

**Pamięć Saturna. Melancholijna przeszłość
w prozie rozrachunków inteligenckich
(1946-1948)**

Izabela Kozłowska

IZABELA KOZŁOWSKA Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

PAMIĘĆ SATURNA MELANCHOLIJNA PRZESZŁOŚĆ W PROZIE ROZRACHUNKÓW INTELIGENCKICH (1946–1948)*

Wspomnienia stanowią osobny wątek narracji prowadzonej przez inteligentów sportretowanych w prozie rozrachunków inteligenckich, wyodrębnionej w polskiej literaturze w 1948 roku przez Kazimierza Wykę¹. W sposobie ich funkcjonowania w kompozycji utworów dostrzegamy wyraźne nawiązania do tradycji proustowskiej. Bohaterowie *Drewnianego konia* Kazimierza Brandysa, *Sprzysiężenia* Stefana Kisielewskiego, *Sedanu* Pawła Hertza, *Jeziora Bodeńskiego* Stanisława Dygata czy *Nagrobka* Stefana Otwinowskiego nie tylko powracają do czasów minionych, ale też starają się określić charakter przywoływanej przeszłości i uchwycić mechanizmy kierujące pracą pamięci². Reminiscencje przeplatają się z refleksjami teoretycznymi na ich temat. Retrospekcji sprzyjają pierwszoosobowa narracja i forma pamiętnika, jakie rozpoznajemy w większości wyróżnionych przez Wykę tekstów³.

Krytyka literacka z lat czterdziestych XX wieku interpretowała utwory składające się na nurt rozrachunków inteligenckich przez pryzmat ideologii marksistowskiej i była przekonana, że dotyczą one wyłącznie zadań inteligencji w warunkach historycznego przełomu⁴. Dzieła traktowano jako głosy w dyskusji na temat funkcji i genealogii wymienionej grupy społecznej – dyskusji, jaka została wówczas zainicjowana przez komunistyczną władzę. Najwyżej oceniano te książki, których autorzy w negatywnym świetle ukazywali inteligentów, co było zgodne z polityką oświatową partii. Retrospekcję uznawano za jeden z zabiegów służących

* Problematykę artykułu rozwijam w książce: *W objęciach Saturna. Melancholia w prozie rozrachunków inteligenckich (1946–1948)* (Poznań 2016).

¹ K. Wyka, *Rozrachunki inteligenckie*. W: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1989.

² Do wyróżnionego nurtu Wyka zaliczył: *Drewnianego konia* K. Brandysa (1946), *Jeziro Bodeńskie* S. Dygata (1946), *Sedan* P. Hertza (1946) i *Sprzysiężenie* S. Kisielewskiego (1947). Krytycy literaccy stopniowo uzupełniali tę listę o inne dzieła, m.in. o *Nagrobek* S. Otwinowskiego (1946). Zob. A. Sobolewska, *Polska proza psychologiczna (1945–1950)*. Wrocław 1979, s. 99. – J. Smulski, *Twórczość narracyjna Stefana Otwinowskiego*. Toruń 1993, s. 55–56.

³ Wyjątek pod tym względem stanowi *Sprzysiężenie*, w którym występuje narrator trzecioosobowy. Dominująca w dziele mowa pozornie zależna doskonale oddaje jednak świat wewnętrzny bohatera, w tym częste powroty do młodości.

⁴ Zob. Z. Żabicki, „Kuznica” i jej program literacki. Kraków 1966, s. 81–84. – H. Gosk, *W kręgu „Kuznicy”*. *Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*. Warszawa 1985, s. 240–248.

do „pośredniej i dyskretnej kompromitacji inteligenckiego bohatera i sztucznego świata jego wyobrażeń”⁵.

Funkcja wspomnień w powojennej literaturze rozrachunkowej jest jednak bardziej skomplikowana. W poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, dlaczego bohaterowie częściej przebywają w przestrzeni pamięci niż w otaczającej rzeczywistości, pomaga kategoria melancholii. Wspominanie to stały element życia każdego podmiotu melancholijnego, którego cechy rozpoznajemy w kondycji egzystencjalnej i społecznej inteligentów wykreowanych w utworach⁶. Dostrzeżenie w nich kontemplujących przeszłość melancholików nie tylko pogłębia portrety psychologiczne bohaterów, lecz także pozwala dokonać ich rehabilitacji. Dzięki figurze melancholii okazuje się bowiem, że świadomość postaci nie koncentruje się wyłącznie na kwestiach politycznych, ale jest strukturą złożoną, wykorzystującą pamięć do realizacji wewnętrznych potrzeb jednostki.

Jak pamiętają dzieci Saturna?⁷

Utrata przeszłości

Melancholik spogląda w przeszłość, ponieważ terazniejszość jawi mu się jako fragment większej całości⁸. To, co minęło, jest dla niego utraconą pełnią, tajemniczą i niedostępną. Wyjątkowo aktywna pamięć nie pozwala mu zaakceptować utraty przeszłości, będącej przestrzenią braku, z którą kontakt stanowi podstawowe przeżycie melancholijne.

Ponieważ lata minione definiują ludzkie „ja”, świadomość niemożliwości cofnięcia się do nich wiąże się z doświadczaniem wewnętrznego wyrażenia⁹. Melancholia zawsze rozpoczyna się „od myśli o tym, czego nie ma”¹⁰, a *modus vivendi* każdego dziecka Saturna to wskazywanie braku w obrębie własnego „ja”. Sigmund Freud w kanonicznym tekście *Żałoba i melancholia* zwraca uwagę, że przeżycie

⁵ Sobolewska, *op. cit.*, s. 58.

⁶ Zob. Z. Freud, *Żałoba i melancholia*. W: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud – człowiek i dzieło*. Wrocław 1991, s. 306 (przeł. B. Kocowska). – S. Sontag, *Pod znakiem Saturna*. Przeł. W. Kalaga. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 26. – J. Kristeva, *Nerval „El Desdichado”*. Przeł. M. Sugiera. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 227. – A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza*. W zb.: *Nuda w kulturze*. Red. P. Czaplinski, P. Śliwiński. Poznań 1999. – A. Kuczyńska, *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*. Warszawa 1999, s. 41. – B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*. Poznań 2002, s. 165. – L. Banowska, *Paryż „Pasaży” Waltera Benjamina – u progu nowoczesności*. W zb.: *Wokół „Pasaży” Waltera Benjamina*. Red. P. Śniedziwski, K. Trybuś, M. Wilczyński. Poznań 2009, s. 125.

⁷ „Dzieci Saturna” to popularne w dyskursie melancholijnym określenie melancholików. Melancholia została podporządkowana Saturnowi w czasach antycznych i do dziś planetę tę uznaje się za symbol egzystencji pogrążonej w smutku. Zob. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*. Przeł. A. Kuczyńska. Kraków 2009, s. 157–182.

⁸ Zob. Frydryczak, *op. cit.*, s. 162, 214–215.

⁹ Zob. P. Czaplinski, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001, s. 40.

¹⁰ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 1998, s. 274.

melancholijne wywołuje strata¹¹. Podmiot melancholijny odnajduje utracony obiekt w każdym elemencie rzeczywistości i ranią go sytuacje zarówno negatywne, jak i pozytywne. Julia Kristeva twierdzi, że melancholia ma tendencję do reprodukowania się i rośnięcia¹². Człowiek, pamiętając o zdarzeniach z przeszłości, przeżywa ją, jeszcze zanim faktycznie utraci realny przedmiot uczuć – patrząc na niego, wie, że on również nie będzie trwał wiecznie. Obiekt melancholii ma więc podwójną naturę: stanowi jednocześnie znak obecności i nieistnienia, realność łączy się w nim z tym, co wymaginowane.

„Tam” dzieciństwa

Koncentracja melancholików na przeszłości to także przejaw marzenia o przestrzeni, w której nie można funkcjonować. Susan Sontag podkreśla, że przekonanie, iż „jest się zawsze sobą – tam gdzie się jest”¹³, nie jest prawdziwe i przecenia możliwości *ego*. Zasadniczym stanem definiującym kondycję egzystencjalną dziecka Saturna okazuje się tęsknota za miejscem innym niż to, w jakim aktualnie się znajduje – podobnie jak marzyciel, jest ono „tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest”¹⁴. Przestrzeń określaną jako „tam” bardziej się ceni, a źródło tęsknoty za nią stanowi melancholijne „ja”, które wie, że tym, co utraciło, jest rzecz najcenniejsza, czyli ono samo. Melancholik chce istnieć „gdzie indziej”, ponieważ ma nadzieję, że tą drogą odzyska siebie samego. Przywołując to, co minęło, próbuje też rozszerzyć swoją egzystencję. Umieszczonym w przeszłości obszarem „tam”, do jakiego chętnie wraca, jest *dzieciństwo*¹⁵.

Protest pamięci

Patrzeć w przeszłość jest elementem melancholijnego doświadczenia, który należy uznać za przejaw wewnętrznej aktywności jednostki. Elżbieta Wolicka zauważa, że o tym, iż pamięć wprowadza działanie do ludzkiej egzystencji, decyduje to, że ma „pulsujący i otwarty charakter”¹⁶. Jej napięcie i żywotność wynikają ze współpracy z wyobraźnią oraz z łatwości wychwytywania zarówno bodźców z otoczenia, jak i impulsów ze strony podmiotu. Intensywnej obecności w świecie wspomnień nie trzeba traktować jako wyrazu stagnacji, ale jako protest prze-

¹¹ Freud, *op. cit.*, s. 295–297, 306.

¹² J. Kristeva, *Przeciw depresji: psychoanaliza*. W: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M. P. Markowski, R. Rzyński. Wstęp M. P. Markowski. Kraków 2007, s. 7. Zob. też A. Wnuk, *Język – utracony obiekt melancholii*. W zb.: *W kręgu melancholii*. Red. A. Małczyńska, B. Małczyński. Opole–Wrocław 2010, s. 32.

¹³ S. Sontag, *Fragmenty estetyki melancholii*. Przeł. S. Magala. „Koniec Wieku” 1990, nr 1, s. 71.

¹⁴ M. Janion, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*. W: *Zło i fantazmaty*. Kraków 2001, s. 198. *Prace wybrane*. T. 3.

¹⁵ Zob. E. Bieńkowska, *Mała historia pamięci (pamięć jednostkowa, pamięć zbiorowa)*. „Znak” 1995, nr 5, s. 19–20. – W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996, s. 138. O przyczynach tęsknoty melancholików za dzieciństwem piszą M. Zaleski (*Nostalgia, siostra melancholii*. „Nowa Res Publica” 1994, nr 6, s. 9) oraz Frydryczak (*op. cit.*, s. 197, 201).

¹⁶ E. Wolicka, *Pamięć i czas*. „Znak” 1990, nr 10/11, s. 126.

ciw konkretnemu porządkowi społeczno-politycznemu. Jest tak zwłaszcza wtedy, gdy na scenę Historii wkraczają rewolucjoniści. Melancholik, odnosząc się z dystansem do chwili bieżącej i do tego, co ma nadejść, staje się naturalnym przeciwnikiem każdej rewolucji. Zajęty kontemplacją czasów minionych pozostaje wolny od nacisków kreatorów Historii, których postulaty tak szybko się zmieniają. Projekty utopijne nie potrafią obudzić w nim chęci bycia aktywnym i skutecznym, bo z łatwością dostrzega ich iluzoryczność i jałowość¹⁷.

Problemy, o których mowa, uwydatnia pokrewieństwo melancholii z nostalgia, pojawiającą się w określonych warunkach historycznych. Koncentracja na tym, co odeszło, wiąże się z negatywnym stosunkiem do terażniejszości – Jean Starobinski twierdzi, że źródłem rozpaczliwej nostalgiki jest „nie utracone »wczoraj«, ale nieprzyjemne i obce »dzisiaj«”¹⁸. Gdy terażniejszość zaczyna być postrzegana jako niekompletna, chaotyczna i pogrążona w kryzysie, wówczas przeszłość jawi się jako jedyny okres, w którym można czuć się pewnie i bezpiecznie¹⁹. Posiadanie wspomnień w czasach przełomu pomaga zdefiniować tożsamość i zmniejszyć stan dezorientacji, gdyż są one trwałe i niezależne od biegu dziejów.

Wśród wspomnień bohaterów

Swój zachwyt nad pamięcią inteligenci ukazani w wymienionych dziełach rozrachunkowych wyrażają wprost. Swobodne przekraczanie granic terażniejszości Zygmunt, bohater *Sprzysiężenia* Kisielewskiego, porównuje do przebywania w raj. Narrator utworu często mówi też o „nieodpartym uroku” bądź „nieodpartym czarze” przeszłości²⁰. Zanurzenie w czasach minionych nie tylko wyznacza rytm codziennej egzystencji bohatera *Drewnianego konia*, ale definiuje jego istnienie w ogóle – dlatego tak bardzo obawia się on, iż mógłby kiedykolwiek utracić pamięć. Gabriel Turny, którego spotykamy w *Nagrobku* Otwinowskiego, wyznaje w liście, że tylko życie przekształcone we wspomnienia jest warte uwagi i nie zmienia tego fakt, iż przeszłość nigdy nie odsłania się w pełni, a jej sens niełatwo odczytać. Z kolei pamięć Adama Lamberta, bohatera *Sedanu*, tak drobiazgowo rejestruje różnorodne formy rzeczywistości materialnej, że zapisane w niej obrazy często wydają się wyraźniejsze od swoich realnych prawzorów. Nie mniej czasu poświęca wyprawom w przeszłość bohater *Jeziora Bodeńskiego*. W utworze, podobnie jak w *Nagrobku*,

¹⁷ Zob. np. G. Grass, *O bezruchu w postępie. Wariacje na temat miedziorytu Albrechta Dürera „Melancholia I”*. W: *Z dziennika ślimaka*. Przeł. S. Błażut. Gdańsk 1991, s. 216. – Bałus, *op. cit.*, s. 43. – M. Werner, *O czasoprzestrzeni melancholijnej*. W zb.: *Sumienie, wino, melancholia. Materiały polsko-niemieckiego seminarium, Warszawa, październik 1997*. Red. P. Dybel. Warszawa 1999, s. 266. – M. Kwiek, *Melancholia – utopia – intelektualści. (Czytając Wolfa Lepeniesa)*. Poznań 2000, s. 5–6. Na stronie: http://www.cpp.amu.edu.pl/pdf/wolf_lepenies.pdf (dostęp: 15 VI 2012). – E. Cioran, *Historia i utopia*. Przeł., posł. M. Bieńczyk. Warszawa 2008, s. 117, 121.

¹⁸ Zaleski, *op. cit.*, s. 9.

¹⁹ Zob. *ibidem*, s. 7. – W. J. Burszta, *Nostalgia i mīt*. W zb.: *Historia: o jeden świat za daleko?* Wstęp, przekł., oprac. E. Domańska. Poznań 1997, s. 124–125. – Czaplinski, *op. cit.*, s. 7, 22.

²⁰ S. Kisielewski, *Sprzysiężenie*. Warszawa 1947, s. 8, 27.

można odnaleźć refleksje o charakterze mnemicznym – oprócz wspomniania tego, co odeszło, występuje namysł nad mechanizmami działania pamięci i jakością przywoływanych obrazów.

Tryby pamięci

Bezpośrednim impulsem wywołującym potok wspomnień u bohaterów prozy rachunkowej są wrażenia zmysłowe. Podróż do przeszłości, inspirowana kontaktem zmysłów ze światem, w którym znajduje się gotowy do opuszczenia przestrzeni „tu i teraz” podmiot, stanowi oczywiście zabieg literacki spod znaku Marcela Prousta. Bódcze wzrokowe, dotykowe i słuchowe, niczym słynna magdalenka, wyzwalają w inteligentach pamięć mimowolną²¹. Złożony mechanizm Proustowskich przypomnień ma wiele wspólnego z mechanizmem skojarzeń, a jakość zmysłowa uruchamiająca pamięć to znak zmuszający jednostkę do odczytania zawartego w niej sensu. Czasem znaczenia ukryte w sensualnym bodźcu są dane bezpośrednio – od razu wiadomo, jaki charakter mają pojawiające się obrazy, ale kiedy odwołują się one do pamięci i figur wyobraźni, ich rozszyfrowanie jest bardziej skomplikowane.

Adam Lambert, bohater *Sedanu* Hertza, wyznaje, że pracę pamięci potrafią uruchomić: krótkie słowo, szybki gest czy pojedyncze taktory muzyczne. Podobnie jak narrator w dziele Prousta, rozpoznaje on istotność docierających do niego wrażeń, wie, że stoją za nimi sceny z lat minionych, ale nie od razu umie określić, które dokładnie zdarzenia zostały przywołane. O ile w przypadku Proustowskiego narratorsa interpretowanie sensualnych znaków często nie kończy się powodzeniem, o tyle proces myślowy podjęty przez Adama prowadzi do właściwego zidentyfikowania rodzącego się obrazu. Wylaniające się stopniowo z otchłani pamięci wspomnienie ma początkowo postać momentalnego, oślepiającego blasku – przebiega przez umysł, „rozaśniając na sekundę pamięć wzdłuż toru, wykreślonego swoim biegiem”²². Stanowi niespodziewaną iluminację, którą Walter Benjamin porównał do błysku płomienia²³. Podmiot chwytą je „niby przelatującego ptaka w swoje ręce i nie wypuści go póty, póki go nie wypowiedzi z tego, skąd i dokąd tak leci po ciemniejącym niebie pamięci”²⁴.

Sytuacją sensualną, w którą zaangażowane są zmysły wzroku, dotyku i słuchu, jest obcowanie z albumem fotograficznym, sprawnie aktywizującym pamięć Lamberta. Zdjęcia stanowią dowód upływu czasu, przypominają o kruchości ludzkiego istnienia i nieubłagalności śmierci²⁵. Podobnie jak melancholia, przeciwstawiają sobie przeszłość i teraźniejszość, afirmując to, co minęło. W opowiadaniach Hertza album funkcjonuje jako cenny przedmiot, pozbawiony wymiaru czysto

²¹ G. Deleuze, *Proust i znaki*. Przeł. M. P. Markowski. Gdańsk 2000, s. 56.

²² P. Hertz, *Porwanie Europy*. W: *Sedan*. Warszawa 1948, s. 202.

²³ Zob. Frydryczak, *op. cit.*, s. 183.

²⁴ Hertz, *loc. cit.*

²⁵ Zob. W. Benjamin, *Mała historia fotografii*. W: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór, oprac. H. Orłowski. Poznań 1996, s. 114 (przeł. J. Sikorski). – R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 2008, s. 163-164. – S. Sontag, *Fragmenty estetyki melancholii*, s. 64-75; *O fotografii*. Przeł. S. Magala. Kraków 2009, s. 23.

użytkowego, z którym kontakt jest tak samo ważny jak kontakt z samymi fotografiami. Bohater koncentruje się najpierw na jego skórzanej oprawie, dzięki której kojarzy się z księgami liturgicznymi, a obcowanie z nim daje poczucie uczestniczenia w rytuale religijnym. Na kartach, do których zdjęcia są przyklejone, Adam spostrzeżę kolory i kształty, będące świadectwem możliwości technologicznych dawnej sztuki fotograficznej. Tak długotrwała kontemplacja albumu musi być zapowiedzią podniosłego zdarzenia – spotkania z samymi fotografiami. Fakt, że zmysły bohatera zostały uaktywnione wcześniej, sprawia, iż wspomnienia pojawiają się natychmiast. Lambert nie koncentruje się na sposobie ustawienia członków swojej rodziny, nie opisuje ich strojów i wystylizowanych póz – od razu przypomina ich słabości, zalety, przyzwyczajenia, zainteresowania oraz wartość posiadanych majątków. Ponownie spaceruje przez pokoje i schody domów, w których mieszkali reprezentanci przemysłowej magnaterii, właściciele łódzkiej manufaktury. Dłużej zatrzymuje się także przy fotografiach ukazujących etapy jego własnego życia. Oglądane zdjęcia, choć są świadectwem czasów minionych, dowodem autentyczności przedstawianego świata, nie potrafią funkcjonować w pełni samodzielnie. Niezbędna jest im indywidualna historia Adama, którego wspomnienia przyjmują kształt opowieści²⁶. Nazwanie sytuacji ukazanych na fotografiach jest konieczne, żeby mogły one zaistnieć. Sontag pisze, że „dokumentacja fotograficzna nie jest w stanie stworzyć (albo raczej: rozpoznać, określić) wydarzenia, dopóki nie zostanie ono zdefiniowane”²⁷. Także Przemysław Czapliński zaznacza, iż słowa ożywiają fotografię, budując narrację nostalgiczną²⁸. Oglądane przez Lamberta zdjęcia zaczynają „żyć” również dzięki zestawianiu ich z innymi zdjęciami. Fotografie oświetlają się wzajemnie, tworząc dla siebie odpowiedni kontekst²⁹.

Przeglądanie albumu, będące typowym toposem narracji wspomnieniowej, to dla bohatera czynność symboliczna, z którą kojarzy mu się sam proces przywoływania wspomnień. Dostrzeżenie w reminiscencjach następujących po sobie obrazów doprowadziło wielu badaczy i twórców do porównania ich ze zbiorom zdjęć i zderzenia wewnętrznego „oka pamięci” z zewnętrznym „okiem obiektywu”³⁰. Gdy Lambert chce przenieść się w lata dzieciństwa, wyszukuje ich obrazy na kartach pamięci, będącej jego prywatnym albumem fotograficznym. Znajdują się w nim ujęcia nawet z najgłębszej przeszłości, równie poźółkłe jak najstarsze zdjęcia z rodzinnej kolekcji. Pamięć, niczym aparat fotograficzny, zamyka przeszłość w klatki obrazów, a Adam przypomina profesjonalnego fotografa, kontaktującego się z otoczeniem za pomocą obiektywu. Gdy opisuje własne próby określenia tożsamości ukazanego na zdjęciu chłopca w dżokejce, sam wyznaje, że aby uzyskać „obraz czysty i wyraźny” czasu i miejsca, musi nastawić pamięć „niby

²⁶ Zob. W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*. Wybór H. Orłowski. Wstęp J. Kmita. Przeł. H. Orłowski, J. Sikorski. Teksty z fr. przeł. S. Pieczara. Poznań 1975, s. 28. – Frydryczak, *op. cit.*, s. 177. – Barthes, *op. cit.*, s. 151–152.

²⁷ Sontag, *O fotografii*, s. 27.

²⁸ Czapliński, *op. cit.*, s. 181.

²⁹ Zob. J. Berger, *O patrzeniu*. Przeł. S. Sikora. Warszawa 1999, s. 84.

³⁰ Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 46. – Berger, *op. cit.*, s. 74. – Deleuze, *op. cit.*, s. 57. – Czapliński, *op. cit.*, s. 180.

obiektyw aparatu fotograficznego³¹. Kiedy nie potrafi odczytać zapisanych w pamięci obrazów, sięga po te umieszczone w albumie. Fotografie są narzędziem, za pomocą którego może nadać wspomnieniom – jak sam mówi, używając fotograficznej terminologii – „ostrość”. Im dłużej wpatruje się w zdjęcie chłopca, tym bardziej namacalny staje się jego obraz zapisany w pamięci. Po chwili oczywisty jest fakt, iż młody jeździec to szkolny kolega Stefan, stojący przed protestanckim gimnazjum, do którego uczęszczał także Lambert. Chociaż po pewnym czasie zdjęcia umieszczone w pamięci zaczynają „wyświetlać się” samodzielnie i pomoc albumu fotograficznego okazuje się niepotrzebna, bohater uważa, że przeszłość jest w pełni zrekonstruowana dopiero wtedy, gdy fotografie wewnętrzne idealnie nakładają się na fotografie materialne – „tak precyzyjnie, jak dwa zdjęcia w staromodnym przyrządzie zwanym »stereoskop«”³². Wówczas wzajemne oddziaływanie pamięci i zdjęć zmienia się – wspomnienia zaczynają ożywiać fotografie, przeglądająca album jednostka potwierdza ich realność i daje szansę ponownych narodzin.

Bodźce zmysłowe i kontakt z materialnym światem rzeczy odgrywają ważną rolę również w procesie uruchamiania wspomnień ukazanych w *Drewnianym koniu* Brandysa. O ile w opowiadaniach Hertza przeszłość przywołują fotografie, o tyle w tym utworze czynnikiem ją aktywującym są przedmioty codziennego użytku. Narrator zdaje się podzielać poglądy Prousta, według którego „każda godzina naszego życia, gdy tylko odejdzie w przeszłość, wciela się w jakiś materialny przedmiot i tam pozostaje w ukryciu, uwieczona dopóty, dopóki nie spotkamy go na swojej drodze”³³. Lambert porównywał sytuację wspomniania do przewracania kart albumu, natomiast bohaterowi *Drewnianego konia* obrazy z przeszłości kojarzą się ze sprzętami stojącymi w dawno opuszczonym pokoju.

Spotkanie z przedmiotami jest możliwe dzięki pracy dwóch zmysłów – wzroku oraz dotyku – i odbywa się dwustopniowo. Początkowo inteligent uważnie przygląda się meblom, dopiero po chwili zmniejsza dystans: gładzi ich powierzchnię, a każda bruzda, niczym Proustowska magdalenka, uruchamia ciąg wspomnień. Fizyczny kontakt z rzeczami stanowi dla niego źródło przyjemności, cieszy się on, że potrafi odtworzyć, zbudowany z głosów i gestów, świat, w którym były obecne, liczy „pokolenia rąk, które ich mogły dotykać”³⁴. Aktywność pamięci ma miejsce, podobnie jak w przypadku Adama Lamberta, jedynie w całkowitej ciszy, spokoju i szczelnej izolacji od otoczenia. Bohater obdarzony jest tak wrażliwym słuchem, że każdy odgłos dochodzący zza okna odczuwa fizycznie, co zatrzymuje potok napływających obrazów. Dlatego też cofa się w lata minione najczęściej wówczas, gdy zapada noc i sam przebywa w pokoju.

Meble znajdujące się w wojennym mieszkaniu narratora tak mocno przypominają mu dzieciństwo, że nie musi nawet odtwarzać w pamięci konkretnych scen, żeby mieć poczucie przebywania w przeszłości. Kiedy okoliczności wojny zmuszają

³¹ Hertz, *loc. cit.*

³² *Ibidem*, s. 203.

³³ M. Proust, *Pamięć i intelekt*. Przel. M. P. Markowski. „Literatura na Świecie” 1998, nr 1/2, s. 58.

³⁴ K. Brandys, *Drewniany koń*. Warszawa 1946, s. 27.

go do pozbywania się odziedziczonych przedmiotów, ma on wrażenie, że traci pojedyncze chwile z czasów minionych, i doświadcza upokorzenia. W poszczególne sprzęty wpisana jest odmienna historia: fortepian przywołuje grającą na nim matkę, a bieliźniarka – podpatrzoną z jej wysokości zdradę ojca, której ujrzenie było inicjacją w świat. Z ojcem romansującym z guwernantką kojarzy się bohaterowi także stolik, przy którym rozgrywa obecnie codzienną partię szachów. Określa go jako „zmysłowy łącznik między teraźniejszością a owym wieczorem”³⁵ i – zastanawiając się nad kolejnym szachowym ruchem – wystukuje melodię walczyka, granego przez matkę, gdy zdradzał ją mąż. Stolik przypomina również nielojalność matki – jej grze wtórował śpiew dependenta, z którym pozostawała w wieloletnim związku. Zegar z kolei wywołuje reminiscencje dotyczące pułkownika Bolskiego, który podarował go rodzicom narratora z okazji rocznicy ślubu. Kiedy wybija godziny, przed oczami bohatera pojawiają się sceny ze zorganizowanego przyjęcia, w tym wizyta wuja, trzymającego w ręku drewnianą skrzynkę.

Czasem przedmioty nie przywołują obrazów łączących się z nimi bezpośrednio, przypominają okoliczności, w których nie odgrywały decydującej roli. Jest tak wtedy, gdy nie stanowią jedynych katalizatorów pamięci, lecz współuczestniczą w uruchamianiu wspomnień. Rzeczy odsyłają do innych przedmiotów, przypominając o pozostałych elementach świata materialnego, do którego należą. Tak oto porcelanowy serwis ukazujący kampanię napoleońską kojarzy się bohaterowi z płótnem wiszącym w jego rodzinnym domu, a przedstawiającym pożegnanie Napoleona z gwardią w Fontainebleau. Sens namalowanych zdarzeń wyjaśniła mu babcia, która w płaczącym grenadierze rozpoznawała swojego ojca. Kiedy melancholik dostrzeżę na serwisie małe figurkę Cesarza zwróconego w stronę tego żołnierza, natychmiast powraca do niego dzieło francuskiego mistrza i opowieść, jaką o nim usłyszał.

Meble potrafią też przypominać własną historię. Bohater przywołuje w pamięci, jak wyglądały w latach swej młodości znajome mu przedmioty, i rekonstruuje koleje ich losu. Codzienne sprzęty przestają być tylko tworzącymi scenografię rekwizytami, stają się bytami obdarzonymi samodzielną egzystencją. Chociaż zachodzi korespondencja między życiem narratora i otaczających go przedmiotów, to jednak sposób, w jaki o nich mówi, świadczy, że istnieją w pełni autonomicznie. Narrator wyraźnie antropomorfizuje rzeczy: opowiada o ich cierpieniu, okresie przekwitania, starości i brzydocie, przyznaje się do rozmów z nimi, z czułością określa je jako „brzydale”. Podobieństwo losów mebli i bohatera jest tak duże, że trudno precyzyjnie ustalić kierunek wzajemnego oddziaływania.

Udział sprzętów w procesie uruchamiania wspomnień ukazany w *Drewnianym koniu* dowodzi, że inteligent chętnie znosi ich znaczenie użytkowe i, jak typowe dziecko Saturna, samodzielnie wpisuje w nie nowe sensy³⁶. Rzeczy, które gromadzi, są nacechowanymi emocjonalnie pamiątkami, o wartości przede

³⁵ *Ibidem*, s. 37.

³⁶ O melancholijnej potrzebie usuwania treści utylitarnych z przedmiotów piszą: Bałus (*op. cit.*, s. 122, 124), W. Benjamin (*Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*. W: *Anioł historii*, s. 327 (przeł. H. Orłowski)), Zaleski (*Formy pamięci*, s. 65), H. Arendt (*Walter Benjamin 1892–1940*. Przeł. A. Kopacki. Pośl. E. Rzanna. Gdańsk 2007, s. 66).

wszystkim sentymentalnej³⁷. To, jak je wykorzystuje, nie wynika ze zwyczajowo przypisywanych im funkcji, ale z charakteru wywołanych wspomnień (np. pasjanse lubi kłaść przy biurku, pachnący cygarami ojca). Stolik, bielizniarka czy zegar służą do kontemplacji czasów minionych, odbywającej się w bezruchu. Bohater, patrząc na nie, dostrzega lustro odbijające jego twarz i uświadamia sobie, jak ważną rolę odegrały one w procesie inicjacji w świat. Dotyka sprzętów również w nadziei, że ochronią go przed otoczeniem. Związane z kulturą mieszczańską przedmioty budują w nim iluzję funkcjonowania w rzeczywistości, w której nic się nie zmienia. Wypełniające domy mieszczan meble informowały o cechującym tę warstwę społeczną konserwatyzmie, przekonaniu o ciągłości tradycji, wierze w stabilność życia i silnym poczuciu realności³⁸. Wnętrza, w których mieszkali przedstawiciele tej grupy, tworzyły pełne ładu mikrokosmosy – każda rzecz miała swoje raz na zawsze wyznaczone miejsce. Ten sam porządek występował w przestrzeni wewnętrznej mieszczanina bojącego się zmian i zawsze wiedzącego, gdzie leży granica między złem a dobrem, pięknem a brzydotą. Pamiątki ucieleśniają za każdym razem historię prywatną, nie tyle zbudowaną z faktów, ile opartą na nostalgii i wspomnieniach³⁹. Sprzęty, które bohater ceni, reprezentują pamięć jednostkową i odnoszą się do jego własnego losu, wyraźnie przeciwstawionego Historii, mającej wpływ na dzieje całych społeczności. Jak trafnie zauważa Seweryna Wysłouch, nieumiejętność rozstania się z solidnymi mieszczańskimi meblami jest wyrazem tęsknoty za aksjologiczną trwałością oraz formą obrony świata pojedynczego człowieka⁴⁰. Inteligent zasłania się przedmiotami przed procesem dziejowym, toczącym się za oknem jego mieszkania. Kontakt z rzeczami z przeszłości czyni nieprawdopodobnym fakt rychłego końca bogatego mieszczaństwa, który wieszczą twórcy nowego systemu społeczno-politycznego w powojennej Polsce. Bohater, patrząc na nie, nie wierzy w konieczność rewolucji, pyta zdumiony o możliwość zniknięcia rzeczywistości tak namacalnej i konkretnej jak stolik, przy którym gra w szachy, który nie zginął nawet w wojennej apokalipsie.

Zmysły wzroku i słuchu wspomagają pracę pamięci również wówczas, gdy wydobywa się z niej obraz matki. Takie okoliczności spotykamy w *Nagrobku Otwinowskiego*. Jedną z pamiątek, jakie Gabriel Turny odziedziczył po zmarłej, był porcelanowy serwis, do którego odnosił się z dużym pietyzmem i nie wyobrażał sobie rozstania z nim. Jego wartość wynikała właśnie z tego, że aktywował on pamięć bohatera, pozwalał mu powracać do lat dzieciństwa, kiedy matka jeszcze żyła – przedmiot ten był mu potrzebny „jako szkielet podtrzymujący wolno prze-

³⁷ Zob. W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*. W: *Anioł historii*, s. 374 (przeł. H. Orłowski).

³⁸ Zob. J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*. Warszawa 1965, s. 40. – M. Brzostowicz, *Rzeczy mówią o człowieku: o prozie Stefana Chwińskiego*. W zb.: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*. Red. S. Wysłouch, B. Kaniewska. Poznań 1999, s. 248-249.

³⁹ Zob. Frydryczak, *op. cit.*, s. 174.

⁴⁰ S. Wysłouch, *Od socjologii do etyki. Wobec twórczości Kazimierza Brandysa*. W: *Wyprzedzać semiotyki*. Red. M. Brzostowicz-Klajn, B. Kaniewska. Współpr. D. Dabert [i in.]. Poznań 2011, s. 136.

tworzące się wspomnienia⁴¹. Istotną rolę w procesie przywoływania tych obrazów odgrywał także monotonny stukot kół pociągu, którego motyw występuje w *Nagrobku* wielokrotnie. Okno pokoju Turnego wychodziło wprost na tory kolejowe i miał on zwyczaj wsłuchiwania się w hałas, powodowany przez zbliżającą się lokomotywę. Moc, jaka w niej tkwiła, otwierała go na przestrzeń metafizyczną. Bez znaczenia był fakt, czy słyszał huk pociągu w świecie realnym, czy we własnej wyobraźni (jak się to zdarzyło przed próbą samobójczą) – jego pamięć natychmiast zaczynała pracować, sprawiając, że „powtarzały się, odradzały dawno przeżyte utrapienia z najodleglejszej nawet przeszłości”⁴².

Odpowiednik Proustowskiej magdalenki odnajdujemy też w *Jeziorze Bodeńskim* Dygata – jej funkcję pełni pamiętnik, który rodzina przysłała narratorowi do więzienia, zanim trafił on do obozu w Konstancji. To dzięki temu grubemu zeszytowi, oprawionemu w ciemną skórę, ponownie przebywa w domu rodzinnym, mieszkaniu państwa Natolskich, przeżywa perypetie miłosne czy obcuje z prapradziadkiem Francuzem. Wspomnienia uruchamiają się również, gdy przegląda tomik poetycki Adama Mickiewicza. Niemal każdy z wierszy kojarzy mu się z sytuacją bądź osobą z lat minionych, co wywołuje silne emocje, a nawet utratę poczucia rzeczywistości. Pamięć bohatera zaczyna pracować także pod wpływem wrażeń dostarczanych przez zmysł smaku – zawsze gdy zje wedlowskie cukierki, przypomina sobie spacery ulicami przedwojennej Warszawy.

Ośrodki pamięci

Nie wszystkie obrazy z przeszłości przedstawiają taką samą wartość. W najcenniejsze wspomnienia wpisane jest przeżywanie intensywnych stanów uczuciowych, które wywołują tylko członkowie rodziny bądź przyjaciele i związane z nimi miejsca. Taki charakter mają reminiscencje budzące się w Adamie Lambercie, bohaterze *Sedanu*, gdy przygląda się zdjęciom matki. O ważności tych fotografii decyduje fakt, że mało wie on o tej, tak bliskiej mu, osobie i – kartkując rodzinny album – stara się zdobyć jak najwięcej informacji. Ze szczególną czułością ogląda zwłaszcza to zdjęcie, na którym matka wydaje się szczęśliwa. Zdjęcie to zostało wykonane w trakcie jej pierwszej zagranicznej podróży, w 1914 roku w Bejrucie, i doskonale ukazywało styl życia XIX-wiecznego bogatego mieszczaństwa. Patrząc na zadowoloną, młodą kobietę, Adam zastanawia się, czym kierowała się wybierając cel wyjazdu i czy była świadoma zbliżania się pierwszej wojny światowej. Bohater przypomina sobie matkę, ale także poznaje samego siebie – oczywiście stają się dla niego cechy środowiska zamożnych mieszczan, z którego się wywodzi. Powraca pamięcią do własnych licznych wypraw, co sprawia, że pragnie ostrzec turystkę przed skutkami zbyt częstych wojaży. Jest przekonany, iż wspomnienia, jakie uruchamiają się w wyniku zmysłowego kontaktu z fotografią matki, są bliższe prawdy o niej niż te rodzące się, kiedy na nią nie patrzy. Gdy w dzieciństwie przyglądał się przywołanemu zdjęciu, odczuwał dotkliwą melancholię. Stanowiło ono substytut realnego towarzystwa matki, przebywającej wciąż w podróżach. Równo-

⁴¹ S. Otwinowski, *Nagrobek*. Warszawa 1946, s. 20.

⁴² *Ibidem*, s. 135.

częściej jednak przypominało o rozłące z nią – nie mogło zastąpić rzeczywistej bliskości.

Matka to osoba ważna też w życiu Gabriela Turnego, bohatera *Nagrobka*. Dobrze zapamiętał on momenty, gdy był małym chłopcem i z ukrycia przyglądał się matczynym spacerom po grabowej alei. Z jednej strony, pragnął ujawnić swoją obecność, by dowiedzieć się, o czym matka myśli, z drugiej – obawiał się, że ją przestraszy. Patrzył więc na nią z o d d a l e n i a, nie mając możliwości poznania tajemnic, jakie skrywa. Sytuacja dystansu jest wpisana w każdą formę kontaktu Turnego z matką. Nie tylko towarzyszy mu po jej śmierci, gdy przywołuje ją we wspomnieniach, ale istnieje już dużo wcześniej. Bariera ta wzmacnia siłę tęsknoty za matką, wpływa na częstotliwość powracania do niej w pamięci. W liście napisanym przed próbą samobójczą Gabriel wspomina ból, jaki wywoływały w nim wojaże matki, a potem śmierć. Powraca do modlitw zanoszonych do Boga z prośbą, by cofnął czas i unieważnił jej odejście. Zdradza jedno ze swych największych marzeń, a mianowicie pragnienie, by ponownie być małym chłopcem i móc kontaktować się z matką, chociażby w relacji opartej na oddaleniu. Aby okres dzieciństwa znów zagościł w jego życiu, nieustannie odtwarza go w myślach i wyobraźni.

W pamięć inteligentów jest mocno wpisana również p o s t a ć p r z y j a c i e l a. Wspomnienia ukazujące szkolną przyjaźń zajmują szczególne miejsce w sercu Zygmunta, postaci ze *Sprzysiężenia* Kisielewskiego. Mimo odczuwanej więzi z tym okresem i bliskimi bohaterowi wówczas osobami obrazy z lat młodości nie wynurzają się z jego pamięci samoistnie. Aby mogły się pojawić, musi skoncentrować się na własnej sferze psychicznej, otwierając się wyłącznie na bodźce związane z dawnymi przyjaciółmi: stare listy, wspólnie wysłuchane utwory muzyczne czy budynek szkoły, do której uczęszczali. Sposób, w jaki postrzega po latach Henryka, odnosi się nie tylko do niego, ale też do przeszłości, którą reprezentuje. Czasami Zygmunt pragnie powrócić do szkolnej ławy i wierzy, że tylko w latach młodości był naprawdę szczęśliwy. Kiedy rozeszły się wspólne drogi, rozpoczęła się jego prywatna klęska, przejawiająca się we wrażeniu nierealności dziejących się wydarzeń. Istnieją jednak również chwile, gdy marzy on o uwolnieniu się od pamięci i o podjęciu nowego życia. Widzi wówczas, że są już sobie z Henrykiem zupełnie obcy, a przeszłość kontemplowana każdego dnia staje się nużąca i zaczyna należeć do teraźniejszości.

Wspomnieniem najważniejszym może być także przestrzeń m i a s t a, którego ulice są tak istotnym bohaterem reminiscencji, jak wędrujący nimi inteligent. Sceny wynurzające się z pamięci narratora *Jezióra Bodeńskiego* Dygata dotyczą zwykle przedwojennej Warszawy. Pierwszy raz polska stolica przypominała mu się, jeszcze zanim opuścił jej granice. Korzystając ze wspomnień i wyobraźni, przekroczył mury więziennej kancelarii i zobaczył ludzi, którzy z łatwością przemierzają się między zamkniętym terenem budynków a otwartą przestrzenią ulic. Obrazy te stanowiły przeciwieństwo sposobu istnienia, do którego obrania został zmuszony w więziennej celi, i obudziły pragnienie poruszania się. Powroty do rodzinnego miasta bohater odbywa systematycznie w obozie. Dzięki pracy pamięci ponownie spaceruje warszawskimi ulicami, wymienia pozdrowienia z przechodniami, słyszy przejeżdżający tramwaj i czuje zapach sklepu kolonialnego. Kiedy Janka Birman mówi mu, iż nie powinien romansować z Suzanne, ponieważ trzeba się „poważniej zachowywać

w obozie dla internowanych w czasie drugiej wojny światowej”, albowiem tu nie są „Planty ani Aleje Ujazdowskie”, przed jego oczami natychmiast pojawiają się wymienione przez nią miejsca⁴³. To one przykuwają uwagę, a nie rada dziewczyny z Krakowa. Reminiscencje związane z Warszawą ożywają także podczas oczekiwania na list z Polski i towarzyszą im obawy, co uczyniła z architekturą stolicy wojna. Elementy miejskiej przestrzeni, stające się przedmiotem wspomnień, są wybierane przez bohatera przypadkowo, ponieważ każdy z nich jest tak samo znaczący (np. powraca do ulicy Czerniakowskiej, choć miał z nią styczność tylko raz). Nie jest też istotne, czy przypominane sytuacje wydarzyły się naprawdę, czy pojawiły się w świadomości jedynie pod wpływem oglądanych zdjęć. Miasto utrwalone okiem obiektywu łączy się z tym zapisanym w pamięci. Owe dwa typy obrazów przenikają się tak dokładnie, że nie można wyznaczyć między nimi precyzyjnej granicy. Przywoływane sceny znajdują się w nieustannym ruchu, przesuwały się po ścianach pamięci niczym film wyświetlany w ciemnym kinie. Podobnie poruszają się fotografie stolicy pod wpływem rytmicznie przewracanych kart albumu.

Osobne miejsce we wspomnieniach bohatera *Jeziora Bodeńskiego* zajmuje Paryż. Obrazy związane z Francją powracają do niego równie niespodziewanie, jak te osadzone w polskiej rzeczywistości; zwykle wydobywa je kontakt z Francuzami przebywającymi w obozie: poeta Vilbertem i Suzanne. Pojawienie się wspomnień nie jest przypadkowe – inteligent ma francuskie obywatelstwo, a jego prapradziadek był Francuzem. Bohatera już w młodości opanowywała nostalgia za Paryżem, mimo że go wcześniej nie widział. Gdy jednak ojciec zabrał syna w końcu do francuskiej stolicy, ten od razu zaczął tęsknić za Polską i jak najszybciej chciał wybrać się w drogę powrotną. „Paryska nostalgia” odradza się, kiedy spotyka w Konstancji Suzanne, która wydaje mu się atrakcyjniejsza z racji tego, że jest Francuzką. Znów wspomnienia Paryża oraz wyobrażenia świetlanej przyszłości z ukochaną okazują się ważniejsze od rzeczywistości. Zamiast realnej kobiety bohater widzi własne marzenia, zbudowane na bazie reminiscencji. Jako przedstawiciel melancholikowi woli przecież przestrzenie niedostępne niż te znajdujące się w pobliżu.

Zadania pamięci

Funkcje, jakie pełnią wspomnienia w życiu bohaterów prozy rozrachunkowej, wiążą się z ich melancholijną naturą. Do najistotniejszych zadań reminiscencji należy kierowanie uwagi inteligentów w głąb ich samych, bycie narzędziem służącym do samopoznania. Podróż w obszar dzieciństwa i młodości, jaką Lambert, bohater *Sedanu*, odbywa w wiedeńskim sanatorium, okazuje się wyprawą inicjacyjną, ponieważ właśnie wtedy uświadamia on sobie, że nic nie łączy go z innymi ludźmi, i zaczyna odczuwać dyskomfort w związku z odgrywaniem roli rentiera. Swój pobyt w tym szczelnie oddzielonym od świata miejscu porównuje do położenia umieszczonego w monasterze nowicjusza, który ma upewnić się, czy wybrał odpowiednią drogę, oraz do więźnia przebywającego w separacie, zmagającego się z zaakceptowaniem słuszności wydanego na niego wyroku – obaj przeżywają chwile, które zadecydują, jak będzie wyglądał ich dalszy los. Za pomocą tych

⁴³ S. Dygat, *Jeziro Bodeńskie*. Warszawa 1987, s. 111.

metaforycznych porównań bohater sygnalizuje potrzebę przyjrzenia się z dystansu swej dotychczasowej egzystencji, informuje, iż ma świadomość zachodzących w nim zmian. Kontakt ze wspomnieniami jest wówczas niczym „odświeżający postój”⁴⁴ w jego niekończących się podróży, stacją, na której wysiadł, by zrozumieć, kim jest. Podobną funkcję pełnią reminiscencje rodzące się w Adamie, gdy przegląda on rodzinny album ze zdjęciami i pełen obaw patrzy w przyszłość. Fotografie przedstawiają zarówno jego własną egzystencję, jak i przeszłość należąca do każdego Polaka, będąca okresem we wspólnie tworzonej historii. Przeplatają się dwa typy zdjęć: te, które John Berger sklasyfikował jako prywatne, i te określone mianem publicznych⁴⁵. Bohater zaczyna rozumieć, że bezpowrotnie minęły jego dzieciństwo i młodość oraz pewien etap w życiu polskiego społeczeństwa. Osadzone w realiach mieszczańskiego środowiska zdjęcia należą do świata nieuchronnie chylącego się ku upadkowi. Lambert dokonuje symbolicznego zamknięcia epoki ukazanej na fotografiach, a tym samym wyznacza cezurę w swoim życiu. Ta pełna sensów sytuacja ma miejsce, gdy na pierwszej stronie oglądanej książki zapisuje rok „1939” – moment wybuchu drugiej wojny światowej, będący znakiem końca sfotografowanej rzeczywistości. Przywołane zdjęcia wiążą się z typowym dla melancholii doświadczeniem braku. Utrata przeżywana przez Adama jest podwójna: jej przyczyna tkwi zarówno w odejściu lat minionych, jak i w tajemnicy czasów, które mają nastąpić. Fotografie implikują nicność, którą rozpoznaje również w sobie samym – schodzące ze sceny społecznej bogate mieszczaństwo to przecież środowisko, jakie go ukształtowało, jego kres oznacza śmierć istotnej części „ja” inteligenta.

Także dla Zygmunta, bohatera *Sprzysiężenia*, powrót do okresu młodości odbywa się przez „arcyważną więź z minionymi czasami, jaką stanowiła własna jego osoba”⁴⁶. Cofa się do lat szkolnych, jest bowiem najważniejszą postacią przywołanych wspomnień. Aktywizuje je, by występować w roli pierwszoplanowego uczestnika zdarzeń. Jak twierdzi, przeszłość jest opowieścią, jaką tworzymy o sobie, ponieważ każdy pragnie być bohaterem mitów czy legend. Marzy o istnieniu książki bądź filmu na swój temat, w których jego życie zostałoby ukazane bardziej szczegółowo niż za sprawą pamięci. Wyprawy w lata minione pozwalają wzmacniać świadomość własnego istnienia, porządkować biografię i odnajdywać korzenie. Melancholijna nostalgia buduje więź między przeszłością a podmiotem, sprawiając, że łatwiej mu określić swoją tożsamość⁴⁷.

Fascynacja inteligentów wspomnieniami opiera się również na przekonaniu o ich niezniszczalności. Budują one rzeczywistość trwałą, niezależną od bezwzględnych praw mijającego czasu. Historia niszczy stworzone przez człowieka materialne dobra cywilizacji, ale pozostaje bezsilna wobec tego, co ukryte w skarbcu pamięci. Przywoływanie przeszłości stanowi dla dziecka Saturna formę obcowania z wiecznością. Wybierając reminiscencje, manifestuje ono typowo melancholijne pragnienie osiągnięcia stanu nieśmiertelności. Marek Bieńczyk przypomina, iż melancholicy kwestionują śmierć w dwojaki sposób: twierdzą, że

⁴⁴ P. Hertz, *Sedan*. W: *Sedan*, s. 19.

⁴⁵ Berger, *op. cit.*, s. 75–76.

⁴⁶ Brandys, *op. cit.*, s. 28.

⁴⁷ Zob. Czaplinski, *op. cit.*, s. 165.

nigdy nie umrą, bądź wierzą, że są od zawsze martwi⁴⁸. Nie potrafią zaakceptować końca życia, należy on bowiem do porządku przyszłości, której wyobrażenie przekracza możliwości melancholijnej imaginacji. Poza horyzontem ich świadomości znajduje się też prawdopodobieństwo wystąpienia jakichkolwiek przeobrażeń, a śmierć to przecież najradykałniejsza ze zmian. Wspomnienia są rodzajem nieśmiertelności, jaki jest im dostępny jeszcze w trakcie życia na ziemi. Można je uznać za ich „prywatną” wieczność, stworzoną samodzielnie, bez pomocy sił nadprzyrodzonych. Dostrzeżenie kontrastu między kruchością materii a niezmiennością wspomnień prowadzi Adama Lamberta do „pogardy dla świata prawdziwego i do ślepego uwielbienia niezmienności, bezruchu, zastygłych form świata, którego już nie ma”⁴⁹. Sprawia, że bohater z upływem lat coraz bardziej izoluje się od otoczenia – nawet jego ciało, zamiast pomagać w umacnianiu relacji z rzeczywistością, skupia się na pielęgnacji reminiscencji.

Z kolei Zygmunt ze *Sprzysiężenia* uważa, że ponieważ braku śmierci nie gwarantuje żadna religia, jedyną przestrzenią, w jakiej pragnienie bycia niezniszczalnym może się realizować, jest ludzka pamięć. Według niego afirmacja wspomnień to gloryfikacja samej egzystencji, której zmusne budowanie staje się czynnością istotniejszą od jednorazowej kreacji dzieła sztuki. To ze względu na jakość reminiscencji należy być „artystą życia”. Spoglądanie w przyszłość kojarzy się Zygmunutowi z koniecznością zaakceptowania upływu czasu, natomiast im bardziej cofa się w przeszłość, tym szczerzej oddziela się od momentu, w którym umrze. Wspominanie lat szkolnych jest dla niego szansą przedłużenia młodości. Uświadamia sobie to po wojnie, która, wprowadzając go w „wiek męski”, każe skonfrontować się z przemijaniem. Lęk przed śmiercią wywołuje tęsknotę za młodością, ponieważ jest w nią wpisane przekonanie o byciu nieśmiertelnym oraz okazja posiadania pragnień. Gdy w trakcie wojny spełniło się marzenie bohatera o seksualnej bliskości z kobietą, zrozumiał on, że utracił rzecz najcenniejszą, a mianowicie sposobność snucia wewnętrznych fantazji. Zatem zyskując jedną wartość, stracił inną. Jakość, która minęła, stała się nowym przedmiotem pożądania i czynnikiem aktywującym wspomnienia. W melancholijnym doświadczeniu to, czego nie ma, okazuje się cenniejsze od tego, co istnieje w sferze możliwości. Melancholik spogląda w przeszłość, bo tylko wówczas może rdzeniem egzystencji uczynić brak i oddawać się marzeniom.

Sytuacja wspomniania jest preferowana przez inteligentów, gdyż ma cechy przeżycia estetycznego. Bohater *Sprzysiężenia* kontempluje czasy minione, tak jak kontempluje się dzieło sztuki. Między światem zamkniętym w reminiscencjach a wytworem rąk i wyobraźni artysty dostrzega podobieństwa: oba stanowią skończone całości, nie pełnią funkcji utylitarnej i niczego nie wymagają od jednostki. Im bardziej przeszłość przypomina Zygmunutowi dzieło sztuki, tym większy jest jego dystans wobec aktualnych wydarzeń. Co ciekawe, wspomnienia stanowią często czynnik wyzwalający aktywność twórczą samego bohatera. Po osiągnięciu koncentracji psychicznej wymaganej przy pracy pamięci z łatwością

⁴⁸ Bieńczyk, *op. cit.*, s. 274-275.

⁴⁹ Hertz, *Porwanie Europy*, s. 193.

chwytą za pióro i oddaje się pasji literackiej. Czasy minione są tak rzeczywiste, że inspirując się nimi, kreuje kolejny, równie namacalny, świat literatury.

Obcowanie z przeszłością chroni jednostkę przed kontaktem z chaotyczną i wypełnioną pustką terażniejszością. Przekonanie to powraca w *Jeziorno Bodeńskim* Dygata wielokrotnie. Chwila terażniejsza trwa tak krótko, iż nie sposób mówić o jej realności. Tym, co ma faktyczny ontologiczny ciężar, jest przeszłość, w którą terażniejszość przekształca się szybciej, niż ludzki mózg to rejestruje. Brak obszaru „teraz” sprawia, że człowiek całą uwagę skupia na latach, które odeszły, stanowią one bowiem wszystko, co składa się na jego egzystencję. Pełnia i ład czasów minionych rekompensują melancholijnemu podmiotowi fakt, iż w każdym momencie musi konfrontować się z nicością chwili bieżącej, uspokajają go, dają poczucie bezpieczeństwa. A poza tym przeszłość można wpisać w łatwe do wyznaczenia granice, czyli poznać i uporządkować – jest ona „przestrzenią, którą wypełniają ułożone we wzory zdarzenia”⁵⁰. Bohater sądzi, że upływ czasu nie deformuje obrazu dziejących się wydarzeń, przeciwnie – decyduje o jego wyrazistości, powoduje, iż kształty poszczególnych sytuacji stają się czytelne. Okazuje się, że – paradoksalnie – najlepszy kontakt z momentem obecnym ma ten, kto rozszyfrowuje jego istotę wówczas, gdy on sam już przeminie. Tylko wspomnienia nadają terażniejszości realną postać i gwarantują jednostce intensywność doświadczania wszystkiego, co ją buduje. Opowieść o przeszłości jest zawsze bardziej wiarygodna od prób opisanego tego, co dzieje się teraz. Język pomaga dotrzeć do prawdy o latach, które odeszły, i wydobywa z nich ukryte sensy.

Dzięki pracy pamięci nie tylko porozumiewamy się z chwilą bieżącą, ale nawet zaczynamy akceptować ją i zadomawiamy się w niej. Bohater *Jeziorno Bodeńskiego* uważa, że czas poświęcony na przywoływanie reminiscencji ludzki organizm wykorzystuje do tego, by zaadaptować się do nowych warunków. Gdy wspominamy, nie jesteśmy świadomi zachodzących w nas zmian, związanych z przyzwyczajaniem się do okoliczności, w jakich znaleźliśmy się wbrew własnej woli, przez co proces aklimatyzacyjny nie okazuje się aż tak traumatyczny. Tę prawidłowość narrator zna oczywiście z autopsji – uruchamia pamięć, by oswoić warszawskie więzienie i obóz w Konstancji nad Jeziorem Bodeńskim. Wspomnienia pomagają tolerować terażniejszość także dlatego, że dają melancholikom doświadczenie wewnętrznej swobody, sprawiające, iż nawet po niewielkich pomieszczeniach poruszają się oni jak po rozległej przestrzeni. Zarówno Adam Lambert w trakcie pobytu w wiedeńskim sanatorium, jak i bohater *Drewnianego konia*, spędzający całe dni w zamkniętym pokoju, powinni doznawać stanu osaczenia, tymczasem oni czują się wolni. Przywołując obrazy z dzieciństwa i młodości, rozszerzają własną egzystencję, dzięki czemu istnienie zdaje się nie mieć granic. Pamięć decyduje o tym, że codzienność nie jest monotonna, a liczba wykonywanych każdego dnia czynności nie wydaje się okrojona. Dzięki niej inteligenci uczestniczą w różnorodnych wydarzeniach, obcuja z licznymi przedmiotami i – co ważne – nie muszą się obawiać, że przeżywane wrażenia wyczerpią się.

⁵⁰ Dygat, *op. cit.*, s. 163.

Wspomnienia łatwo przecież powtarzać w nieskończoność, a ich kształt modyfikować.

Od przeszłości bohaterowie nie potrafią i nie chcą się uwolnić, ponieważ jawi się im ona jako odległy obszar „tam”, z którym pragną obcować, przeciwstawiając go nieatrakcyjnemu „teraz”. Melancholik sportretowany w *Sprzysiężeniu* traktuje czasy minione jak zamkniętą całość, do której nie można powrócić. Fascynuje go, paradoksalnie, właśnie ich nieobecność w tym, co dzieje się tu i teraz. Są miejscem na zawsze utraconym, brakiem, z którym bohater, jako dziecko Saturna, chce się ciągle konfrontować. To, czego nie ma, wydaje się Zygmunutowi ciekawsze od rzeczywistości dostępnej każdego dnia. Jednocześnie bohater wie, że tylko upływający czas potrafi zmienić sposób postrzegania obecnego życia: gdy za parę lat zacznie ono należeć do przeszłości, także stanie się przedmiotem jego najwyższej uwagi. Powroty do lat młodości dowodzą, że inteligent nie umie funkcjonować w świecie realnym. Zamiast zakotwiczyć własną egzystencję w tym, co namacalne i konkretne, woli „gustować w historiach i marzeniach o życiu”⁵¹. Podobna sytuacja ma miejsce w przypadku bohatera *Drewnianego konia*. Potrzeba przebywania w przestrzeni pamięci, tworzącej wyidealizowany teren „tam”, jest w nim tak silna, że nawet sensualny kontakt z meblami, które darzy on szczególną estymą, nie zakorzenia go w tym, co dzieje się tu i teraz. Zmysły dotyku i wzroku są bezradne wobec melancholijnej żądzy ucieczki. Z kolei w *Jeziorze Bodeńskim* kontrast między sferą odległą i bliską zostaje powiązany nie tylko ze wspomnieniami, ale wprost z melancholią, którą narrator definiuje jako stan rodzący się pod wpływem obrazów wywołujących tęsknotę. Jej natura jest ambiwalentna: z jednej strony, zmniejsza intensywność marzeń, z drugiej – generuje je. Towarzyszy subtelny pragnieniem duchowym oraz tym bardziej pospolitym, wpisanym we wspomnienia. Stanowi psychiczne tło obu typów tęsknot, ponieważ uwidacznia się w nich chęć bycia „gdzie indziej”.

Kontemplacja przeszłości chroni przed terażniejszością, ale również zabra piecza przed przyszłością, która jest strefą także nieprzychylną jednostce melancholijnej. Bohater *Jeziora Bodeńskiego* wie, że niczym nie różni się ona od chwili bieżącej – ma naturę tak samo niejasną, a jedyną pewną właściwością jest to, iż przemienie, zamieniając się we wspomnienie. Kiedy myśli on o dniach mających nadejść, odczuwa lęk. Zmniejszyć go może tylko przywołanie dobrze znanych, uporządkowanych w logiczne struktury, lat minionych.

Terażniejszość wydaje się zaprezentowanym dzieciom Saturna momentem tak krótkim, że łatwo kwestionować jego istnienie w ogóle. Nic więc dziwnego, iż bohaterowie ci dochodzą do wniosku, że rzeczywistość „teraz” jest mniej realna od tego, co odeszło, i zakotwiczą swoje życie w przeszłości⁵². Relacja między czasami minionymi a zjawiskiem melancholii ma podobny charakter: z jednej strony, kontemplacja przeszłości wprowadza bohaterów w melancholijną zadumę,

⁵¹ Kisielewski, *op. cit.*, s. 28.

⁵² Takie postrzeganie terażniejszości jest silnie zakorzenione w kulturze europejskiej, o czym przypominają Wolicka (*op. cit.*, s. 124) oraz B. Skarżga (*Tożsamość Ja i pamięć*, „Znak” 1995, nr 5, s. 7).

z drugiej strony – to sama melancholia zachęca do powrotów do dzieciństwa i młodości. Gdy inteligenci przestają jej doświadczać, tracą też umiejętność wspomnienia oraz zaczynają afirmować terażniejszość (*Sedan*, *Nagrobek*).

Reminiscencje umożliwiają bohaterom przeprowadzenie introspekcji oraz kształtowanie tożsamości, której fundamenty jednocześnie umacniają się i ulegają przekształceniu. Dzięki nim osiągają egzystencjalną i psychiczną dojrzałość, opartą na przekonaniu o złożoności ludzkiego życia. Zlokalizowany w przeszłości doskonały obszar „tam” chroni ich przed groźnym „tu” terażniejszości i przyszłości. Nieprzypadkowo oddają się pracy pamięci wtedy, gdy za oknem szaleje wojenna apokalipsa, a za chwilę podjęta zostanie próba urzeczywistnienia socjalistycznej utopii. Osadzone w historii prywatnej wspomnienia pokazują, że jednostka i jej indywidualne przeżycia egzystencjalne są dla bohaterów ważniejsze od doświadczeń wspólnotowych. Inteligenci sceptycznie podchodzą do haseł głoszonych przez zwolenników faszyzmu i komunizmu, bo wiedzą, że każdy system totalitarny szkodzi pojedynczemu człowiekowi. Spoglądając w przeszłość, manifestują swój światopogląd polityczny – protestują przeciw domagającej się zmian machinie Historii, kwestionują słuszność heglowsko-marxistowskiej wizji procesu dziejowego.

Dzięki kategorii melancholii możliwa jest zatem polemika z tym odczytywaniem nurtu rozrachunków inteligenckich, jaki był popularny w pierwszym powojennym dziesięcioleciu. Zaproponowanie nowego modelu lektury nie oznacza jednak całkowitego odrzucenia interpretacji z lat czterdziestych, jest natomiast próbą poszerzenia ukrytych w niej znaczeń rozrachunkowych o treści psychologiczne i egzystencjalne. Wzbogacenie tradycyjnego ujęcia służy wyeksponowaniu uniwersalnego wymiaru tekstów. Melancholijna perspektywa pokazuje również, że kreacja bohaterów jest wspólna dla wszystkich dzieł, co scala je w jeden nurt mimo odmienności zastosowanych w nich poetyk.

Abstract

IZABELA KOZŁOWSKA Adam Mickiewicz University, Poznań

THE MEMORY OF SATURN MELANCHOLIC PAST IN THE PROSE OF INTELLECTUAL SQUARING (1946–1948)

The theme of the paper is the prose of intellectual squaring of 1946–1948 (K. Brandys' *Drewniany koń* (*The Wooden Horse*), S. Kisiielewski's *Sprzysiężenie* (*Conspiracy*), P. Hertz's *Sedan* (*Sedan*), S. Dygat's *Jeziro Bodeńskie* (*Lake Constance*), and S. Otwinowski's *Nagrobek* (*Tombstone*)). The postwar literary criticism interpreted the novels through the prism of Marxist ideology, seeing in them only attempts to define the role of intelligence in the conditions of historical breakthrough. Taking advantage of the category of melancholy, the paper enriches the trend's traditional understandings with a new context and rehabilitates the intellectual pictured in them. It concentrates on the protagonists' work of memory the aim of which is to overcome the temporality of human being and to tame the fear-fuelling present. Intellectuals are joined by a typically melancholic state of deficiency resulting from the fact that they lost their past and that they ceased to live in the world the sense of which is easily perceptible.