinson David, Kino, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa 1997.
- Robertson Patrick, Guinnessa Księga Filmu. Fakty i osobliwości, PWN, Warszawa 1994.
- Sitarski P, Ridley Scott. Najlepsze oko w Hollywood, [w:] Kino amerykańskie. Twórcy, red. E. Durys, K. Klejsa, Rabid, Kraków 2007.
- Smoleń M, Ridley Scott – Gladiator na arenie Hollywood, [w:] Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność, pod red. Ł. Plesnar, R. Syska, Wyd. Rabid, Kraków 2010.

Filmografia:

- 1963 — Kleopatra [film] reż. Joseph Mankiewicz, [DVD], Szwajcaria, USA, Wielka Brytania, Twentieth Century Fox Film.
- 1964 — Upadek Cesarstwa rzymskiego [film], reż. Anthony Mann. [DVD], USA, Samuel Bronston Productions.
- 2000 — Gladiator [film], reż. Ridley Scott, [DVD], USA, GB, Universal.
- 2004 — W poszukiwaniu prawdy. Troja [film], reż. Steve Gillham, [DVD], Wielka Brytania, Eagle Media Productions.
- 2004 — Troja [film], reż. Wolfgang Petersen, [DVD], USA, Wielka Brytania, Malta, Warner Bros Pictures.
- 2004 — Troja [materiały dodatkowe], reż. Wolfgang Petersen, [DVD], USA, Wielka Brytania, Malta, Warner Bros Pictures.
- 2006 — 300 [film], reż. Zack Snyder, [DVD], USA, Warner Bros Pictures.
- 2006 — 300 [materiały dodatkowe], reż. Zack Snyder, [DVD], USA, Warner Bros Pictures.

