

ALEKSANDRA WÓJTOWICZ

PRZESTRZEŃ
„OZIMINY”
WACŁAWA BERENTA



**PRZESTRZEŃ
„OZIMINY”
WACŁAWA BERENTA**

ALEKSANDRA WÓJTOWICZ

PRZESTRZEŃ
„OZIMINY”
WACŁAWA BERENTA



IBL INSTYTUT BADAŃ
LITERACKICH PAN
WYDAWNICTWO
WARSZAWA 2019

<http://rcin.org.pl>

Recenzenci

prof. dr hab. Maria Jolanta Olszewska, Uniwersytet Warszawski

dr hab. Hanna Ratuszna prof. UMK, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Redakcja

Magdalena Szczepańska

Indeks

Tomasz Ostromęcki

Korekta

Krystyna Kiszelewska-Kotyńska

Skład i łamanie

Anter – Poligrafia

Projekt okładki i stron tytułowych Magdalena Błażków

Na okładce wykorzystano grafikę autorstwa Mariana Wawrzeńckiego, stanowiącą przerywnik przygotowany do pierwszego wydania *Próchna* Wacława Berenta z 1903 roku

Na wyklejce wykorzystano Plan Warszawy 1915 rok, wydawnictwo Pharus, Berlin: Lith. u. Druck d. Pharus Verlages G.m.b.H, 1:17500, litografia kolorowa, 62x77 cm, złoż. 19x10 cm, źródło: Biblioteka Narodowa, identyfikator: <http://polona.pl/item/3258336>, domena publiczna

Copyright by Aleksandra Wójtowicz, 2019

Copyright by Instytut Badań Literackich PAN, 2019

Wydanie publikacji naukowej finansowane w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju i Humanistyki” w latach 2016 – 2019, grant Literaturoznawstwo architektoniczne (The Architectural Literary Studies), IBL PAN, kierownik dr Aleksandra Wójtowicz, nr 0176/NPRH4/H2a/83/2016



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI



LITERATUROZNAWSTWO
ARCHITEKTONICZNE



ISBN 978-83-66076-76-1

Druk i oprawa Print Group Sp. z o.o.

ul. Cukrowa 22

71-004 Szczecin

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	7
Przestrzeń <i>Oziminia</i>	37
Rozdział I. <i>Oziminia</i> wobec literackiej kartografii	39
Warszawa Berenta	39
Mapa literacka <i>Oziminia</i>	59
Rozdział II. Berenta miejsca przecięć	71
Plac Akademyczny oraz Pałac Staszica (i jego brak)	71
Pomnik Kopernika i posąg Chrystusa – symbolika	92
Pomnik Kopernika i posąg Chrystusa – strategie narracyjne	110
Rozdział III. Warszawski kontekst przestrzenny	119
Warszawa polsko-rosyjska w <i>Oziminie</i>	119
Jeszcze o wybranych cytatach przestrzennych	133
Przestrzeń w <i>Oziminie</i>	151
Rozdział I. Przestrzeń realna	153
Co już wiadomo o przestrzeni w <i>Oziminie</i>	153
O spójności przestrzeni (układ domu).	169
Przejawy symultanizmu i „retrospekcja wyjaśniająca”.	184
Rozdział II. Figury przestrzenne	203
Układ wertykalny i figura koła	203
Jeszcze o figurze koła – cykliczność dziejów kolejnych cywilizacji.	217
Rozdział III. Przestrzeń wyobrażona.	227
Sposoby uruchamiania przestrzeni wyobrażonej i jej rodzaje	227
Na styku dwóch wymiarów, czyli rola mitu i Trzecia przestrzeń	243

Trzecia przestrzeń <i>Oziminy</i>	255
Rozdział I. Przestrzeń tekstu – przestrzeń kompozycji	257
Od polifonii do muzyczności dzieła literackiego	257
Jeszcze o „nutach do myślenia”	270
<i>Ozimina</i> Waława Berenta – fuga prozatorska	280
Rozdział II. Przestrzeń dzieła – kolejne edycje	295
Rodzaje zmian wprowadzonych w kolejnych edycjach i ich konsekwencje	295
„Tam gdzie »dosłowność« zwiąć może jedno i drugie...” czyli kolejne redakcje <i>Oziminy</i> . Wokół II wydania	313
Rozdział III. Fluktuacja przestrzeni mentalnej	337
Przestrzeń <i>Oziminy</i> , a przestrzeń w <i>Oziminie</i> i jej zacieśnienie. . .	337
Filologia i nowe metody badań nad przestrzenią. Zakończenie . .	359
Szkielet domu Niemanów	369
Aneksy	371
Fragmenty powieści – partie inicjalne i zakończenia scen, pokazujące, że w <i>Oziminie</i> niemal wszystkie odnoszą się do wskazania lokalizacji postaci w przestrzeni	371
Wiersze usunięte z arkuszy korektowych powieści i ogłoszone przez Berenta osobno	389
Summary	393
Bibliografia	395
Spis ilustracji	410
Indeks osób	417

Wprowadzenie

Na temat przestrzeni w *Oziminie* Berenta powiedziano już wiele. Badacze rozpoznali konstrukcje oparte na opozycji przestrzeni otwartej i zamkniętej, figurze koła, otwartego pejzażu w części końcowej, czasu zatrzymanego (związanego z marazmem), konstrukcji czasoprzestrzennej typowej dla dramatu oraz charakterystyczne cechy przestrzeni powieściowej, określane jako niespójność, labiryntowość, chaotyczność. Za pewnik przyjęto również interpretacje wskazujące na brak logiki i niemożność odtworzenia przyległości miejsc, także w realnej przestrzeni fabularnej. Dlaczego więc zagadnienie przestrzeni w *Oziminie* miałoby być warte ponownego rozpatrywania?

Wielokrotnie sygnalizowano, że *Ozimina* jest powieścią warszawską, mimo to wciąż istnieje luka domagająca się wypełnienia. Wiąże się ona z potrzebą odtworzenia warszawskiego kontekstu przestrzennego z okresu lat około 1904–1910, czyli odpowiadającego czasowi akcji oraz dacie ukazania się pierwszego wydania powieści. Taka rekonstrukcja obrazów miasta, o których rozmawiają goście zgromadzeni u Niemana, może wpłynąć na sposób odczytywania powieści. Realia z tamtego okresu są zapewne mniej znane współczesnemu czytelnikowi, narracja personalna zaś powoduje, że w powieści brak całościowego obrazu Warszawy.

Kolejny argument przemawiający za wyborem tego tematu to potrzeba dokonania innej niż dotychczas przyjęta w berentologii interpretacji przestrzeni w *Oziminie* i pokazania, że przestrzeń jest precyzyjnie zaplanowana i stanowi element porządkujący w powieści. Ruch postaci, odbywający się zgodnie z konsekwentnie utrzymywanym planem zarówno domu, jak i miasta, współgra z innymi odautorski-

mi sygnałami, mówiącymi o tym, że to właśnie ta kategoria odgrywa w powieści kluczową rolę. Trzeba zaznaczyć, że teza ta nie podważa rozpoznania dotyczących wybiórczego postrzegania i prezentowania przestrzeni (co wiąże się z polifoniczną budową utworu), jednak należy zauważyć, że to, iż przestrzeń jest ukazana fragmentarycznie, nie oznacza, że ma fragmentaryczną budowę. Podejście proponowane w książce nie podważa również istniejących interpretacji mówiących o migotliwości i złożoności przestrzeni, pokazuje jednak konieczność uwzględnienia, że są to cechy przestrzeni wyobrażonej. Wprowadzenie w powieści podziału na przestrzeń mentalną (czyli istniejącą w ludzkiej wyobraźni, także w wyobraźni bohaterów) i realną (czyli rzeczywisty układ domu i siatki ulic) sprawia, że ta druga okazuje się stała i że to ona determinuje trajektorie ruchu postaci. Powyższe ujęcie prowokuje do polemiki z przyjętymi rozpoznaniem na temat przestrzeni rzeczwi- stej w powieści. Ponadto wnikliwa analiza czasoprzestrzeni powieściowej prowadzi do wniosków, że w utworze mamy także do czynienia z jednoczesnością.

Potraktowanie kategorii przestrzeni jako kategorii odnoszącej się do zasad kompozycji oraz przestrzeni tekstu w kolejnych wydaniach powieści umożliwia sformułowanie nowych wniosków, które mogą poszerzyć istniejące interpretacje. Takie ujęcie prowadzi bowiem do wskazania na zagadnienie muzyczności dzieła literackiego i spojrzenia na *Oziminę* jak na fugę literacką. Prezentowana w pracy interpretacja opiera się na analizie trzech wydań powieści, czyli wszystkich przygotowanych za życia Berenta, przy czym obejmowała ona także przyjrzenie się rozwiązaniom edytorskim przyjętym w drugiej połowie XX wieku¹. Zwracam uwagę na dynamikę tekstu i wpływ okoliczności

¹ W. Berent, *Ozimina. Powieść*, Nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa 1911; *Ozimina. Powieść*, Wydawnictwo Polskie, wydanie drugie, Lwów-Poznań, 1924; *Ozimina*, t. IV i V *Pism*, nakładem Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1933; W. Berent, *Ozimina*, nakładem Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1939 (wznowienie publikacji z 1933 roku). Uwzględnione przeze mnie edycje powojenne: W. Berent, *Ozimina*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955; W. Berent, *Ozimina*, wyd. Czytelnik, Warszawa 1958; W. Berent, *Ozimina*, oprac. M. Głowiński, BN I (213), Wrocław 1974; W. Berent, *Ozimina*, wstęp i oprac. M. Głowiński, W. Bolecki, wyd. Alfa, Warszawa 1988.

zewewnętrznych na wymowę ideową utworu, która wiąże się z metamorfozą przestrzeni wyobrażonej².

*

Marian Zaczyński w 1980 roku postawił pytanie: „[...] czy »berentologia« jest faktem, a jeśli tak, to w jakim stanie aktualnie się znajduje, jakimi aktywnościami może się pochwalić, jakie jeszcze zobowiązania winna podjąć?»³. Przypominając po ponad trzydziestu latach to pytanie i wskazując na jego aktualność, zagadnienia prezentowane w książce traktuję jako próbę odpowiedzi zwłaszcza na jego drugi człon – „jakie jeszcze zobowiązania winna podjąć” berentologia.

² W momencie gdy zdecydowałam się na sformułowanie tematu dysertacji doktorskiej skupionego na *Oziminie* Berenta (rozprawa stanowi podstawę książki *Przestrzeń „Oziminy”* Wacława Berenta), nie było monograficznego opracowania tej powieści. Jerzy Paszek *Wstęp* do wydania *Oziminy*, które ukazało się w serii Biblioteki Narodowej w opracowaniu Michała Głowińskiego, określił „pierwszą próbą monografii utworu” (J. Paszek, *Michał Głowiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo Biblioteka Narodowa, seria I, nr 213: [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 66/1, s. 365*). Chociaż od daty ukazania się tej edycji do momentu, gdy podejmowałam decyzję dotyczącą tematu, upłynęło niemal czterdzieści lat, nie powstała publikacja książkowa poświęcona tej powieści, inaczej niż to się stało w przypadku *Próchna, Żywych kamieni* czy *Opowieści biograficznych* (zob. I. E. Rusek, *Poznaj samego siebie. O „Fachowcu”* Wacława Berenta, Warszawa 2014; I. E. Rusek, *Pragnienie – symbol – mit. Studium o „Próchnie”* Wacława Berenta, Warszawa 2013; M. Popiel, *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach”* Wacława Berenta, Wrocław 1989; P. Kierzek-Trzeciak, *Muzyka w „Żywych kamieniach”* Wacława Berenta, Kraków 2004; M. Okulicz-Kozaryn, *Średniowiecze Wacława Berenta: sceptyk w poszukiwaniu całości*, Warszawa 2006; W. Bolecki, *Historia i biografia – „Opowieści biograficzne”* Wacława Berenta, Wrocław 1978; Z. Mołodcówna, *Opowieści biograficzne Wacława Berenta*, Warszawa 1978). Był to kolejny argument przemawiający za tym, by prezentowane wyniki analiz poświęcić tej powieści. Zanim ukończyłam pracę nad dysertacją, w 2017 roku ukazała się publikacja Iwony E. Rusek zatytułowana *Życia lampy niewygasłe. Studium o Oziminie Wacława Berenta*. Odnotowuję w tym miejscu istnienie tej pracy, zaznaczając równocześnie, że nie traktuję jej jako pozycji pośród lektur, z których korzystałam, ani pośród prac, z którymi polemizuję. Nie mogę się zgodzić z odczytaniami *Oziminy* prezentowanymi w tej publikacji i nie stanowią one dla mnie punktu odniesienia do polemiki. Polemikę podejmuję z tezami autorów, którzy prezentują określone perspektywy badawcze, przyjmując odmienne od moich założenia; dzieje się tak np. w przypadku labiryntowości przestrzeni w powieści, traktowanej jako przestrzeń całościowa, przeze mnie traktowanej zaś jako jeden z rodzajów przestrzeni, przy rozróżnieniu realnej i wyobrażonej. W przypadku pracy I. Rusek zaznaczam w tym miejscu istnienie zupełnie odmiennych odczytań *Oziminy*, zaproponowanych przez autorkę tej książki oraz przeze mnie.

³ M. Zaczyński, *Repetycje i rewizje. Nad twórczością Wacława Berenta*, „Ruch Literacki” 1980, z. 3, s. 212.

Głównym problemem badawczym analizowanym w książce jest pytanie – jaki element świata przedstawionego odgrywa kluczową rolę w *Oziminie*, a także w innych utworach Berenta? Pomniejsze problemy, ściśle związane z głównym zagadnieniem, dotyczą: sposobów wykorzystywania przez Berenta elementów przestrzennych oraz strategii narracyjnych związanych z przestrzenią; pytania o strukturę polifoniczną rozumianą także jako schemat powieści; wpływu zmian okoliczności społeczno-politycznych na wymowę ideową dzieła oraz powodów przeobrażenia przestrzeni wykreowanej w powieści, poddawanej przeróbkom autorskim.

Prowadzone przeze mnie prace poprzedził namysł nad sposobem rozumienia pojęcia „tekst” (sięgałam tu m.in. do tekstów Zbigniewa Golińskiego, Konrada Górskiego, Kazimierza Wyki i Romana Lotha⁴). Uwzględniłam także znaczenie przed-tekstu w ujęciu Pierre’a-Marca de Biasiego⁵. W książce, a zwłaszcza w rozdziałach poświęconych ewolucji tekstu przyjęłam socjotekstową teorię dzieła Jerome’a McGanna, który wskazywał, że na dzieło składa się każda utrwalona wersja utworu⁶.

⁴ Zob. m.in. Z. Goliński, *Edytorstwo – tekstologia. Przekroje*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969; K. Górski, *Dwa podstawowe znaczenia terminu „tekst”*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966; K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, oprac. nauk. i red. A. Markuszewska przy współpr. M. Ławrynowicz i A. Mądry, wstęp M. Strzyżewski, Toruń 2011; R. Loth, *Podstawowe pojęcia i problemy edytorstwa naukowego*, Warszawa 2006; K. Wyka, *O tekście „Pana Tadeusza”*, w: tenże, *„Pan Tadeusz”. Studia o tekście*, Warszawa 1963. Zob. także T. Dobrzyńska, *Tekst. Próba syntezy*, Warszawa 1993; M. Prussak, *Tożsamość filologii*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2; J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.

⁵ W ujęciu krytyki genetycznej tekst jest przedmiotem pracy twórczej i ulega wpływowi czasu i czynników zewnętrznych. Jak głoszą genetycy, m.in. Pierre-Marc de Biasi, moment jego zaistnienia wyznacza ostateczna redakcja, natomiast zbiór jego wcześniejszych postaci określany jest *przed-tekstem*. Proces pisania i ulepszania należą do czynników współtworzących tekst. To kluczowe różnice w pojmowaniu tego zjawiska, które z perspektywy genetyków składa się z wielu niematerialnych elementów. M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, red. nauk. M. Prussak, Warszawa 2015.

⁶ McGann pisał: „Na dzieło składają się wszystkie utrwalone wersje wraz z całym bagażem towarzyszących im kontekstów historycznych – jest więc ono niejednorodne, niestabilne (nie ma ostatecznego kształtu, jeśli rozumieć przezeń pojedynczą, idealną reprezentację, jak również i z tego względu, że każda reprodukcja prowadzi do powstania nowej, nie gorszej ani lepszej od pozostałych wersji) i społecznie uwarunkowane. Mówiąc słowami autora, dzieło to »zespół materialnych i socjohistorycznych zdarzeń«”.

Tym samym uwzględniam rozumienie tekstu pojmowanego jako „proces” oraz założenie, że na dzieło składają się trzy elementy – obok kodu lingwistycznego także kod bibliologiczny oraz kontekst towarzyszący powstawaniu tekstu i jego ewolucji.

*

Książka poświęcona przestrzeni w *Oziminie* wymagała sformułowania kilku tez, które brzmią: głównym nośnikiem sensu jest w *Oziminie* przestrzeń; przestrzeń realna, zarówno domu, jak i miasta, jest precyzyjnie zaplanowana i konsekwentnie utrzymywana; przestrzeń pełni funkcję porządkującą, a w badaniu spacialności *Oziminy* ważne jest uwzględnienie przenikania się przestrzeni realnej i mentalnej; figura koła wiąże się z zagadnieniem relacji interpersonalnych, odpowiedzialnych za wytworzenie więzi międzyludzkich oraz z poszukiwaniem przez Berenta wzorca wspólnoty; polifoniczność powieści nie sprowadza się tylko do metafory muzycznej, oznaczającej wielość punktów widzenia, ale także do muzyczności dzieła rozumianej jako struktura fugi literackiej; pod wpływem okoliczności towarzyszących powstawaniu kolejnych wydań utworu zmienia się wymowa ideowa dzieła, a wraz z nią zacieśnia się przestrzeń mentalna, przestrzeń realna nie ulega zmianom; trzecie wydanie *Oziminy*, przygotowane za życia autora, nie jest powtórzeniem wydania drugiego, ale edycji pierwszej, w obrębie której wprowadzono cięcia, będące wynikiem zmiany wymowy ideowej dzieła.

*

Zaryzykuję stwierdzenie, że temat przestrzeni pojawia się w większości prac poświęconych twórczości Berenta⁷. Dzieje się tak nie tylko

J. McGann, *The case of „The Ambassadors” and textual condition*, w: *Palimpsest. Editorial Theory in the Humanities*, red. G. Bornstein, R. G. Williams, Ann Arbor 1993, s. 162, cyt. w przekł. Ł. Cybulskiego, za: Ł. Cybulski, *Krytyka tekstu i teoria dzieła. Jerome McGann wobec anglo-amerykańskiej tradycji edytorstwa naukowego*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 38. Dla McGanna tekst, w takim ujęciu, jest zjawiskiem najszerszym, na które składają się trzy elementy: kod językowy (*linguistic code*), kod bibliologiczny (*bibliographical code*) oraz szeroko rozumiany społeczno-historyczny kontekst produkcji i reprodukcji tekstu. J. J. McGann, *The textual condition*, Princeton, New Jersey – Oxford 1991.

⁷ We *Wprowadzeniu*, wskazując na stan badań w zakresie analiz poświęconych przestrzeni w *Oziminie*, staram się przywołać najważniejsze prace na ten temat, funkcjonujące w obiegu naukowym, wskazując zaś materiały dotyczące innych zagadnień – badań nad pojęciem tekstu, przestrzenią, kartografią literacką czy przestrzenią w literaturze, zaznaczam,

wtedy, gdy przestrzenność stanowi główny przedmiot zainteresowania autora, ale także gdy analizy ogniskują się wokół innych problemów. Wynika to z faktu, że Berent nie tylko wynosi przestrzeń do rangi komponentu świata przedstawionego, ale także nadaje jej moc symbolu. W pracach skupionych czy to na sposobie korzystania Berenta ze źródeł (Stefan Treugutt⁸), metaforze bądź nastroju (Magdalena Popiel⁹), konstrukcji utworu i roli historii (Włodzimierz Bolecki¹⁰), obrazach średniowiecza czy pierwiastkach romantycznych (Małgorzata Okulicz-Kozaryn¹¹), a także na kreacji dekadentów (Iwona Rusek¹²) i licznych zagadnieniach związanych z kompozycją i warstwą językową (Jerzy Paszek¹³) przestrzeń powraca, nawet jeśli nie jest bezpośrednio eksponowana.

Przestrzenności *Oziminy*, traktowanej jako główny problem badawczy, poświęcono liczne artykuły i szkice. Badacz podejmujący temat przestrzeni w powieści Berenta w swoich kwerendach co raz będzie musiał napotkać którąś z prac Michała Głowińskiego, który (pośrednio lub bezpośrednio) poruszył wiele zagadnień związanych z tym tematem. Podejmował je, pisząc o przestrzeni w dziele, dramatyzacji utworu, narracji w powieści młodopolskiej, recepcji mitu dionizyjskiego w Młodej Polsce czy też o muzyczności dzieła literackiego i wyborach edytor-

że nie traktuję ich tu jako prezentacji istniejącego stanu badań, ale jako wybór tych tytułów, które są dla mnie ważne ze względu na tezy przydatne podczas analiz skupionych na konkretnych zagadnieniach prezentowanych w książce.

⁸ S. Treugutt, *Fides, Spes, Caritas*, „Teksty Drugie” 1992, nr 4, przedruk w: tenże, *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, red. M. Prussak, Warszawa 1993.

⁹ M. Popiel, *Historia i metafora*; M. Popiel, *Stimmung i narracja w powieściach Wacława Berenta. Między słowem a ciałem*, „Ruch Literacki” 2015, z. 4, przedruk w: *Dynamika Wacława Berenta*, red. A. Wójtowicz, Warszawa 2016.

¹⁰ W. Bolecki, *Historia i biografia*; W. Bolecki, „Jaki elegancki nieboszczyk!” (*O Wacławie Berencie*), w: *Prawdy niemiłe (eseje)*, Warszawa 1993.

¹¹ M. Okulicz-Kozaryn, *Średniowiecze Berenta. „Tum odgadywanej zaledwie poezji”*. *Wacława Berenta rozważania o fenomenie Mickiewicza*, w: *Mickiewicz wielu pokoleń twórców, badaczy i czytelników*, red. K. Ratajska, M. Berkan-Jabłońska, Łódź 2007.

¹² I. E. Rusek, *Pragnienie – symbol – mit*.

¹³ J. Paszek, *Wacław Berent – pisarz elitarny*, seria: *Spotkania z literaturą* 1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990; J. Paszek, *Iryzujące aluzje „Próchna”*, w: „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4; J. Paszek, *Tkanina duchowego stylu czasów. O tekście „Oziminy” Berenta*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 3 oraz inne prace tego badacza, zob. Bibliografia.

skich wydawców *Oziminy*. Wstęp do wydania powieści w serii Biblioteki Narodowej jego autorstwa stał się punktem wyjścia dla licznych prac poświęconych *Oziminie*, a sformułowane przez niego tezy powracają echem w kolejnych szkicach badawczych. Wyzwaniem jest dzisiaj pisanie o *Oziminie*, także o przestrzeni w powieści, tak, by nie powtarzać rozpoznań poczynionych przez tego badacza. Większość z tych ujęć wymagała odnotowania w książce, ważne było jednak dążenie do poszerzenia i wzbogacenia ich o nowe elementy, dostrzeżone przeze mnie na drodze odczytań *Oziminy*. Niemniej bardzo często powracam do licznych i cennych spostrzeżeń Głowińskiego, nierzadko czyniąc z nich punkt wyjścia dla własnych, prowadzonych pod innym kątem rozważań, by wskazać tu choćby „mapowanie” miasta w *Oziminie* czy sprawę wielogłosowości.

W książce odnoszę się do wybranych prac, tak wyselekcjonowanych, by reprezentowały zarówno interpretacje tradycyjne, skupione na przestrzeni w dziele literackim, jak i najnowsze ujęcia w badaniach nad przestrzenią.

Sprawę warszawskiej biografii Berenta oraz związku przedstawianych przez niego obrazów z realną Warszawą sygnalizowały Irena Maciejewska, Małgorzata Baranowska, a także autorzy wspomnień o Berencie: Maria Danielewiczowa, Herminia Naglerowa, Ludwik Hieronim Morstin, Hanna Mortkowicz-Olczakowa, Hanna Muszyńska-Hoffmannowa i inni¹⁴. Podjęłam się wyzwania dotarcia do wybranych kontekstów przestrzennych widocznych w powieści. Trzeba jednak zaznaczyć, że prezentowane przeze mnie przypadki rozszyfrowania odniesień do obiektów i infrastruktury miasta są jedynie przykładem, jak jeszcze można czytać *Oziminę*, nie zaś próbą omówienia wszystkich odniesień do realnych problemów ówczesnej Warszawy, obec-

¹⁴ I. Maciejewska, *Wacław Berent – pisarz warszawski*, w: *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, red. D. Knysz-Tomaszewska, R. Taborski, J. Zacharska, Warszawa 1998; M. Baranowska, „Miasto – wszechświat”. „*Ozimina*” Berenta, „Teksty Drugie” 1993, z. 3; M. Danielewiczowa, *Wacław Berent w żywym wspomnieniu*, w: *Pierścień z Herkulanum i płaszcz pokutnicy. Szkice literackie*, Londyn 1960; H. Naglerowa, *Pisał nie śpiesząc się*, w: taż, *Wspomnienia o pisarzach*, Londyn 1960; L. H. Morstin, *Wacław Berent*, w: *Spotkania z ludźmi*, Kraków 1957; H. Mortkowicz-Olczakowa, *Wspomnienia o Wacławie Berencie*, w: taż, *Bunt wspomnień*, Warszawa 1959.

nych w powieści. Podstawę teoretyczną stanowi tu geokrytyka, jako metodologia literaturoznawcza zdefiniowana przez Bertranda Westphala, jej prekursora i autora manifestu *Pour une approche geocritique des textes*¹⁵. Jest to podejście oparte na sięganiu po perspektywy innych dyscyplin w celu wzbogacenia istniejących interpretacji utworów literackich (w manifestie określane jako „interdyscyplinarność”). W tym przypadku materiałów dotyczących interesujących mnie zagadnień poszukiwałam w pracach z zakresu architektury, urbanistyki, historii, historii techniki, filozofii, varsavianistyki i kartografii. Analizę tekstu literackiego prowadziłam, sięgając do źródeł archiwalnych, zapisków prasowych, prac architektów i urbanistów, a także planów architektonicznych oraz map i planów zagospodarowania przestrzennego. Sięgając do materiałów innych dyscyplin (i badając historię wybranych obiektów i miejsc w Warszawie), pojęcie przestrzeni rozumiem jako pojęcie wykraczające poza termin literacki, który odnosi się do „przestrzeni w dziele literackim”¹⁶. Analizując Warszawę z czasów *Ozimy*, podjęłam się bowiem także opisu realnie istniejącej przestrzeni, a nie tylko przestrzeni ukazanej przez Berenta. Przedmiotem mojego zainteresowania były założenia urbanistyczne i infrastrukturalne realnie istniejącego miasta, a nie jedynie jego literacka reprezentacja. Pośród tekstów teoretycznych istotne były dla mnie także prace Roberta Jr. Tally’ego, propagującego założenia geokrytyki na gruncie amerykańskim¹⁷.

W przypadku twórczości Berenta ta metoda badawcza, skupiona na wzajemnych zależnościach pomiędzy przestrzeniami geograficznymi a ich literackimi reprezentacjami, umożliwiła mi dostrzeżenie ważnej

¹⁵ B. Westphal, *Pour une approche géocritique des textes. Esquisse* publikowany pierwotnie w: *La Géocritique mode d'emploi*, red. tenże, Limoges, „Espaces Humains” 2000, s. 9–40, korzystam z maszynopisu w przekł. B. Banasiaka; B. Westphal, *Geokrytyczne podejście do tekstów. Szkic*, przeł. B. Banasiak, w: *Transkrypcje przestrzeni. Teksty krytyczne, eseje, komentarze*, red. K. Rdzanek, A. Wójtowicz, A. Wróbel, maszynopis; zob. też B. Westphal, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, przeł. R. T. Tally Jr., NY 2011.

¹⁶ Zob. hasło „Przestrzeń w dziele literackim”, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976.

¹⁷ Zob. serię naukową pod redakcją tego badacza, *Geocriticism and Spatial Literary Studies*, wydawaną w wydawnictwie Palgrave Macmillan US.

cechy jego pisarstwa, jaką jest literackie wyzyskiwanie sensów wpisanych w realne obiekty i miejsca. To cecha dostrzegana dotąd u tego pisarza w sposobie czerpania ze źródeł dokumentacyjnych i świadectw historycznych oraz dzieł sztuki. Wykorzystanie zasady „interdyscyplinarności”¹⁸ i „multifokalizacji” (wielostronnego spojrzenia na daną przestrzeń, widzianą oczami różnych odbiorców, np. mieszkańca, turysty, wojskowego), poprzez sięgnięcie do pozaliterackich źródeł poświęconych przestrzeni przedstawionej w *Oziminie*, uczyniło bardziej widocznymi sensory wpisane w realną przestrzeń, które zostały wykorzystywane przez Berenta na potrzeby wymowy ideowej utworów. Oczywiście uwzględniam fakt, że studium geokrytyczne wymaga pracy opartej na bogatym zasobie tekstów poświęconych danej przestrzeni, nie traktuję książki poświęconej przestrzeni w *Oziminie* jako studium geokrytycznego, ale sięgam po interesujące mnie założenia tej metody. Ponadto jako elementy takiego zasobu tekstowego traktuję także teksty architektów, historyków, historyków techniki (w przypadku placu przed Pałacem Staszica są to prace m.in. Mariana Lalewicza czy Piotra Biegańskiego, w przypadku *Powiśla* są to m.in. artykuły lub rozdziały Filipa Burno, Adolfa Suligowskiego)¹⁹ oraz pamiętniki takich pisarzy jak Julian Ursyn Niemcewicz czy Fryderyk Skarbek.

Podejście geokrytyczne umożliwiło mi także dostrzeżenie ważnej strategii narracyjnej, związanej z przestrzenią – stosowanej przez Berenta. Jest nią punkt widzenia obserwatora znajdującego się na pozio-

¹⁸ Tutaj w rozumieniu Westphala, który pisał: „Geokrytyka dzięki swemu pokrewieństwu z niektórymi obszarami filozofii, psychoanalizy, geografii człowieka, antropologii, socjologii i nauk politycznych (zwłaszcza geopolityki) ma charakter interdyscyplinarny”, B. Westphal, *Geokrytyczne podejście do tekstów*.

¹⁹ M. Lalewicz, „Pałac Staszica” w *Warszawie. Zarys historii budowy, przebudowy i odbudowy*, w: *Towarzystwo Naukowe Warszawskie*, Warszawa 1932; P. Biegański, *Problem urbanistycznego ukształtowania placu przed pałacem Staszica w Warszawie*, „TeKa Konserwatorska” 1952, z. 1; P. Biegański, *Pałac Staszica. Siedziba Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, Warszawa 1951; F. Burno, *Frontem do Wisły. Architektura Wybrzeża Kościuszkowskiego i środkowej części warszawskiego Powiśla w latach 1910–1939*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2015, t. 60, z. 3; M. Derek, S. Dudek-Mańkowska, *Rozwój historyczny Powiśla*, „Prace i Studia Geograficzne” 2015, t. 60; A. Suligowski, *O kanalizacji miasta Warszawy ze stanowiska ekonomicznego*, w: *Pisma Adolfa Suligowskiego*, t. 2: *Kwestye miejskie*, Warszawa 1915, przedruk z wydania z 1890 roku.

mie „pomiędzy”. Określenie to odnoszę do spojrzenia ulokowanego ponad poziomem ulicy, ponad miejskim labiryntem i perspektywą uczestnika w życiu miasta. Wzniesienie się nie oznacza jednak dystansu i panoptycznego oglądu z góry. Perspektywę tę określiłam „perspektywą cokołu” bądź „perspektywą okna”. Przydatne były tu prace dotyczące dwóch pozostałych perspektyw – podniebnej i naziemnej, zatem rozpoznania Kevina Lyncha, Michaela de Certeau i Roberta Tally’ego²⁰.

Próba rozszyfrowania warszawskiego kontekstu przestrzennego i obecnych w powieści „cytatów przestrzennych” wymagała sięgnięcia po plany i mapy, zatem ważne były założenia literackiej kartografii, a także propozycja Franco Morettiego, Johna Briana Harleya, Karla Schlögela²¹. Sięgałam też do tekstów i projektów związanych z literackimi mapami interaktywnymi takich autorów jak Barbara Piatti, Lorenz Hurni czy Joseph Nugent, twórców *A Literary Atlas of Europe i Walking Ulysses*²². Na gruncie polskim pośród autorów interesujących się tematem map literackich i miejsc biograficznych należy wskazać m.in. Elżbietę Konończuk, Małgorzatę Czermińską, Igora Piotrowskiego, Macieja Dajnowskiego, Elżbietę Rybicką oraz autorów skupionych wokół projektu poświęconego warszawskim przewodnikom literackim,

²⁰ K. Lynch, *The Image of the City*, Cambridge 1960; M. de Certeau, *Walking in the City*, w: tenże, *The Practice of Everyday Life*, przeł. S. Rendall, Berkeley – Los Angeles – London 1984, polski przekł. M. de Certeau, *Chodzenie po mieście*, w: tenże, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008; prace z serii *Geocriticism and Spatial Literary Studies*, m.in. takie jak: A. Barrows, *Time, Literature, and Cartography After the Spatial Turn* 2016 czy L. Gruber Godfrey, *Hemingway’s Geographies*. Warto zwrócić uwagę na prace zbiorowe opublikowane pod redakcją Tally’ego, np. *Geocritical Exploration: Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies* 2011; *Literary Cartographies* 2014. Sięgałam także do szkicu napisanego przez Roberta Tally’ego do antologii przygotowanej w IBL PAN, R. T. Tally (Jr.), *Neutral Grounds, or, The Utopia of the Urban*, przeł. K. Drożdż, w: *Teksty krytyczne, eseje, komentarze*.

²¹ F. Moretti, *Atlas of European Novel 1800–1900*, London – NY 1998; F. Moretti, *Graphs, maps, trees*, London – NY 2005, polskie wydanie: *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2016; J. B. Harley, *Deconstructing the map*, „*Cartographica*” 1989, nr 26(2); K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009.

²² <http://www.literaturatlas.eu/en/>; <http://ulysses.bc.edu/>.

zrealizowanego pod kierownictwem Agnieszki Karpowicz²³. Istotnym źródłem były dla mnie także rozpoznania kartografa Pawła Wespiańskiego²⁴.

Pracując nad częścią poświęconą przestrzeni literackiej, sięgałam do prac teoretycznych z lat 60. i 70. XX wieku, a więc wybranych szkiców Gastona Bachelarda, Gérarda Genette'a, Jurija Łotmana i Michała Bachtina²⁵. Spośród tekstów Bachtina przydatny okazał się nie tylko szkic poświęcony chronotopowi, ale także praca o powieści polifonicznej²⁶. Poza tradycyjnymi ścieżkami interpretacyjnymi kluczowe okazało się rozróżnienie przestrzeni na rzeczywistą i wyobrażoną. Spostrzeżenie to nie jest nowe, jeśli chodzi o analizy skupione na przestrzeni w ogóle, i stanowi stały komponent ujęć wpisujących się w nurt analiz spod znaku geografii humanistycznej. W przypadku badań nad *Oziminą* podziału takiego dotąd nie uwzględniano, tymczasem potraktowanie spacialności w powieści jako przestrzeni plasującej się na ich styku prowadzi do nowych sposobów interpretacji.

Istotna była dla mnie także polska tradycja badań nad przestrzenią w literaturze, zwłaszcza prace prowadzone od ponad czterdziestu lat w Instytucie Badań Literackich PAN, których pokłosiem m.in. są: tom

²³ W ramach projektu *Topo-Grafie: miasto, mapa, literatura*, powstały tomy poświęcone twórczości Mirona Białoszewskiego, Leopolda Tyrmanda, Marka Hłaski i Tadeusza Konwickiego. Autorzy projektu wskazywali, że skonceptualizowali i zastosowali w praktyce metodę „topograficznej lektury i analizy utworu literackiego oraz topograficznej analizy biografii pisarza w celu opracowania odpowiadającego mu miejskiego krajobrazu kulturowego (w ujęciu geografii humanistycznej, a także nowej geografii kultury oraz geobiografii). Prowadzone zgodnie z tą koncepcją badania dostarczyły materiałów pozwalających przygotować za każdym razem indywidualną literacką mapę miejsc związanych z twórczością i życiem danego pisarza, uwzględniającą miejsca pamięci z nim związane we współczesnej przestrzeni miejskiej, recepcję jego twórczości i legendy, działania artystyczne i animacyjne oraz wydarzenia kulturalne organizowane w związku z miejskim zakorzenieniem twórcy”, <http://topo-grafie.uw.edu.pl/topo-grafie/>. dostęp: 12.05.2018.

²⁴ P. Wespiański, *Inżynierowie bez granic. Lindleyowskie plany Warszawy przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 2006; P. Wespiański, *Dawne źródła kartograficzne do wartościowania współczesnej przestrzeni miejskiej*, red. M. Madurowicz, Warszawa 2010. Korzystałam także z konsultacji i maszynopisów P. Wespiańskiego.

²⁵ Zob. monograficzny numer „Pamiętnik Literacki” z 1976 roku, w którym ukazały się przekłady prac tych autorów.

²⁶ M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4; M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.

Przestrzeń i literatura, pod redakcją Michała Głowińskiego i Aleksandry Okopień-Sławińskiej²⁷, tom *Geografia Słowackiego*, pod redakcją Doroty Siwickiej i Marty Zielińskiej czy projekt *Atlas polskiego romanizmu*, zrealizowany pod opieką naukową Doroty Siwickiej, Marty Zielińskiej i Grzegorza Marca.

Zagadnienie przestrzeni w *Oziminie* poruszono już w pierwszych recenzjach powieści oraz w zbiorze szkiców powstałych w ostatnich kilkudziesięciu latach. Można niemal nakreślić schemat wzajemnych oddziaływań tych prac. Jedno z podstawowych założeń dotyczących tego tematu pojawiło się w recenzji *Ozimy* pióra Ostapa Ortwina z 1936 roku (przywołanej przez Krzysztofa Kłosińskiego), który wskazał, że kategorie czasu i przestrzeni nie istnieją w świecie powieściowym. Ważna jest też wyróżniona przez Michała Głowińskiego w roku 1974 atomizacja przestrzeni, będąca wynikiem narracji spersonalizowanej, charakteryzującej powieść polifoniczną²⁸. Krzysztof Kłosiński w szkicu z 1984 roku rozwinął myśli zaszczone przez Ortwina i do-

²⁷ Tom *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978 jest efektem konferencji zorganizowanej przez badaczy z Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN w 1977 roku. Podczas przygotowywania książki interesowała mnie recepcja prac zamieszczonych w tym tomie, a więc także recenzja tej publikacji, pióra Seweryny Wyślouch (taż, *Zmagania z przestrzenią*, recenzja tomu *Przestrzeń i literatura*, studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, „Teksty” 1981, nr 6). Zagadnienie ciągłości kulturowej, przejawiającej się także w dziedzinie literaturoznawstwa, stanowi od lat przedmiot mojego zainteresowania, a potrzebę eksponowania dokonań wcześniejszych pokoleń zajmujących się w IBL PAN badaniami nad przestrzenią akcentowałam w ramach działań skupionych na pracach geokrytycznych, które prowadziłam we współpracy z innymi badaczami z IBL PAN. Wskazanie na tradycję tych badań w Instytucie eksponowaliśmy, organizując m.in. konferencje naukowe: *Miejsca od-miejscowione*, Warszawa 2011; *Geopoetyka – nowe rozpoznania*, Lublin 2013; *Geopoetyka – metodologia w perspektywie pokoleniowej*, Warszawa 2013; *Refleksja humanistyczna w planowaniu przestrzennym*, Warszawa 2015; warsztaty *Mapping historical datasets – a place for everything and everything in its place?*, Warszawa 2015. Zwłaszcza dwuczęściowe wydarzenie *Geopoetyka – nowe rozpoznania* i *Geopoetyka – metodologia w perspektywie pokoleniowej* poświęcone było próbie spotkania przedstawicieli różnych generacji zajmujących się badaniami nad przestrzenią. Doktoranci zaangażowani wówczas w projekt *Geopoetyka* (zrealizowany w IBL PAN w latach 2012–2014) wzięli udział w dyskusji z przedstawicielami konferencji z 1977 roku, pośród których znaleźli się Małgorzata Czermińska, Zdzisław Łapiński, Jerzy Święch, a także Arkadiusz Bagłajewski, Andrzej Niewiadomski i Marek Zaleski.

²⁸ M. Głowiński, *Wstęp*, w: W. Berent, *Ozimina*, oprac. M. Głowiński, BN I (213), Wrocław 1974.

wodził, że bezpodstawne i daremne jest wskazywanie przestrzennych przyległości i próba ustalenia ich tożsamości w *Oziminie*. Małgorzata Baranowska (1992), idąc tropem Głowińskiego, wskazała, że kreacja przestrzeni zależy od punktu widzenia postaci i akcentowała jej względność. Ponadto dostrzegła labiryntowość i znaczenie figury koła i spirali. Elżbieta Rybicka w roku 2000, rozwijając tezę Kłosińskiego, pisała, że orientacja w domu Niemana jest niemożliwa, sięgając zaś do wskazania na labiryntowość przestrzeni, sygnalizowaną przez Baranowską, rozwinęła tę myśl. Analizując spacjalność *Oziminy*, jako przestrzeń wielorako pojętego labiryntu, zaakcentowała jej chaotyczność, nieciągłość i eliptyczność²⁹.

Zarówno wymienieni badacze, jak i autorzy prac poświęconych innym zagadnieniom: Jan Jakóbczyk, Stefan Chwin, Jan Prokop, Janina Garbaczowska³⁰, sprawy przestrzeni ogniskują wokół przyjętych ustaleń – podziału na przestrzeń otwartą i zamkniętą, znaczenia metaforycznego podziemnego królestwa, przestrzeni związanej z punktem widzenia postaci oraz dramatycznej jedności czasu i akcji. Prezentuję tu sformułowane przeze mnie tezy poszerzające ten zakres zagadnień oraz polemiczne wobec rozpoznań wskazujących, że przestrzeń w *Oziminie*, w tym, co istotne, także dom Niemanów, jest fragmentaryczna

²⁹ O. Ortwin, *O stylu i metodzie „Oziminy” Wacława Berenta. Przyczynek do teorii powieści*, w: *Próby przekrojów. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią. 1900–1925*, wstęp J. Kleiner i W. Kozicki, Lwów 1936; K. Kłosiński, *Przestrzeń w „Oziminie”*, w: tenże, *Eros. Dekonstrukcja. Polityka (przemiany prozy XX wieku)*, Katowice 2000, pierw. w: *Studia o Berencie*, red. J. Paszek, Katowice 1984 (w pracy korzystam z wydania z 2000 roku); M. Baranowska, dz. cyt.; E. Rybicka, *Labirynt klasyczny, czyli powierzchnia i głębia w „Oziminie” Wacława Berenta*, w: tenże, *Labirynt: temat i model konstrukcyjny*, Kraków 2000, s. 74, zob. także tenże, *Labirynt: temat i model konstrukcyjny, od Berenta do Młodej Prozy. Konstrukcje labiryntowe w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 3 (w pracy korzystam z publikacji z 2000 roku). Kwestie te omawiam i przytaczam wybrane fragmenty wspomnianych prac w pierwszym rozdziale, w drugiej części, zatytułowanym *Przestrzeń realna*.

³⁰ J. Jakóbczyk, *O tym, jak Młoda Polska posiwiała*, Katowice 1992; S. Chwin, *Myśl polska po „Zmierzchu Bogów”*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1; J. Prokop, „*Ozimina*” a sprawa polska, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1; J. Garbaczowska, *Wacław Berent*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria V: *Młoda Polska*, Warszawa 1974; J. Garbaczowska, *U podstaw ideowych „Oziminy” Wacława Berenta*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigionia*. Wydana staraniem Komisji Historycznoliterackiej Krakowskiego Oddziału Polskiej Akademii Nauk, red. Z. Czerny, Kraków 1961.

i chaotyczna. Zajmując się zagadnieniem symultanizmu, korzystałam z monografii Seweryny Wysłouch, ale także z recenzji tej pracy pióra Włodzimierza Boleckiego oraz innych tekstów tego badacza³¹.

Edward W. Soja, czerpiąc z rozpoznań Henriego Lefebvra i Michela Foucaulta, zaproponował kategorię Trzeciej przestrzeni³². Ujęcie to w książce pełni dwojaką funkcję. Soja wskazał na trzy sposoby jej rozumienia: 1) wtrącenie aspektu przestrzennego do interpretacji opartej na binarnym schemacie historii i społeczeństwa, 2) otwarcie perspektywy myślowej, wyjście poza układ alternatyw i opozycji, 3) uwzględnienie trzeciego wymiaru na styku przestrzeni realnej i mentalnej, związanej z przestrzenią społeczną.

Na gruncie polskim koncepcję Sojy³³ przywoływali m.in. Ewa Rewers w toku rozważań nad wielokulturowością, Elżbieta Rybicka w odniesieniu do Zofiówki traktowanej jako miejsce i tekst kultury i stanowiącej inspirację dla utworów literackich, Anna Nacher, sięgając po Trzecią przestrzeń w ramach analizy globalnego i przestrzennego wymiaru mediów oraz Adam Lipszyc w szkicu poświęconym przestrzeni placu Grzybowskiego³⁴. Kategoria Trzeciej przestrzeni, rozumiana jako uwzględnienie roli przestrzeni w układzie historia – społeczeństwo oraz jako przestrzeń sytuująca się na styku rzeczywistej i wyobrażonej, została wykorzystana tu do analiz w części drugiej oraz połączona z po-

³¹ S. Wysłouch, *Problematyka symultanizmu w prozie*, Poznań 1981; W. Bolecki, „Problematyka symultanizmu w prozie”, *Seweryna Wysłouch, Poznań 1981: [recenzja]*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4; W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy i interpretacje*, Warszawa 2012.

³² E. W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford 1996. Przekład *Thirdspace* jako „Trzecia przestrzeń” jest jedną z propozycji, nad którą wciąż prowadzimy w IBL PAN dyskusje. Olga Mastela, tłumaczka tekstu Sojy, podaje pod rozwagę także inne przekłady, np. „Trzecioprzestrzeń”, który w ostatnim czasie zaczął funkcjonować w polskich badaniach, niemniej tutaj, jak i w moich innych pracach, przyjmuję tłumaczenie „Trzecia przestrzeń”.

³³ Nazwisko tego badacza w dopełniaczu zapisuję zgodnie z normą opisaną przez Sylwję Rzedzicką, zob. http://www.polonistyka.fil.ug.edu.pl/?id_cat=309&id_art=1251&lan-g=pl, dostęp: 25.04.2012.

³⁴ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005; E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014; A. Nacher, *Telepleć – gender w telewizji doby globalizacji*, Kraków 2008; A. Lipszyc, *Na placu. Widma przestrzeni*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.

dejsiem filologicznym w części trzeciej. Jest to pierwszy ze sposobów wykorzystania przeze mnie propozycji myślowej Sojy. Inny sposób odnosi się do spojrzenia na Trzecią przestrzeń jako otwarcie perspektywy myślowej, wyjście poza układ binarny. To ujęcie wykorzystywałam podczas projektowania schematu książki, która zgodnie z takim rozumieniem stanowi konstrukcję trójdziałną³⁵. „Trzecia przestrzeń *Ozimininy*” to trzeci sposób rozumienia pojęcia, na którym skupiam się w tej pracy, odnoszący się do sprawy kompozycji i kolejnych wydań dzieła³⁶. Mówiąc inaczej, tytułowa przestrzeń rozumiana jest tu jako 1) warszawski kontekst przestrzenny (przestrzeń realna); 2) jako przestrzeń w *Oziminie* (przestrzeń wyobrażona) oraz 3) jako przestrzeń kompozycji rozumianej jako układ głosów i przestrzeń tekstu w kolejnych edycjach (wyjście poza dualistyczne rozumienie pojęcia). W tym miejscu warto przytoczyć dłuższy fragment pracy Edwarda Sojy, który pisał:

Zachęcam do tego, aby czytanie *Trzeciej przestrzeni* rozpocząć z otwartym umysłem bez wchodzenia we wspomniane spory. Proszę przynajmniej tymczasowo odłożyć na bok żądania dokonywania wyboru albo/ albo (*either/or*) i rozważyć w zamian możliwość logiki zarówno... jak i.../a także... (*both/and also*), logiki, która nie tylko pozwala na twórcze łączenie perspektywy postmodernistycznej z modernistyczną, ale wręcz do niego zachęca, nawet wtedy, gdy jakąś konkretną formę postmodernizmu się podkreśla. [...] Jest natomiast faktycznym zaproszeniem do wkroczenia w przestrzeń nadzwyczajnej otwartości, w miejsce krytycznej

³⁵ Ten aspekt myślenia Sojy Adam Lipszyc komentował następująco: „Rozwijając myśl Lefebvra, w miejsce syntetyzującej przeciwieństwa logiki dialektycznej Soja wypracowuje logikę trialektyczną, w której trzeci element – właśnie – komplikuje i destabilizuje relacje między pozostałymi dwoma, kwestionuje wyłączność dualistycznego podziału, otwiera pole nieprawej racjonalności i nowe możliwości ruchu. W duchu tej logiki Soja proponuje myśleć o naturze przestrzeni, w samej tej logice upatrując zarazem i całkiem trafnie logiki destabilizującego uprzestrzennienia”, A. Lipszyc, dz. cyt., s. 75.

³⁶ „Dokonuję zatem transpozycji propozycji Sojy, który pisał o „krytycznym roztrajaniu pierwotnego wyboru binarnego” w odniesieniu do zjawisk kulturowych i politycznych. Podejście to traktuję jako inspirację do wyjścia poza binarny sposób myślenia o przestrzeni w dziele literackim (czyli poza dwojaką interpretację odnoszącą się do przestrzeni będącej desygнатem reprezentowanym w dziele oraz przestrzeni wykreowanej przez pisarza) na rzecz uwzględnienia trzeciego sposobu rozumienia przestrzeni dzieła literackiego, jako przestrzeni kompozycji (w tym przypadku polifoniczny układ głosów) oraz jako przestrzeń tekstu w kolejnych wydaniach, który ulega redukcji.

wymiany, w którym wyobrażenia geograficzna może zostać rozszerzona tak, aby objąć wielość perspektyw dotąd uznawanych przez sędziów epistemologicznych za niekompatybilne, niedające się połączyć. [...]

Sama Trzecia przestrzeń, jak się wkrótce okaże, jest zakorzeniona w takiej właśnie radykalnie otwartej perspektywie, w której można dokonywać różnych rekombinacji. W tym, co będę nazywał krytyczną strategią „roztrajania-jako-wyróżniania Innego” (*thirthing-as-Othering*), próbuję otworzyć nasze wyobrażenia przestrzenne na sposoby myślenia i działania politycznego, które na wszystkie binaryzmy, na wszelką próbę ograniczania myśli i politycznych działań tylko do dwóch alternatywnych możliwości, odpowiadają wtrąceniem jeszcze-jednego -Innego (*an-Other*) zestawu wyborów. W tym krytycznym roztrajaniu pierwotny wybór binarny nie zostaje całkowicie odrzucony, tylko poddany twórczemu procesowi *restrukturyzowania*, który w strategiczny sposób selektywnie czerpie z obu przeciwstawnych kategorii po to, aby otworzyć nowe alternatywne możliwości.³⁷

Ważne były dla mnie także rozpoznania poczynione na polskim gruncie przez Janusza Sławińskiego. Warto zwrócić uwagę, że tekst *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* z 1977 roku autor rozpoczynał od stwierdzenia, iż w niedalekiej przyszłości wzrośnie zainteresowanie przestrzenią w literaturze³⁸. Mimo że od daty ukazania się szkicu minęło ponad czterdzieści lat, badania nad przestrzennością, zarówno w Polsce, jak i na świecie, nie tylko nadal cieszą się ogromnym zainteresowaniem literaturoznawców, ale stały się przedmiotem ich

³⁷ E. W. Soja, *Thirdspace*, fragment w przekł. O. Masteli. Podczas seminarium translatologicznego w 2012 roku, poprowadzonego przez tłumaczkę tekstu Sojy Olęg Mastelę badacze z IBL PAN, Grażyna Borkowska i Marek Zaleski oraz doktoranci realizujący grant *Geopoetyka* podjęli dyskusję nad sposobem przekładu tych fragmentów pracy Sojy. Termin odnoszący się do dychotomicznego i triakletycznego schematu nastęczał trudności, nie mając swojego odpowiednika w języku polskim. Tłumaczenie zaproponowane przez Marka Zaleskiego „to i tamto, ale jeszcze również” stanowiło jeden z kluczy do koncepcji Edwarda Sojy, podczas innych spotkań naukowych. Definicję tę próbowaliśmy też tłumaczyć jako: zarówno to i to/jak również, inna możliwość: zarówno to i to jak i to trzecie, lub te dwa i jeszcze coś. Ostatecznie przyjęliśmy formę zarówno... jak i .../a także... jako termin odnoszący się do 1) historyczności, 2) charakteru społecznego, 3) przestrzenności (w jednym ze sposobów jego rozumienia).

³⁸ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: *Przestrzeń i literatura*, s. 9.

dyskusji z przedstawicielami innych dyscyplin. Zakresy problematyczne zaproponowane przez Sławińskiego, chociaż sformułowane w okresie, gdy polskie literaturoznawstwo zaczynało się interesować tym tematem, nadal stanowią istotny punkt odniesienia a „elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości”, jak pisał Sławiński, wciąż obowiązują i nie sposób pominąć tradycji, w których się formowały. Ważne jest bowiem, by – jak wskazywał badacz – nie „przeformułowywać problemów narosłych przedtem [...] tak, by mogły zostać wpasowane w dziedzinę aktualnie faworyzowaną”, ale by istniejące rozpoznania poszerzać o nowe wnioski, dostępne dzięki innym narzędziom badawczym³⁹.

Pośród wciąż aktualnych spostrzeżeń poczynionych przez Sławińskiego znajduje się myśl, iż wraz z ewolucją zjawisk i koncentrowania się badań na zagadnieniach przestrzennych ważna jest potrzeba wymiany języków badawczych i przeformułowania znanych dotąd zagadnień. Kierując się tą refleksją, sięgam po „nowsze języki badawcze”, do których należą tu głównie analizy wpisujące się w nurt geokrytyki sformułowanej przez Bertranda Westphala i kategorię Trzeciej przestrzeni Edwar-da Sojy. Ważne jest przy tym dla mnie uwzględnienie dokonań polskiej humanistyki w tym temacie oraz próba połączenia analiz skupionych na poetyce i tradycyjnym oglądzie dzieła literackiego z badaniami czerpiącymi z rozpoznań innych dyscyplin. Przykładem jest tu spojrzenie na sprawę łączenia różnych poetyk przez Berenta (realizmu, naturalizmu, symbolizmu) w *Oziminie*, dostrzeżoną już przez Irenę Maciejewską, i połączenie tego zagadnienia z rolą literackiego przedstawienia, które wpływa na późniejszy odbiór realnej przestrzeni. W geokrytyce bowiem interdyscyplinarność nie ogranicza się do metody sięgania po narzędzia różnych dyscyplin podczas badania zjawiska (w tym przypadku przestrzeni) w dziele literackim, ale zakłada dwustronność działań,

³⁹ Tamże, s. 10–11. Sławiński propozycję rozróżnień sformułował, stojąc wobec potrzeby uporządkowania zjawisk i perspektyw badawczych związanych z przestrzenią w literaturze. Wymienił następujące pola: poetykę semantyczną, dotyczącą m.in. organizacji i planu organizacyjno-kompozycyjnego dzieła literackiego (rzeczywistości przedstawionej); schematy kompozycyjne przestrzeni przedstawionej (topika spacjałna); wyobrażenia przestrzenne utrwalone w języku (pola semantyczne); kulturowe wzory doświadczania przestrzeni i ich rola w modelowaniu świata przedstawione w dziełach literackich (obszary własne, cudze, sakralne, przestrzeni obrony, podboju itd.). Tamże.

których efektem jest także to, że opisana przestrzeń zaczyna być postrzegana przez pryzmat tekstów jej poświęconych. Westphal nazywał to „współ-założycielską” cechą przedstawienia literackiego. W takim ujęciu wielość poetyk wykorzystanych przez pisarza łączy nie tylko ze sposobem opisu realnie istniejącej przestrzeni, ale także z intencją wpływu na czytelnika, który po lekturze zaczyna dostrzegać te cechy realnie istniejącego miasta, których wcześniej nie zauważał. Podobnie kategoria Trzeciej przestrzeni, która *de facto* odnosi się do zjawisk od dawna rozpoznanych, bo do zagadnienia przestrzeni realnych i wyobrażonych, przywołana w innym ujęciu (zaakcentowania sfery plasującej się na ich styku i jej związku z aspektem społecznym) prowadzi do nowych odczytań powieści. Mało prawdopodobne wydaje się, by w badaniach nad przestrzenią można było osiągnąć etap, kiedy zbiór wypracowanych formuł będzie kompletny, zamknięty i podsumowany przez badaczy. Problematyki przestrzeni, także przestrzeni w literaturze, nie można, według mnie, ostatecznie uporządkować i opatrzyć formułami, które mają mieć rangę formuł ostatecznych. Wynika to z natury omawianego zjawiska, czyli z faktu, że przestrzeń jest nierozzerwalnie związana z czasem oraz rozwojem cywilizacyjnym, co oznacza, że jest zmienna i stale generuje nowe problemy badawcze⁴⁰. Niemożność wyczerpania tematu przez czterdzieści lat, odkąd ukazał się szkic Sławińskiego, potwierdza tę tezę, mimo że przestrzeń została wyodrębniona jako temat i „odpowiednio umocowany w paradygmacie wiedzy”⁴¹, wciąż budzi zainteresowanie badaczy pomimo istniejącego już wielostronnego uporządkowania.

⁴⁰ Angloamerykańscy badacze, redaktorzy tomu *The Spatial Turn*, pisali: „Zwrot przestrzenny w żadnej mierze nie jest dziełem kilkorga intelektualistów nie mających kontaktu ze światem. Owa zmiana w myśli społecznej stanowi raczej odzwierciedlenie o wiele szerszych przemian w gospodarce, polityce i kulturze współczesnego świata. Taki pogląd sugeruje, że produkcji idei przestrzennych nie da się zrozumieć w oderwaniu od produkcji przestrzenności. Znaczy to, że zasadnicze kwestie w geografii są zrozumiałe jedynie w odniesieniu do kontekstu społecznego i przestrzennego. W wyniku mającego miejsce od późnego wieku XX przecinania się szeregu różnych sił przestrzeni zostaje wyniesiona na nowe poziomy materialnego i ideologicznego znaczenia”, B. Warf, S. Arias, *Introduction: the reinsertion of space into the social sciences and humanities*, w: *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, red. B. Warf, S. Arias, New York 2009, s. 4–5, fragment w przekładzie O. Masteli.

⁴¹ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze*, s. 11.

Dla badacza literatury podstawowa jest – w ujęciu Sławińskiego – przestrzeń jako komponent planu przedstawionego i w takim ujęciu interesuje mnie zwłaszcza w drugiej części książki, skupionej na przestrzeni literackiej, rozumianej jako przestrzeń, w której istnieją powieściowi bohaterowie. Mimo że praca literaturoznawcza poświęcona przestrzeni *Oziminy* dotyczy przestrzeni literackiej w ogóle, uwzględniam jednak różnicę pomiędzy przestrzenią, która jest wytworem imaginacji pisarza, a przestrzenią w dziele, która jest reprezentacją realnie istniejących miejsc geograficznych; w przypadku *Oziminy* są to konkretne punkty w Warszawie i tak rozumianą przestrzeń analizuję przez pryzmat rozpoznania architektów, urbanistów, kartografów, historyków, historyków techniki⁴². Sławiński, stojąc wobec tradycyjnych badań literaturoznawczych w latach 70. XX wieku, skupił się głównie na przestrzeni traktowanej „jako składnik morfologii utworu – komponent jego planu przedstawionego”⁴³ i wyróżnił „płaszczyznę opisu”, „płaszczyznę scenerii” oraz „płaszczyznę sensów naddanych”⁴⁴. Posługuję się także metodą geokrytyki, która zakłada sięganie po rozpoznania innych dyscyplin i wyjście poza problematykę „spacjologiczno-literacką”⁴⁵, na której skupiał się badacz. Niezwykle ważna jest dla mnie bowiem sprawa kulturowej roli przestrzeni, którą autor szkicu ulokował na marginesie przestrzennych analiz literaturoznawstwa. Pisał on, że „problematyka ta wychodzi poza świat tworów słownych, ponieważ żywi się w nie mniejszym stopniu manifestacjami rytualnymi, ceremoniałami, etykietami, zabawami, architekturą, urbanistyką, a także zróżnicowaną dziedziną obrazów naocznych: malarskich, rysunkowych, filmowych...”⁴⁶. Istotą książki jest z jednej strony uwzględnienie typologii Sławińskiego (ale głównie w części poświęconej przestrzeni w dziele), z drugiej wyniesienie do roli równorzędnych praktyk badawczych analizy poświęconej zagadnieniu kulturowego znaczenia przestrzeni, postrzeganej przez pryzmat innych dyscyplin. Dzieje się tak,

⁴² Zagadnienie to omawiam szerzej w pierwszym rozdziale.

⁴³ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze*, s. 15.

⁴⁴ Tamże, s. 16.

⁴⁵ Określenie J. Sławińskiego, tamże.

⁴⁶ Tamże, s. 12.

ponieważ przyjęty przeze mnie sposób rozumienia przestrzeni w *Oziminie* Berenta zakłada właśnie wyjście poza tradycyjną analizę skupioną na przestrzeni pojmowanej „jako składnik morfologii utworu”. Zgodnie z tezami Sławińskiego uznaję, że przestrzenie fantazmatyczne i wyobrażone w powieści są sprawą niższego rzędu wobec rozpoznania prymarnych relacji przestrzennych w obrębie planu przedstawionego. Ten typ relacji traktuję jako pierwszy etap prac analitycznych skupionych na rozpoznaniu scenerii i analizie kategorii przestrzennych, najbardziej interesuje mnie bowiem wyróżniona przez niego „płaszczyzna scenerii” oraz „płaszczyzna sensów naddanych”. Uwzględniam wskazane przez Sławińskiego wyznaczenie obszaru (dom Niemanów, Warszawa); rozpoznanie zbioru umiejscowień (te analizy doprowadziły mnie do odtworzenia układu domu baronostwa i siatki ulic, po których poruszają się bohaterowie); sprawę terytoriów i zależności postaci i miejsc (wyróżniam przestrzenie związane z daną działalnością, czyli biblioteka w powieści związana jest z kontemplacją i refleksją, pokój kominkowy z działalnością społeczną, pokój kobiercowy jest naznaczony atmosferą erotyzmu i śmierci itd.). Wskazane przez badacza spojrzenie na scenerię świata przedstawionego jako „układ sprawdzalny w swoim organizowaniu do założeń wewnątrztekstowej sytuacji komunikacyjnej”⁴⁷ stanowi przedmiot mojego zainteresowania w rozważaniach poświęconych labiryntowości, eliptyczności i chaotyczności przestrzeni. Przestrzenie fantazmatyczne i wyobrażone w powieści, choć w typologicznym ujęciu Sławińskiego są sprawą niższego rzędu wobec rozpoznania prymarnych relacji przestrzennych w obrębie planu przedstawionego, to w książce stanowią klucz do interpretacji przestrzeni przedstawionej w dziele. Inny ważny zakres analiz w tej części to „płaszczyzna sensów naddanych” związana z symbolicznymi znaczeniami.

Temat polifoniczności utworu Berenta został rozpoznany i opracowany przez Michała Głowińskiego zarówno w szkicach poświęconych *Oziminie*, jak i w pracach dotyczących powieści młodopolskiej. Kluczowa była tutaj także praca o poetyce Dostojewskiego pióra Michała

⁴⁷ Tamże, s. 20.

Bachtina⁴⁸. Sięgałam również do prac poświęconych temu zagadnieniu, m.in. Henryka Markiewicza. Polifoniczności zarówno *Oziminy*, jaki i dzieła Joyce'a poświęcił niewielki szkic także Jerzy Paszek⁴⁹.

Niezwykłe przydatna okazała się formuła Bachtina dotycząca „polifonicznego myślenia”, która ma swój odpowiednik w terminologii muzycznej. Istotne były dla mnie zatem także definicje polifoniczności zaczerpnięte z teorii muzyki, przytaczane przeze mnie głównie za Bogusławem Schaefferem i Józefem M. Chomińskim⁵⁰. *Gramatykę muzyki Napoleona Ordy*⁵¹ traktowałam jako źródło dotyczące założeń teoretycznych, ale także jako swoisty element warsztatu Berenta, który wprowadza nowe spojrzenie na wielogłosowość *Oziminy*, Berent bowiem prenumerował dzieło Ordy. Materiałem pomocniczym były dla mnie cyfrowe wizualizacje Stephena Malinowskiego poświęcone wielogłosowości fug Jana Sebastiana Bacha⁵².

Temat muzyczności w utworach Berenta, choć traktowanej odmiennie, poruszała Paulina Kierzek-Trzeciak, zarówno w pracy poświęconej *Żywym kamieniom*, jak i w niepublikowanej dysertacji doktorskiej tej autorki (maszynopis znajduje się w zbiorach biblioteki IBL PAN)⁵³. Interesujące jednak były dla mnie prace teoretyczne wpisujące się w obszar komparatystyki interdyscyplinarnej, zwłaszcza poświęcone muzyczności dzieła literackiego. Nie mniej ważne są także

⁴⁸ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*.

⁴⁹ H. Markiewicz, *Polifonia, dialogiczność i dialektyka: bachtinowska teoria powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2; J. Paszek, *Polifoniczność „Oziminy” Berenta*, „Tygodnik Kulturalny” 1973, nr 2.

⁵⁰ B. Schaffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983; J. M. Chomiński, wybrane hasła, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995.

⁵¹ N. Orda, *Gramatyka muzyki czyli wykład rozbiorowy i praktyczny melodi i harmonii z dodatkiem w krótkości o fudze, kontrapunkcie, instrumentach orkiestrowych, o organie, fortepianie i o nauce śpiewu, dla użytku pianistów*, Druk Jana Jaworskiego, Warszawa 1873, s. 283.

⁵² J. S. Bach, Little Fugue in G minor, BWV 578, performed on organ by Stephen Malinowski, with an animated graphical score, <https://www.youtube.com/watch?v=ddbx-Fi3-UO4>, dostęp: 30.12.2017.

⁵³ P. Kierzek-Trzeciak, *Dźwięk i muzyka i percepcja słuchowa w prozie polskiego modernizmu do 1939*. Praca doktorska napisana w Pracowni Poetyki Historycznej pod kierunkiem prof. dr. hab. Włodzimierza Boleckiego, Warszawa 2010, Biblioteka IBL PAN, Masz.6238.

szkice poświęcone muzyce w literaturze⁵⁴. Nie można oczywiście pominąć głosu Tadeusza Szulca⁵⁵, który w latach 30. XX wieku sformułował tezy negujące prawomocność badań muzykologiczno-literackich. Stały się one punktem odniesienia i źródłem polemik prowadzonych przez badaczy zajmujących się komparatystyką interdyscyplinarną. Przede wszystkim interesowały mnie jednak prace Andrzeja Hejmeja – zarówno pomniejsze szkice jego autorstwa, poświęcone zagadnieniom metodologicznym i fudze literackiej, jak i prace monograficzne i tom zbiorowy pod redakcją tego badacza. Były one dla mnie cennym materiałem metodologicznym i punktem odniesienia dla prowadzonych przeze mnie analiz, skupionych na muzycznej strukturze powieści. Uwzględniłam także szkice innych badaczy poświęcone zagadnieniom fugi literackiej. Tutaj także niezwykle ciekawy wydał się fragment przywoływanej książki Sojy, który wskazywał na zapoczątkowany przez Lefebvre'a sposób wykorzystywania modelu fugi w pracy teoretycznej⁵⁶.

W części poświęconej zagadkom edytorskim, podobnie jak w innych częściach książki, przywołuję rozpoznania Michała Głowińskiego, zarówno te opublikowane w nocy edytorskiej do BN-owskiego wydania *Oziminy* z 1974 roku, jak i przedstawione w szkicu z 2016 roku⁵⁷. Istotne były także wybory i argumenty edytorów publikujących kolejne wydania *Oziminy*, zwłaszcza w wydawnictwie Czytelnik, gdzie kierowano się zasadą *editio ultima*, oraz edytorów opracowujących edycje innych dzieł Berenta, czyli Jerzego Paszka, Magdaleny Popiel, Ryszarda Nycza i Włodzimierza Boleckiego⁵⁸. Ważne były dla mnie prace polskich

⁵⁴ W. Brydak, *O muzyczności*, „Dialog” 1978, nr 1; prace w tomie: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.

⁵⁵ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, „Studia z Zakresu Historii Literatury Polskiej” nr 14, Warszawa 1937.

⁵⁶ E. W. Soja, *The Trialectics of Spatiality*, w: *Thirdspace*.

⁵⁷ M. Głowiński, *Między „Lalką” a „Ferdynandem” (O paradoksach „Oziminy” Wacława Berenta)*, w: *Dynamika Wacława Berenta*, red. A. Wójtowicz, Warszawa 2016.

⁵⁸ W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1979, wyd. 2 zmienione (BN I, 234), Wrocław 1998; W. Berent, *Żywe kamienie*, oprac. M. Popiel (BN I, 280), Wrocław 1992; W. Berent, *Listy*, wstęp i oprac. W. Bolecki, R. Nycz, Kraków 1992; W. Berent, *Opowieści biograficzne*, wstęp, oprac., dodatek krytyczny W. Bolecki, Kraków 1991, wyd. drugie, Kraków 2000. Decyzja Michała Głowińskiego, który przygotował edycję wydaną w serii

edytorów: Konrada Górskiego, Zbigniewa Golińskiego, Jana Trzynadlowskiego, Romana Lotha⁵⁹, uwzględniłam jednak przede wszystkim perspektywę propagowaną przez anglosaskich badaczy, gdzie akcentowana jest ważność dynamiki tekstu i wpływu okoliczności zewnętrznych na kształt dzieła. Inspirujące były przede wszystkim prace Jerome'a McGanna⁶⁰. Istotne w tej części książki było zatem połączenie warsztatu edytora naukowego z analizami prowadzonymi z perspektywy historyka literatury i interpretatora oraz korzystanie z wszystkich trzech wydań powieści przygotowanych za życia autora.

*

Schemat książki poświęconej przestrzeni *Oziminy* Waława Berenta opiera się na trzech sposobach jej rozumienia. Część pierwsza, by powtórzyć raz jeszcze, poświęcona jest przestrzeni rozumianej jako przestrzeń Warszawy z czasów *Oziminy*, ale ukazanej przez pryzmat tych elementów miasta, które Berent przywołał w powieści. Część druga traktuje o kształcie przestrzeni w *Oziminie*, rozumianej jako przestrzeń domu i miasta, a także o metaforach i figurach przestrzennych. Część trzecia odpowiada rozumieniu spacji jako kompozycji, a dokładniej struktury muzycznej, obecnej w dziele oraz przestrzeni tekstu ulegającego przeobrażeniu w kolejnych wydaniach powieści w wyniku przemian okoliczności towarzyszących jego powstawaniu.

Została ona pomyślana tak, by układ wszystkich części był podobny, a zatem każda z nich składa się z trzech rozdziałów. W każdej części dwa rozdziały składają się z dwóch, a jeden z trzech podrozdziałów. Kolejność poszczególnych części, rozdziałów i podrozdziałów została zaplanowana tak, by prezentowana w nich treść płynnie przechodziła z danego zagadnienia w kolejne. Mówiąc inaczej, zakończenie danych

Biblioteki Narodowej, przyjmując za podstawę pierwsze wydanie, została powtórzona także w przypadku pozostałych dzieł Berenta przygotowanych w tej serii, gdzie wydając zarówno *Próchno*, jak i *Żywe kamienie*, za podstawę przyjęto pierwszą edycję przygotowaną przez Berenta.

⁵⁹ Zob. przypis 4, s. 6.

⁶⁰ M.in. J. J. McGann, *Textual condition*. Sięgałam do nich, będąc uczestniczką seminarium edytorskiego i członkiem zespołu grantowego Marii Prussak. Zob. np. M. Prussak, „*Robigus zjada żelazny nożyk*”, „Teksty Drugie” 2014, nr 3.

partii miało sygnalizować lub inicjować potrzebę poruszenia tematu, który przywołany jest w dalszych rozdziałach. Kolejne rozdziały, podejmujące nowe zagadnienia łączą się z poprzednimi także poprzez skrótowe, niekiedy hasłowe podsumowanie prezentowanych wcześniej tematów.

W części pierwszej, w rozdziale zatytułowanym „*Ozimina*” *wobec literackiej kartografii*, wychodzę od sposobu wykorzystywania przez Berenta elementów przestrzennych na potrzeby przekazu zawartego w dziele (*Warszawa Berenta*) oraz, sięgając do planów miasta, staram się odtworzyć szczegóły związane ze ścieżką bohaterów (*Mapa literacka „Ozimity”*). *Berenta miejsca przecięć* to rozdział poświęcony przestrzeni pełniącej znaczącą funkcję w utworach pisarza, miejsca przecięć zaś to zarówno dosłowne wskazanie, jak i metafora. Plac Akademicki w Warszawie, wraz z obiektami architektonicznymi znajdującymi się w jego obrębie, przedstawiam jako miejsca łączące zarówno różne dzieła Berenta, jak i odległe przestrzenie skojarzone z działalnością prowadzoną na tym obszarze. Ważne są sensy wpisane w przestrzeń, jej dynamika oraz chwyt przemilczania obiektów związanych z niewygodną semantyką [*Plac Akademicki oraz Pałac Staszica (i jego brak)*]. Pomnik Mikołaja Kopernika i figura Chrystusa przed kościołem Świętego Krzyża stanowią przedmiot mojego zainteresowania jako realne obiekty architektoniczne oraz jako nośniki symboli związanych z kategorią ruchu i zagadnieniem ofiary (przywoływanej jako ofiara Chrystusa, ofiara składana w czasie celtyckich rytuałów, jako ofiara z epoki romantyzmu, a także ponoszona w okresie rewolucyjnego wrzenia). W przypadku drugiego obiektu ważne są sensy akcentowane w powieści, czyli Nietzscheańskie zestawienie Chrystusa i Dionizosa oraz wskazanie na Chrystusa przeciwstawianego postaciom mitologicznym (*Pomnik Kopernika i posąg Chrystusa – symbolika*). Interesuje mnie także związek tych figur z Berentowską strategią narracyjną opartą na układzie wertykalnym. Jest to strategia, która sygnalizowana jest także w innych miejscach w powieści, jako perspektywa okna (*Pomnik Kopernika i posąg Chrystusa – strategie narracyjne*). Rozdział *Warszawski kontekst przestrzenny* podejmuje problem rosyjskości Warszawy z czasów *Ozimity* i sygnałów tego

zagadnienia obecnych w powieści (*Warszawa polsko-rosyjska*), a także próbę rozszyfrowania wybranych wzmianek pojawiających się w utworze, a odnoszących się do rzeczywistych projektów zagospodarowania ówczesnej Warszawy (*Jeszcze o wybranych cytatach przestrzennych*).

Część drugą rozpoczyna rozdział *Przestrzeń realna*, w którym prezentuję dotychczasowe rozpoznania innych badaczy, dotyczące przestrzeni w powieści (*Co już wiadomo o przestrzeni w „Oziminie”*), oraz własne stanowisko w tej sprawie (*O spójności przestrzeni, czyli układ domu*). Wyniki analiz przedstawione w tym rozdziale zamyka prezentacja dostrzeżonych przeze mnie sygnałów jednoczesności, obecnych w *Oziminie*, oraz wskazanie na zabieg stosowany przez Berenta, który nazywam „retrospekcją wyjaśniającą” (*Przejawy symultanimizmu i „retrospekcja wyjaśniająca”*). *Figury przestrzenne* to tytuł drugiego rozdziału, poświęconego układowi wertykalnemu, który łączy się z tytułową oziminą i wartościowaniem przestrzeni, oraz figurze koła, która w powieści wyposażona została w bogaty zbiór znaczeń. Uzupełniam go o wskazanie na symbolikę błędnego koła, rozumianego jako problem związków międzyludzkich, który jest przywoływany w powieści wielokrotnie poprzez wskazanie na nieszczerłość uczuć i brak wartości duchowych. Uważam bowiem, że wielokrotne przywoływanie w powieści metafory błędnego koła w odniesieniu do relacji damsko-męskich wiąże się z problemem utrzymania więzi wspólnoty w sytuacji rozbicia państwowości. Zanim Berent sięgnął po formułę postaci-wzorców⁶¹ w latach 30., według mnie na kartach *Ozimy* wskazywał na potrzebę poszukiwania wzorca wspólnoty⁶² (*Układ wertykalny i figura koła*). Akcentowanie przez pisarza problemu niemożności stworzenia związków w obrębie najmniejszych komórek społecznych wiąże się z, dostrzeganym przeze mnie, poszukiwaniem wzorca wspól-

⁶¹ Na ten temat zob. F. Nietzsche, *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia. Rozprawa druga*, w: tenże, *Niewczesne rozważania*, przeł. L. Staff, Warszawa-Kraków MCMXII oraz R. Nycz, *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta*, w: tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, a także: W. Bolecki, *Biografia, kultura i czas historyczny*, w: tenże, *Historia i biografia*.

⁶² Rozumieniu wzorca wspólnoty u Berenta poświęcam drugi rozdział w części drugiej.

noty (*Jeszcze o figurze koła – cykliczność dziejów kolejnych cywilizacji*). Tytułowa *Przestrzeń wyobrażona* jest przedmiotem mojego zainteresowania w rozdziale trzecim. W toku tych analiz akcentuję rodzaje przestrzeni wyobrażonych, a także rolę zmysłów w wyznaczaniu obszarów, zwłaszcza występujące obok sfery wrażeń optycznych znaczenie zapachów i fonosfery (*Sposoby uruchamiania przestrzeni wyobrażonej i jej rodzaje*). Przestrzeń wyobrażona to także odwołania mityczne, które w *Oziminie* odgrywają znaczącą rolę. Zagadnienie to przedstawiam, akcentując obecność kilku mitów w powieści oraz ich związek z symboliką odrodzenia. Rozważania w tej części zamyka wskazanie na propozycję Edwarda Soji i spojrzenie na przestrzeń w *Oziminie* jako obszar plasujący się na styku przestrzeni realnej i wyobrażonej (*Na styku dwóch wymiarów, czyli rola mitu i Trzecia przestrzeń*).

Ostatnia część poświęcona jest trzeciej możliwości rozumienia tematu. Wychodząc od cech powieści polifonicznej i spostrzeżeń Bachtina na ten temat, wskazuję na genezę zaczerpniętego z muzyki terminu „polifonia”. Ważna jest sprawa techniki polegającej na równoczesnym prowadzeniu dwu lub więcej linii melodycznych, w której istotne są zestrojenia i powiązania pionowe. Formuła „myślenie polifoniczne” jest ważnym elementem analiz skupionych na pokazaniu obecności wyznaczników gatunkowych fugi, obecnych według mnie w zamyśle Berenta. Potwierdzenia sformułowanych przeze mnie wniosków dopatruję się w fakcie, że autor *Oziminy* prenumerował *Gramatykę muzyki* Napoleona Ordy poświęconą właśnie fudze – zgłębiał zasady komponowania kontrapunktycznych struktur muzycznych. Kwestia ta wiąże się z istniejącymi, nielicznymi pozostałościami po warsztacie Berenta, które utożsamiam z opisanymi przez Marię Danielewiczową fiskzami pisarza. Badacze nie zwrócili dotąd uwagi na te materiały zachowane w archiwaliach Biblioteki Narodowej (*Od polifonii do muzyczności dzieła literackiego*). Wskazując na utwór Jana Sebastiana Bacha *Fuga g-moll*, staram się zilustrować, w czym tkwi niemożność oddania wertykalnej konstrukcji muzycznej za pomocą skazanej na linearność techniki narracyjnej. Pokazuję także, jak problem ten starał się rozwiązać Berent i jakie chwytły narracyjne tworzą w *Oziminie* próbę „wybrzmiewania” kilku głosów jednocześnie oraz jak tworzone

jest wrażenie kontrapunktu (*Jeszcze o „nutach do myślenia”*). Ostatni podrozdział związany z tym zagadnieniem stanowi egzemplifikację odczytania fragmentu powieści przez pryzmat wyznaczników gatunkowych fugi. Ponadto staram się poszerzyć istniejące rozpoznania na temat fug literackich o wskazanie na Berentowskie techniki tworzenia struktur kontrapunktycznych na materiale prozatorskim.

Ostatnie dwa rozdziały części trzeciej, czyli *Przestrzeń dzieła – kolejne edycje* i *Fluktuacja przestrzeni mentalnej*, poświęcone są zagadnieniu dynamiki tekstu i problemowi zmian wprowadzanych w kolejnych edycjach tej samej powieści. Akcentuję zagadnienie wpływu okoliczności zewnętrznych na kształt dzieła i dowodzę, że zmiany wprowadzane w kolejnych edycjach *Oziminy* związane były z dezaktualizacją niektórych problemów społecznych i politycznych, których ranga była inna w obliczu rewolucji 1905, inna po odzyskaniu niepodległości, jeszcze inna w latach 30. XX wieku (*Rodzaje zmian wprowadzonych w kolejnych edycjach i ich konsekwencje*). Staram się dowieść, że trzecia edycja *Oziminy* nie jest, jak przyjęto, powtórzeniem edycji drugiej z 1924 roku, ale propozycją modyfikacji pierwszego wydania. Kolacjonując trzy edycje *Oziminy*, pogrupowałam korekty wprowadzone w obrębie dwóch ostatnich wydań. Zestawienia pokazały, że ogrom przeróbek, nawet tych najdrobniejszych, związanych z interpunkcją czy inwersją, obecnych w drugiej edycji, Berent wycofał w latach 30., powracając w tych miejscach do pierwotnego kształtu. Ponadto niezwykle istotny okazał się fakt, że wszelkie zmiany dotyczące danego elementu powieściowego wprowadzane były konsekwentnie w całym utworze. Omówienie tych kwestii opatruję zestawieniem wybranych zmian (*Tam gdzie „dosłowność” zwać może jedno i drugie..., czyli kolejne redakcje „Oziminy”. Wokół II wydania powieści*).

Przedmiotem mojego zainteresowania w rozdziale trzecim jest wpływ zmian wprowadzanych w kolejnych edycjach na kształt przestrzeni wykreowanej w dziele (*Przestrzeń „Oziminy” a przestrzeń w „Oziminie” i jej zacieśnienie*). Analizy prowadzone pod tym kątem doprowadziły mnie do spostrzeżeń, że przestrzeń wyobrażona ulega redukcji wraz ze zmianą wymowy ideowej utworu, ta realna zaś mimo cięć wprowadzanych w obrębie tekstu jest stała. Takie podejście

umożliwia połączenie nowszych propozycji badawczych (kategoria Trzeciej przestrzeni, zaproponowana przez urbanistę) z tradycyjną filologią i warsztatem edytora naukowego. Okazało się, że analizy *Oziminy* prowadzone przeze mnie równoległe za pomocą tych odmiennych metod doprowadziły do tych samych wniosków. Podrozdział ten ma charakter podsumowania rozważań na temat przestrzeni *Oziminy*. Odnoszę się tu zatem także do sprawy połączenia nowych propozycji metodologicznych z istniejącą tradycją badawczą (*Filologia i nowe metody badań nad przestrzenią. Zakończenie*).

*

Zajmując się powieścią *Ozimina*, biorę pod uwagę wszystkie edycje tego utworu przygotowane za życia pisarza, przyjrzałam się także wznowieniom przygotowanym w wydawnictwie Czytelnik, w serii Biblioteki Narodowej oraz w wydawnictwie Alfa. W dwóch pierwszych częściach książki opieram się na pierwszej edycji z 1910 roku, opublikowanej w oficynie Jakuba Mortkowicza, i do tej edycji odsyłam, wskazując lokalizację cytatów (numery stron przywołanych fragmentów *Oziminy* podaję w tekście głównym, w nawiasie), stosuję zapis zgodny z oryginalnym – celowo nie modernizuję pisowni. W dwóch ostatnich rozdziałach części trzeciej (edytorskiej) odsyłam do konkretnych wydań.

Istotna była również znajomość pozostałych utworów tego pisarza, podobnie prac badawczych im poświęconych. Interesowały mnie także eseje, listy Berenta, mowy, wstępy i komentarze do przekładów jego autorstwa. W kręgu moich zainteresowań pozostawał problem warsztatu pisarza i znaczenie fizycznego kształtu dzieła oraz analiza zachowanego fragmentu rękopisu *Próchna* i cyklu *Róże*, sięgająca po założenia krytyki genetycznej. Ogniskując narrację wokół tytułowej *Oziminy*, zdecydowałam o przygotowaniu wyników tych prac do ogłoszenia w osobnych szkicach. Inne utwory Berenta przywołuję tam, gdzie wskazanie na wybrane problemy, obecne także w innych dziełach pisarza, stanowi ważny element prowadzonych dociekań dotyczących *Oziminy*. Dlatego też pojawiają tu się wzmianki głównie o „warszawskich” utworach Berenta – *Przy niedzieli*, *Fachowcu*, *Opowieściach biograficznych*. Powracam także do *Idei w ruchu rewolucyjnym*. Szkice

Źródła i ujścia nietscheanizmu, Fryderyk Nietzsche, „Z psychologii sztuki”... czy Wstęp do przekładu Upaniszad, chociaż nie są bezpośrednio przywoływane i cytowane w książce, są ważnym materiałem, przydatnym w formułowaniu wniosków dotyczących zamysłu i strategii narracyjnych pisarza.

Przestrzeń Oziminy

Warszawa Berenta

Ze wspomnień o Wacławie Berencie wyłania się obraz samotnika stroniącego od ludzi, pracującego w swoim mieszkaniu, w otoczeniu skarbów umiejętnie wyszukanych w sklepikach z antykami. Obraz ten dominuje zwłaszcza w reminiscencjach, związanych z ostatnią fazą jego twórczości w latach 30. XX wieku. Pojawia się w nich Berent także pośród literatów w „Ziemiańskiej” czy w barze „Satyr”. Należał do twórców, którzy gromadzili się wokół wydawnictwa Gebethnera oraz znajdowali w kręgu Jana Michalskiego, w czasach Polskiej Akademii Literatury¹. Lechonia, który pełnił funkcję sekretarza w „Pamiętniku Warszawskim”, ogromnie stresowały spotkania z autorem *Próchna*, z kolei Wat wspominał, że był on jedynym pisarzem, który go naprawdę onieśmielał². Podczas otwarcia Polskiej Akademii Literatury Berent wygłosił mowę, w której – odwołując się do oświeceniowych wzorców intelektualnych – domagał się przywrócenia należytej roli wydziałom

¹ Sylwetkę Berenta rekonstruję na podstawie wspomnień Marii Danielewiczowej, Hierminii Naglerowej, Ludwika Morstina, Bohdana Hulewicza, Hanny Mortkowicz-Olczakowej, Aleksandra Wata, Hanny Muszyńskiej-Hoffmannowej i in. Zob. M. Danielewiczowa, *Wacław Berent w żywym wspomnieniu, w: Pierścień z Herkulanum i płaszcz pokutnicy. Szkice literackie*, Londyn 1960; L. H. Morstin, *Wacław Berent, w: Spotkania z ludźmi*, Kraków 1957; H. Mortkowicz-Olczakowa, *Wspomnienia o Wacławie Berencie*, w: *taż, Bunt wspomnień*, Warszawa 1959; A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. I, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, Warszawa 1990; H. Muszyńska-Hoffmannowa, *W kręgu Wacława Berenta*, Łódź 1986.

² A. Wat, dz. cyt., s. 245.

o profilu literaturoznawczym. Dowodem na to, jak bardzo jego wizja różniła się od realiów ówczesnie panujących w kręgach literackich, była reakcja na jego przemówienie, niezrozumiałe i nieprzyjęte przez współczesną mu elitę intelektualną.

Wizerunki pisarza kreślone przez osoby, które się z nim zetknęły, przedstawiają go jako samotnika, geniusza, outsidera. Określany bywał jako erudyta, humanista, filolog, poliglota, pisarz elitarny, geniusz. „Dziś, gdy patrzę na tę postać z perspektywy kilkunastu lat – pisał Ludwik Morstin – dochodzę do przekonania, że wynikało to uczucie z bliskiego obcowania z człowiekiem genialnym, który piętnem swego geniuszu ciążył nad otoczeniem”³.

W tym wskazaniu na obrazy związane z postacią Berenta nie chodzi bynajmniej o pójście w stronę biografizmu, choć trudno podczas krytycznego spojrzenia na pierwsze karty *Oziminy* oprzeć się skojarzeniu z opisywanym przez Hannę Muszyńską-Hoffmannową fortepianem zniszczonym w czasie wojny, który prawdopodobnie jest prototypem instrumentu z pierwszych kart powieści⁴. Ludwik Grzeniewski z kolei pisał: „Kto nie ma przed oczyma wizerunku Berenta nie pojmie tajemnicy stylu pisarza [...] Poza historią i poza biografią nie zrozumie się twórczości pisarza, który czuł aż do trzewi, że literatura musi być sumieniem narodu”⁵.

W przypadku analiz skupionych na przestrzeni nie tylko literackiej, ale także rozumianej jako przestrzenny kontekst warszawski oraz jako społeczno-polityczne okoliczności towarzyszące powstaniu powieści, istotne są elementy, które pomagają w rekonstrukcji kształtu rzeczywistej przestrzeni miasta z czasów *Oziminy*. Przestrzeń bowiem jest jednym z głównych nośników sensów w twórczości Berenta. Dzieje

³ L. H. Morstin, dz. cyt., s. 178.

⁴ H. Muszyńska-Hoffmannowa, dz. cyt. Ponadto obraz ten zainspirowany mógł być sceną, jaka wielokrotnie rozgrywała się w warszawskim kręgu artystycznym w pierwszych latach XX wieku, przy akompaniamencie Przybyszewskiego grającego na fortepianie. Sceny takie wspominał także Bohdan Hulewicz: „W Kościankach wieczorami trwa nieustające symposium z dziedziny sztuki twórczej. Niemal co wieczór siada Przybyszewski do koncertowego Blüthnera i gra Chopina [...]”. B. Hulewicz, *Walczący patriotyzm*, w: tenże, *Wielkie wczoraj w małym kręgu*, Warszawa 1968.

⁵ L. K. Grzeniewski, *Berent: poza biografią*, „Współczesność” 1961, nr 20, s. 24.

się tak nie tylko w przypadku „utworów warszawskich”, takich jak *Fachowiec*, *Ozimina* czy *Opowieści biograficzne*, ale także w przypadku pozostałych dzieł. W *Próchnie* obraz „potwornego” miasta stanowi znaczący element rzeczywistości środowiska dekadentów, nieznajdujących dla siebie miejsca w zindustrializowanym społeczeństwie. *Żywe kamienie*, podobnie jak *Ozimina*, już na poziomie tytułu odnoszą się do metafory przestrzennej, znaczenie powieści zaś w dużej części oparte jest na semantyce związanej z gotycką katedrą, traktowaną jako symbol wzniosłości i ładu.

Warszawa w twórczości pisarza zajmuje jednak pozycję szczególną. Teren Starego Miasta oraz Krakowskiego Przedmieścia to miejsca, z którymi związane było życie pisarza. Wczesne dzieciństwo Berent spędził na ulicy Bednarskiej. Krakowskie Przedmieście 61 to adres, pod którym znajdował się w późniejszym okresie sklep jego ojca, Karola Berenta, wraz z mieszkaniem, kolejny zaś sklep, „Berent-Plewiński” (otworzony przez braci Berentów w 1909 roku), mieścił się przy ulicy Moniuszki 12.

Ulica Mazowiecka wiązała się z innym lokum należącym do Berentów, znanym jako adres wydawnictwa „Pod Kłosem”, gdyż Karol Berent wynajął tam pomieszczenia Jakubowi Mortkowiczowi. To w tym wydawnictwie ukazała się pierwsza edycja *Oziminy*, z kolei inna oficyna, w pałacyku przy ulicy Pięknej to miejsce, gdzie Berent mieszkał przed II wojną. Ostatni adres pisarza to wynajęty parter w willi Marii Skoraczewskiej przy ulicy Koziatulskiego⁶.

Ogród Pomologiczny i Ogród Saski, teatry i kawiarnie, w których Berent bywał, adresy oficyn wydawniczych i redakcji czasopism, z którymi współpracował, mieszkanie Lorentowiczów na Mariensztacie czy pracownia Ostrowskich przy ulicy Wspólnej, a także oficyna domu na rogu Alei Ujazdowskich i Pięknej, gdzie powstawał *Nurt*, oraz po-reformacki klasztor w Kazimierzu nad Wisłą, w którego celi Berent pisał *Oziminę*... – wszystkie te lokalizacje składają się na mapę relacji, mapę związaną z warszawską biografią Berenta. W jego utworach jednak

⁶ Informacje na temat adresów Berenta podaje na podstawie pracy H. Muszyńskiej-Hoffmannowej, *taż*, dz. cyt.

najbardziej istotne są fragmenty miasta oznaczone doświadczeniami poprzednich pokoleń, takie, które Berent mógł wykorzystać do kreacji odwołującej się do ciągłości kulturowej.

Wnikliwa analiza tekstu, skupiona na przestrzeni w dziele i realiach ówczesnej Warszawy, ukazuje w nowym świetle problem, który początkowo badacze łączyli z kompetencjami Berenta. Nieścisłości, parafrazy i niedokładne przytoczenia nierzadko traktowano jako mankament jego twórczości, podczas gdy były one efektem zamierzonej strategii pisarskiej. Pisarz ten na potrzeby swojego przekazu wyzyskuje źródła nie tylko tekstowe, także fakty historyczne i dzieła plastyczne⁷. Stefan Treugutt wskazywał na brak wyobraźni historycznej u Berenta i podporządkowywanie relacji historycznych zamierzeniom ideowym. Współcześni pisarzowi historycy, Ignacy Chrzanowski i Józef Pachonński, udzielali mu konsultacji historycznych dotyczących *Wstępu do „Wywłaszczenia Muz”* oraz *Nurtu*, wskazując miejsca wymagające korekt, jednak Berent nie wszystkie te miejsca później poprawił. Charakterystyczna dla jego pisarstwa jest strategia dowolnego korzystania z różnych źródeł, ich parafrazowania i wybiórczego traktowania. Obok wykorzystywania zasobów tekstowych – wplatania ich wybranych elementów w tkanę powieści, pojawia się także podporządkowywanie relacji historycznych zamierzeniom ideowym⁸, celowe sięganie po

⁷ Zjawisko to widoczne jest już pierwszych powieściach, by wskazać na kryptocytaty obecne w *Próchnie* (deszyfrowane przez Jerzego Paszka i Michała Głowińskiego), parafrazę z esejów Waltera Patera w *Oziminie*, o której pisała Maria Prussak, aż po projekt opowieści, akcentujący znaczenie biosu historii, który znalazł wyraz w konstrukcji warstwy językowej *Opowieści biograficznych* analizowanych wielokrotnie przez Włodzimierza Boleckiego. Zob. m.in. M. Prussak, *Niedoceniony katastrofizm Wacława Berenta*, w: taż, *Od słowa do słowa. Na marginesach krytyki tekstu*, Warszawa 2013, także W. Bolecki, *Jak zrobione są cytaty. „Opowieści biograficzne” Wacława Berenta*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1; W. Bolecki, *Jak czytano „Opowieści biograficzne” Wacława Berenta (1934–1939)*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4. Na temat biosu i logosu historii zob. *Wstęp Berenta do Opowieści biograficznych* oraz wstęp i opracowanie Włodzimierza Boleckiego do wydania *Opowieści biograficznych* w oprac. tego badacza, W. Berent, *Opowieści biograficzne*, wstęp, oprac. dodatek krytyczny W. Bolecki, Kraków 1991, wyd. drugie, Kraków 2000.

⁸ S. Treugutt, *Fides, Spes, Caritas*, „Teksty Drugie” 1992, nr 4, przedruk w: tenże, *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, red. M. Prussak, Warszawa 1993. Autor studium wskazuje na nieścisłości historyczne, a także celowe przemilczanie przez Berenta niektórych faktów na rzecz eksponowania innych, zgodnie z wymową ideową utworu.

alternatywne tłumaczenia terminów⁹, a także aluzje do dzieł plastycznych, z których pisarz czerpał dowolnie, odbiegając od pierwotnych wzorców¹⁰. Na podobnej zasadzie Berent wykorzystuje sensy wpisane w przestrzeń, skojarzenia zbiorowe dotyczące określonych miejsc oraz doniosłość zdarzeń historycznych, które się rozgrywały w ich obrębie. Dokonuje on jednak selekcji znaczeń wpisanych nie tylko w wydarzenia historyczne, ale także w obiekty architektoniczne.

Drugim chwytem (obok wspomnianego, wybiórczego sposobu korzystania ze źródeł oraz odwołań przestrzennych) obecnym w jego twórczości jest powtarzalność określonych elementów, wątków, a nawet cytatów¹¹. Także w tym przypadku zabieg dotyczy zasobów

⁹ Berent porusza ten problem w komentarzu do jego tłumaczenia *Upaniszad*, W. Berent, *W sprawie przekładu*, w: tenże, *Pisma rozproszone. Listy*, wstęp i oprac. W. Bolecki, R. Nycz, Kraków 1992.

¹⁰ Przykładowy przypadek obrazu Dürera, wspomnianego przez Kunickiego, który jest subiektywną interpretacją, nie zaś opisem sztychu. Zob. J. Paszek, *Iryzujące aluzje „Próchna”*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 280–281.

¹¹ Warto w tym miejscu dokładniej pokazać, na czym polega ów zabieg, gdyż wtedy analogia występująca pomiędzy chwytami wykorzystywania elementów źródłowych i przestrzennych stanie się bardziej widoczna. Konstrukcja ta jest niekiedy złożona, by wskazać na przykładową scenę rozmowy Borowskiego z Zosią w *Próchnie*, gdzie aktor stwierdza: „Czy ty nie wiesz, że tam gdzie niema publicznego życia, gdzie »młynek na strudze miele plewy swoje i cudze«, tam gazeta poranna przynosi ludziom szemat myśli na cały dzień? Że tam *spiryтус flat ubi* reporter *vult?*, że tam człowiek, który ma coś do powiedzenia, czego szemat nie ogarnie, nazywa się chaotycznym umysłem?”. W. Berent, *Próchno*, „Chimera” 1901, nr 7–8, lipiec–sierpień, s. 131. [Niestety nie można skonfrontować tego fragmentu z zapisem w rękopisie, ponieważ należy on do tej części dokumentu, która się nie zachowała (istniejący fragment rozpoczyna się od słów „Sklaniając głowę”, które opublikowano na łamach tego samego numeru na stronie 149)]. Jakże bliskie są te słowa fragmentowi *Ideji w ruchu rewolucyjnym* z 1906 roku: „Bo gdy potem wartki prąd kulturalnego życia Europy niósł wiew nowej myśli, mus nowej pracy ducha, nowe narzędzie twórczości – »nasz młynek na strudze miał plewy swojskie i cudze«, odrzucając mechanicznie starte ziarna, jako »zgubną romantykę«, jako »opiumowe mistycyzmy«, i rozcierając równie mechanicznie ziarna nowe na dziennikarską strawę dla tzw. inteligencji”, W. Berent, *Ideja w ruchu rewolucyjnym*, w: tenże, *Pisma rozproszone*, s. 165. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z autocytem, jednak słowa „nasz młynek na strudze miał plewy swojskie i cudze” stanowią fragment niedokładnie przytoczonego wiersza Marii Konopnickiej. Zauważył to Włodzimierz Bolecki, który w komentarzu krytycznym do *Ideji w ruchu rewolucyjnym* zaznaczył: „Niedokładny cytat z wiersza M. Konopnickiej pt. *Toast* (prwd. *Na pomoc*, Wydawnictwo zbiorowe na korzyść powodźian, Warszawa 1884, s. 11): „A nam tymczasem młynek na strudze // Obraca plewy swoje i cudze... // Góra mielizny! Na głębiach giną. // Niech żyje wino!...”

zarówno tekstowych, jak i architektonicznych. Powracanie przez Berenta do wybranych cytatów i używanie ich w różnych konfiguracjach można obserwować w całej jego twórczości. Taki sam zabieg pisarz stosuje, gdy wymowę ideową scen i utworów opiera na elementach przestrzennych. Realnie istniejące miejsca i obiekty wykorzystuje jako nośniki znaczeń akcentowanych w różnych utworach (plac Saski czy plac Akademicki). To bardzo ważna cecha jego pisarstwa, mamy bowiem do czynienia z przestrzenią wykreowaną w dziele, a także z literacką reprezentacją przestrzeni rzeczywistej, i ponadto z literacką kreacją, która wykorzystuje treści wpisane w realnie istniejące obiekty¹².

Obszarami zraszającymi mieszkańców stolicy były na przykład przestrzenie związane ze świętowaniem oraz z letnimi występami trup teatralnych. W Warszawie przełomu XIX i XX wieku ogromną rolę odgrywały także targowiska¹³. Do miejsc rozrywki należał Lasek w gminie Czyste¹⁴, w którym czas wolny spędzała głównie ludność robotnicza.

W. Bolecki, *Dodatek krytyczny. Komentarze*, kom. do tekstu *Idea w ruchu rewolucyjnym*, do w. 33–34, w: W. Berent, *Pisma rozproszone*, s. 291. Myśl przewodnia obu przytaczanych partii, pochodzących z różnych tekstów Berenta, odnosi się do tego samego problemu – spadku poziomu intelektualnego, którego wyrazem jest poziom „gazety porannej” (*Próchno*) i „dziennikarskiej strawy” (*Idea w ruchu rewolucyjnym*). Te krótkie przytoczenia pokazują także powtarzalność symboliki ziarna, obecnej od początku w twórczości Berenta, najsilniej wykorzystanej w tytule *Oziminy*.

¹² Odwołuję się tu do założeń geokrytyki. Ważne jest rozróżnienie pomiędzy przestrzenią fikcjonalną, czyli taką, która nie ma realnego odpowiednika, została stworzona przez pisarza, a literacką reprezentacją autentycznie istniejących miejsc geograficznych. W *Oziminy* przestrzenią pierwszego rodzaju, będącą wytworem zamysłu autorskiego, jest dom Niemana (zob. *Wprowadzenie*), reprezentacją literacką zaś rzeczywistej przestrzeni jest Warszawa, np. plac Akademicki. Oczywiście w ogólnym oglądzie każdy z tych rodzajów przestrzeni jest „przestrzenią w dziele literackim”, ale ważne jest owo rozróżnienie na tę „wymyśloną” i tę reprezentującą istniejące miejsca. W tym przypadku chodzi dodatkowo o zabieg wykorzystywania przez Berenta znaczeń wpisanych w istniejące miejsca geograficzne (np. skojarzenia z placem Akademickim obecne w świadomości warszawiaków z początku XX wieku) na potrzeby przekazów obecnych w dziele, czyli m.in. dotyczących sprawy ruchu, odrodzenia itd.

¹³ Zob. m.in. M. M. Drozdowski, A. Zahorski, *Historia Warszawy*, Warszawa 1981; M. M. Drozdowski, *Warszawa epoki Sienkiewicza*, w: H. Sienkiewicz, *Felietony warszawskie 1873–1882*, wybór i oprac. S. Fita, Warszawa 2002.

¹⁴ Obszar ten, leżący na terenie dzisiejszej Woli, został administracyjnie włączony w obręb Warszawy w 1916 roku. Czyste ma swoją tradycję kulturową, związaną także z wyższymi warstwami społecznymi. Pod koniec XIX wieku w miejscu tym odbywały się

Zgodnie z warszawskimi realiami, w tym miejscu ulokował Berent pierwsze sceny opowiadania *Przy niedzieli*. Chociaż na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że to odwołanie przestrzenne zamyka się w kilku pierwszych zdaniach opowiadania (gdyż dalsza akcja przenosi się do domu bohaterów), to wskazanie konkretnej lokalizacji zawiera w sobie ładunek semantyczny. Przywołana została bowiem przestrzeń, która kojarzona jest z realiami warszawskich robotników. To właśnie w tym miejscu ukazana jest po raz pierwszy mentalność opisywanej klasy, w miejscu, będącym centrum życia towarzyskiego tej grupy społecznej, co stanowi preludium do dalszych wypadków składających się na obrazek z życia fabrykantów. Podobną funkcję spełniała Saska Kępa – ta przestrzeń została przywołana przez Berenta w podobnym kontekście na kartach *Fachowca*, gdzie bohater stwierdza: „Andrzej, który przespał u mnie tę noc, pociesza mnie, że człek po przepiciu czuje się »zawsze jak Saska Kępa w poniedziałek«”¹⁵. W *Fachowcu* pojawia się zdanie, które *de facto* stanowi deszyfrację tytułu noweli *Przy niedzieli*. Kazimierz Zaliwski podczas pierwszej wizyty w fabryce stwierdza:

Dziwnie uderzyła mnie ponura powaga, nawet pewne skupienie, jakie malowało się na każdej prawie twarzy. Ludzi tych widywałem dawniej jedynie na Saskiej Kępie i w Ujazdowie; stąd też wyniosłem przekonanie, że ludek nasz jest głupi, zdrow, a przede wszystkim wesół. Tutaj byli to zupełnie inni ludzie.¹⁶

Miejsca targowe Berent przywołuje na kartach *Oziminy* w scenie opowiadania Komierowskiego o drodze przez miasto, prowadzącej na Powiśle obok hotelu i bazaru powiatowego. Cały plac położony w rejonie pomiędzy Koszarami Mirowskimi (które po wykupieniu ich przez władze stały się handlowym bazarem) a Ogrodem Saskim znany był jako targowisko „Za Żelazną Bramą”. Prawdopodobnie to ów bazar ma na myśli bohater *Oziminy*. W scenie tej, podobnie jak w późniejszej wędrówce bohaterów przez Powiśle, zachowana została precyzja

zawody w strzelaniu do gołębi. Był to wówczas popularny sport elit, który pod koniec XIX wieku włączono do listy dyscyplin olimpijskich (sposzczenie Wojciecha Tomasika).

¹⁵ W. Berent, *Fachowiec. Powieść współczesna*, wyd. II, Warszawa 1903, s. 95.

¹⁶ Tamże, s. 22.



1. Zabawa fabryczna
na Czystem

w nakreślaniu topograficznych szczegółów. Nie zabrakło targowiska także w obrazie osiemnastowiecznego miasta, ukazanego w *Opowieściach biograficznych*, gdzie realia Warszawy widzianej z perspektywy przyjezdnego oglądającego zabudowę łączą się z obrazem środowiska miejskiego. Na pozór mało znaczące wydarzenie, kiedy to Jezierski pada ofiarą kradzieży na targu przed kościołem Świętego Krzyża, łączy wypadki charakteryzujące daną grupę społeczną z rzeczywistym punktem w obrębie Warszawy. Miejsce to jest przestrzenią działania danej społeczności, na którą składają się handlarze, ale i członkowie miejskiego półświatka. Nie przypadkiem więc rzecz rozgrywa się właśnie w tym obszarze. Powraca zatem wspomniany zabieg zastosowany przez pisarza w nowelce *Przy niedzieli*. W *Diogenesie w kontuszu* czytamy:

Przywdział kontusz fioletowy, niegdyś mu darowany, nicowany świeżo i musulbasem czerwonym podszyty. – Zwiezione indyki, kury i jajca sprzedał na targu przed kościołem Św. Krzyża z profitem tyńfów ośmiu i szóstaków dwóch.

Cóż kiedy mu je wnet ukradli na tymże Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, mijając zresztą oczami wspaniałe pałace stolicy, które od strony Pragi górowały wtedy nad miastem i stanowiły jedyny splendor ulic. [...]

I w tym zagapieniu opróżniono mu kieszenie [...]

Nie poniósłże on sam wydatków znacznych i nie stracił wszystkiego w niebezpieczeństwach placu targowego przed Św. Krzyżem?¹⁷

W pisarstwie Berenta można dostrzec ciekawy zabieg opierania kreacji literackiej na istniejącym już wcześniej w świadomości ogółu znaczeniu wpisanym w realne obiekty architektoniczne. Metoda Berenta polega bowiem na połączeniu poetyki realistycznej (i naturalistycznej) z symbolizmem. Skojarzenie posągu Kopernika z realnymi pobudkami członków Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, zabiegających o jego wzniesienie, odsyła do sprawy eksponowania osiągnięć narodu polskiego. Zagadnienie to wiąże się z walką, mentalną i symboliczną, prowadzoną przez inicjatorów wystawienia pomnika. Dzieje się tak, ponieważ akt jego wzniesienia i oddania hołdu astronomowi był wyrazem batalii o tożsamość narodową¹⁸. Zagadnienie to samoistnie łączy się u Berenta ze znaczeniem Kopernikowskiego odkrycia, skojarzonego w powieści z symbolicznym wyrwaniem z zastoju. Berent, wskazując na realnie istniejący obiekt, nie wyposaża go w naddane sensory, ale jego istniejącą semantykę wykorzystuje do zaakcentowania wymowy ideowej utworu.

Podobnie dzieje się ze wskazaniem na plac Saski w *Zmierzchu wodzów*. Przestrzeń ta w latach 30., kiedy ogłoszono *Opowieści biograficzne*, była naznaczona żywym jeszcze w świadomości warszawiaków doświadczeniem rozbiórki soboru Świętego Aleksandra Newskiego. Dyskusje zwolenników i oponentów rozbiórki prawosławnej świątyni,

¹⁷ W. Berent, *Diogenes w kontuszu*, w: *Opowieści biograficzne*, s. 360–361.

¹⁸ Sprawa dotyczyła wówczas także toczącego się sporu o pochodzenie Mikołaja Kopernika.

jakie przetoczyły się na łamach prasy, stanowiły jedynie niewielką reprezentację głosów podnoszonych w tej sprawie¹⁹. Zagadnienie projektów urbanistycznych, w tym sprawę przebicia Ogrodu Saskiego, budowę ulicy i właśnie obecność soboru na tymże placu Berent przywołał wcześniej także na kartach *Oziminy*. W powieści z 1910 roku poruszył tematy inwestycji związanych z rozwojem miasta – inwestycji uwikłanych w problemy natury politycznej, dzięki czemu ukazał różne punkty widzenia bohaterów²⁰.

Geneza i historia przemian placu Saskiego ukazują plac jako przestrzeń publiczną w czasach stanisławowskich oraz miejsce politycznej opresji po klęsce powstania listopadowego. Przed rozpoczęciem budowy prawosławnego soboru, która wpisywała się w program rusyfikacji architektury Warszawy, do 1890 roku przed Pałacem Saskim znajdował się spiżowy obelisk ulany z dział zdobytych przez Rosjan w 1831 roku. Pomnik wzniesiony według projektu Antoniego Corazziego, z rozkazu Mikołaja I dla uczczenia „Polaków poległych w 1830 r. za wierność swemu Monarsze”, stanowił bolesny symbol tryumfu zaborcy nad Warszawą. Istnienie soboru i sakralizacja przestrzeni wprowadziły ją w nurt działań związanych z celebrowaniem tu przez Rosjan uroczystości państwowych. Proces przekształcania placu i zmieniania jego funkcji opierał się na wykorzystywaniu symboli dotyczących militarystyki i tryumfu przez rządzących w różnych okresach jego istnienia. Miejsce to jest bowiem przestrzenią ścierania się ideologii oraz demonstracji władzy, a także upamiętniania i celebrowania zdarzeń istotnych w dziejach narodu. Plac Saski (potem plac Marszałka

¹⁹ Zob. W. Tomasik, *Śmierć świętyni*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, tekst ten jest rozdziałem książki wieloautorskiej: A. Wójtowicz, M. Budzyński, K. Ilmurzyńska, B. Jałowicki, A. Kronenberg, R. Mączewski, K. Modrzyński, D. M. Osiński, J. Paulinek, I. Piotrowski, A. Skalimowski, B. Stelmach, W. Tomasik, Z. Tucholski, *Miejsca trudne – model badań transdyscyplinarnych. O przestrzeni placu Piłsudskiego i placu Defilad*, pod kier. nauk. A. Wójtowicz, Warszawa 2019.

²⁰ Sprawy te omawiam bliżej w podrozdziale *Jeszcze o wybranych cytatach przestrzennych*. Warto już teraz zaznaczyć, że zagadnienia te, związane z zagospodarowaniem przestrzennym miasta i odwołujące się do realiów Warszawy tamtego czasu, ukazują odmienne podejście barona, rosyjskiego pułkownika oraz młodego Komierowskiego, który komentuje działania swojego szwagra. Tę wielostronną perspektywę Berent konstruuje zgodnie z założeniami powieści polifonicznej.

Józefa Piłsudskiego, Sachsenplatz, Adolf Hitler Platz, plac Saski, plac Zwycięstwa i znów plac Marszałka Józefa Piłsudskiego) sam stał się społecznym symbolem.

Listę działań czyniących z placu Saskiego przestrzeń naznaczoną symboliką związaną z polityczną dominacją uzupełnia tradycja musztr wojskowych, jakie odbywały się na jego obszarze pod władzą księcia Konstantego. Sprawa ta stała się przedmiotem zainteresowania Berenta, kreslącego *Zmierzch wodzów*. Prowadzona przez pisarza „analiza metod, celów i skutków rosyjskiego despotyzmu w konstytucyjnym Królestwie Polskim”²¹, by posłużyć się sformułowaniem Włodzimierza Boleckiego, została ukazana właśnie w odniesieniu do przestrzeni placu Saskiego.

Wyzyskiwanie przez Berenta na potrzeby fabuły zarówno zdarzeń historycznych, jak i warszawskich lokalizacji to metoda, którą można śledzić, wykorzystując nie tylko źródła archiwalne, ale także plany miasta. Pisarz odczytuje sensy wpisane w realne miejsca i obiekty, nierzadko wynosząc je do rangi symbolu.

Można by także podjąć próbę analizy tych zagadnień przez pryzmat symbolologii Gilberta Duranda²². Ważne byłoby uwzględnienie obecnego w „myśleniu symbolicznym” wyjścia poza obszar literatury, zwłaszcza w kierunku aspektów życia społecznego. Myślenie obrazem w ujęciu Berentowskim stanowi właśnie przekroczenie języka i czerpanie z symboli wpisanych w przestrzeń, czytana poprzez znaczenia natury społecznej i politycznej²³.

W powieści Berenta z 1910 roku, o czym pisano już w latach 80. XX wieku, występują elementy m.in. naturalizmu²⁴. Próba dostrzeżenia tej poetyki wymaga wskazania sposobu rozumienia pojęcia,

²¹ W. Bolecki, *Wstęp* (3), w: W. Berent, *Opowieści biograficzne*, s. 523.

²² Ścieżkę czytania obrazów symbolicznych obecnych w *Oziminie* przez pryzmat *Wyobraźni symbolicznej* Duranda podpowiedziała mi Hanna Ratuszna.

²³ Wnikliwszego namysłu wymaga sprawa antyhistoryzmu Duranda – pojęcie roli historii i jej zależności wobec tradycji i zestawienie go z modelem myślenia historycznego Berenta. Zob. G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986 (pierwodruk oryg. 1964).

²⁴ Konkretnie prace przywołuję w dalszej części, wskazując na spostrzeżenia, które się w nich pojawiały.

a następnie wyróżników naturalizmu widocznych u Berenta. Henryk Markiewicz w odniesieniu do pojęcia „naturalizm” zauważał, że poza drugą połową XIX wieku nazwy używano „na równi z »realizmem«, jako terminu oznaczającego pewien typ twórczości literackiej występujący w rozmaitych czasach i literaturach, a znamionujący się wiernym i szczegółowym odtworzeniem rzeczywistości empirycznej²⁵. Teoretycy francuscy przeciwstawiali też naturalizm „realizmowi dydaktycznemu”, traktując go jako „realizm obojętny”, który kopiuje naturę²⁶. Mówiąc o przejawach naturalizmu w powieści Berenta, nie mam na myśli takiego rozumienia, ale staram się zaakcentować wyróżniki utworów naturalistycznych występujące w powieści²⁷. Liczne prace badawcze poświęcone definiowaniu terminu oraz jego chronologicznemu usytuowaniu (zarówno na polskiej, jak i europejskiej osi historycznoliterackiej) ujawniły problem związany z takim rozpoznaniem, a także płynność zjawisk, które wchodzą w obręb tego pojęcia²⁸.

²⁵ H. Markiewicz, *Zakres i treść pojęcia „naturalizm” w badaniach literackich i estetyce XX wieku*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1971, z. 2, s. 116.

²⁶ Tamże.

²⁷ Zwracam uwagę na różnice występujące pomiędzy zjawiskiem określanym jako „naturalizm” a techniką twórczą, które są omawiane przez analityków tego pojęcia, zob. kolejny przypis.

²⁸ Odsyłam do prac Janiny Kulczyckiej-Saloni, która omówiła zagadnienie sposobu definiowania i rozumienia terminu naturalizm oraz miejsca naturalizmu, traktowanego jako prąd literacki, pośród innych nurtów – polskich i europejskich. Badaczka podjęła problem chronologicznego ustawienia naturalizmu na osi historycznoliterackiej oraz wskazała na związki i różnice pomiędzy realizmem i naturalizmem. Pośród zjawisk, które stanowiły tło dla wykształcania się zjawiska naturalizmu, wskazała na klęskę polityczne, jakie były udziałem generacji drugiej połowy XIX wieku oraz na postęp nauk przyrodniczych. Kulczycka-Saloni wskazywała, że naturalizm „nie ma »własnego« miejsca w historii literatury polskiej, podobnie jak rzadko je miewa w dziejach innych literatur europejskich”. Autorka przywołała sposoby rozumienia naturalizmu przez polskich badaczy oraz cechy utworów naturalistycznych w ich rozumieniu. Zob. J. Kulczycka-Saloni, *Rozważania wstępne*, oraz też, *Naturalizm w oczach badaczy polskich*, w: J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992. Zob. także H. Markiewicz, *Spór o naturalizm*, „Nowa Kultura” 1956, nr 13, 15, 16; J. Z. Jakubowski, *Z dziejów naturalizmu w Polsce*, Wrocław 1951; J. Krzyżanowski, *Wprowadzenie*, w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 1, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1963, s. 13–28. Wskazując na przejawy naturalizmu widoczne w *Oziminie*, staram się przywołać te cechy zjawiska, wymienione przez ww. badaczy, których śladów dopatruję się w utworze Berenta.

Warto w tym miejscu przytoczyć za Ewą Paczoską słowa Kazimierza Waliszewskiego, który na łamach „Ateneum” w 1886 roku pisał: „Pragnąłbym zrozumieć, co mówię, kiedy mówię o realizmie lub naturalizmie, i być zrozumianym”²⁹. Badaczka wskazywała także, że w latach 80. XX wieku realizm oznaczał czerpanie z tematyki życia, przedstawianie rzeczywistości społecznej, konstruowanie akcji opartej na obserwacji³⁰ oraz że „krytyka kurierkowa” końca XIX wieku utożsamiała terminy realizm i naturalizm. Naturalizm traktowano także jako „przejaskrawioną wersję” realizmu. Obok tych rozróżnień, traktujących go jako formę realizmu, występuje także ujęcie, w którym naturalizm to szkoła literacka odrębna od realizmu. Paczoska pisała, że termin „naturalizm” odnosił się raczej do szkoły francuskiej, do polskich twórców zaś odnosi się pojęcie „naturalistyczny”. I takie rozumienie przyjmuję, pisząc o naturalistycznych elementach widocznych w *Oziminie*.

Badacze naturalizmu zwracali uwagę na rolę podłoża filozoficznego, zwłaszcza w naturalizmie europejskim, i tzw. fizjologii w jego polskich przejawach³¹. W *Oziminie* można dostrzec przejawy naturalizmu, występujące w tych partiach, w których poetyka ta była potrzebna pisarzowi do zaakcentowania określonych elementów przedstawianej rzeczywistości. Świat nędzy i biedoty miejskiej nie jest tematem powieści, ale w momencie, gdy jego obraz wysuwa się na plan pierwszy, pisarz sięga po elementy poetyki naturalistycznej. Berent czyni wówczas podobnie jak wtedy, gdy różnicuje języki bohaterów (gdy wykorzystuje elementy gwarowe i stylizacje językowe). Podobnie różnicuje on tradycje literackie, do których się odnosi, komponując różne obrazy w powieści. Obraz tokowiska w salonie w *Oziminie* skonstruowany jest na bazie metafory animalistycznej, która sprawia, że elementy naturalizmu (nie wyłączając naturalistycznego opisu popędu rozrodczego) dostrzegalne są także w scenach rozgrywających się w salonie

²⁹ K. Waliszewski, *Powieść współczesna we Francji*, „Ateneum” 1886, t. 1, s. 63, cyt. za: E. Paczoska, *Termin „naturalizm” w krytyce literackiej epoki pozytywizmu i Młodej Polski*, w: J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści*, s. 85.

³⁰ E. Paczoska, *Termin „naturalizm” w krytyce literackiej epoki pozytywizmu i Młodej Polski*, s. 86.

³¹ J. Kulczycka-Saloni, *Od niechęci do aprobaty: zawile drogi naturalizmu w literaturze polskiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1992, nr 1.

(w metaforze łąki, owadów i kwiatów w stanie wegetatywnym). Berent, podobnie jak inni polscy twórcy, by wskazać w tym przypadku choćby Żeromskiego, w techniki naturalistyczne włącza elementy poetyki odbiegającej od tego nurtu. „Narrator zgodny z poetyką naturalizmu”, pisała Janina Kulczycka-Saloni, to świadek z zewnątrz, obserwator, który nawet jeśli jest bohaterem, to nie należy do opisywanego świata³². Pierwsze skojarzenie, jakie narzuca się badaczowi, to takie, że w *Oziminie* ten wyróżnik naturalizmu został przepracowany przez Berenta, gdyż występuje tu narracja personalna, która wpływa na kreację świata. Młody Komierowski, który mówi o nędzy Powiśla, jest mieszkańcem dzielnicy, zna ją od wewnątrz – nie obserwuje jej z boku, ale też nie przynależy do zamieszkującej dzielnicę grupy proletariatu. Ocenia sytuację, krytycznie komentuje otaczającą go rzeczywistość. Gościom zebranych w palarni świat Powiśla, o którym słyszą, jest nieznany, porusza ich opowiadanie (do tego stopnia, że czują potrzebę wstania z miejsca). W końcowych scenach powieści „świadcym z zewnątrz” jest profesor, którego oglądane na ulicy sceny wprawiają w zdumienie, a nawet budzą u niego wstręt. Obraz ulicy, jej atmosfera, a przede wszystkim szczegółowo opisany fetor powodują niemal omdlenie profesora. Zapach stanowi jeden z aspektów zmysłowego postrzegania miasta, mocno eksponowany w technikach naturalistycznych, ale obecny także w późniejszych założeniach geokrytycznych, gdzie badania literackie „oświetlane są” przez geografę, by posłużyć się słowami Bertranda Westphala. Ważne są wtedy mapy klimatyczne i ich reprezentacje lub też deformacje, pojawiające się w dziełach literackich. Berent drobiazgowo trzyma się realiów związanych zarówno z wytycznymi astronomicznymi (kierunek padania światła o danej porze roku i dnia) oraz klimatycznymi (realia pogodowe o określonej porze roku, w tym wypadku zgodnie z klimatem, jaki panuje w lutym na półkuli północnej). W narracji stanowiącej punkt widzenia profesora można by doszukać się cech narratora naturalistycznego. Bohater ten jednak nie jest w tej obserwacji zdany sam na siebie. Jego towarzysze, zarówno Wanda, jak i Komierowski, podobnie jak osoby spotkane na

³² Tamże.

ulicy, m.in. krawiec, są kimś w rodzaju „tłumaczy”, którzy objaśniają reguły oglądanego przez niego świata (wyjaśniają, kim jest Franek i z jakiego powodu przebywał w areszcie, kim jest Jur, czym jest samosąd zwany „grzanką” i jakie są przewinienia „lokatura”). Opowiadają to wszystko bez emocji, nie ma tu współczucia, jakie było udziałem narratora w nowelach Orzeszkowej, ani pocieszenia, które starał się dawać czytelnikom Żeromski³³.

Naturalistyczny jest za to opis dzielnicy Powiśla, zarówno w partii wypowiedzianej przez Komierowskiego w palarni, jak i w części końcowej. Berent wpisuje się dzięki temu zarówno w polską tradycję pisania naturalistycznego (bezpośrednim skojarzeniem jest obraz Powiśla w *Oziminie* oraz w *Lalce* Prusa, czy w *Wysadzonym z siodła* Sygietyńskiego), jak i tradycję reprezentowaną m.in. przez Gustave’a Flauberta, jak i Emila Zolę³⁴.

Błotniste „roztopy”, opisane w części końcowej, przechodzą w obraz halizn i otwartej przestrzeni porównanej do morza. Zatem w tej części narracja naturalistyczna przeistacza się w wizję zakorzenione w symbolice mitologicznej.

Warszawa z *Fachowca* tymczasem, by wskazać podobne elementy w innym utworze Berenta, to miasto zakładów przemysłowych, walcownicy i czwartaków. Wyeksponowanie przestrzeni związanej z grupą fabrykantów, stanowi integralny element przekazu powieści. Małgorzata Krzyżanowska pisała:

Zmiany zachodzące w jego [bohatera – AW] życiu narzuciły mu potrzebę redefinicji podstawowych kategorii odnoszących się do rzeczywistości. Jedną z nich była przestrzeń miejska, w *Fachowcu* określona jako Warszawa, którą główny bohater postrzegał przez pryzmat własnych

³³ Na ten temat zob. J. Kulczycka-Saloni, *Od niechęci do aprobaty*.

³⁴ Po formułę przywołującą Flauberta sięgnął autor wywiadu przeprowadzonego z Berentem w ramach ankiety „Kurier Czerwony” z 1926 roku, zatytułowanego *U polskiego Flauberta. Tajemnice niedostępnej wieży marzenia poetyckiego. Waclaw Berent o swoich pracach artystycznych*, w: W. Berent, *Pisma rozporoszone*, s. 258–260, pierwodruk „Kurier Czerwony” z 12 stycznia 1926, nr 8. Zob. także P.-M. de Biasi, *Proces pisania i fazy genetyczne*, w: tenże, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, red. nauk. M. Prussak, Warszawa 2015. Z poetyką Zoli łączy Berenta zwłaszcza naturalistyczne fragmenty opisu miasta, obecne nie tylko w *Oziminie*, ale także na kartach *Próchna* i *Fachowca*.

przeżyć wewnętrznych. Zaliwski, opisując tę przestrzeń, kładł nacisk na jej dwie przeciwstawne cechy: pustkę i wyludnienie oraz tłum, płynność i ruch. Oba aspekty były związane z diagnozą: pierwszy – stanu psychicznego bohatera, drugi – otaczającej go rzeczywistości.³⁵

Elementy naturalizmu widoczne są także w *Fachowcu*, ale nie w opisie Powiśla, co trzeba podkreślić, ale w opisie fabryki oglądanej od wewnątrz. Nazwa dzielnicy nie pada w tej powieści ani razu, nie znajdziemy tam także jej opisu. Czytelnik otrzymuje szczątkowe informacje o tym, że Kazimierz Zaliwski, idąc do fabryki od ulicy Pięknej (położonej między ulicami Marszałkowską i Aleją Ujazdowską, ale o tym nie dowiemy się z powieści) przez Aleję Jerozolimską, mija ludzi spieszących na targ, oraz informacje, że wracający z nim Walicki pierwszy skręca w stronę swojego domu. Połączenie tych danych z wyobrażeniem realnego planu miasta pozwala zlokalizować fabrykę mniej więcej w okolicach ulicy Dobrej. Zatem czytelnik musi samodzielnie wywnioskować, że mowa tu o Powiślu. Z fragmentarycznych opisów wiadomo, że Helena podczas powrotu z domu Kwaśniewskich, który znajduje się przy ulicy Marszałkowskiej, pierwsza skręciła w bramę swego domu. Bohaterowie szli wówczas z przeciwnej strony niż później Zaliwski z jej ojcem podczas powrotu z fabryki. Kazimierz spotyka Helenę później na rogu ulicy Chmielnej, co oznacza, że Walicki muszą mieszkać w okolicach ulicy Nowy Świat, Kazimierz zaś, biegnąc od zakładu, by ją spotkać, musi pokonać znaczny fragment miasta. Potwierdzenie tej lokalizacji przynosi scena, w której bohaterowie wchodzi na Nowy Świat, i wówczas Kazimierz proponuje Helenie spacer w kierunku Alei Ujazdowskiej (w domyśle proponuje, by Helena nie zakończyła wspólnej drogi w momencie, gdy dotarła do domu).

Więcej szczegółów na temat lokalizacji fabryki z kolei czytelnik otrzymuje nie dzięki opisowi miasta, nie opisowi „z zewnątrz”, ale za wdzięcza je obrazowi, jaki roztacza się z okna budynku. Zaliwski podczas pracy widzi z okna Wisłę, płynące po niej barki, łodzie rybackie i tratwy oraz przeciwny brzeg rzeki, czyli Saską Kępę, w oddali zaś,

³⁵ M. Krzyżanowska, *Bohater „Fachowca” wobec wyzwań nowoczesności*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF, Philologiae” 2016, nr 1, s. 57.

za kałuszyńskim lasem, rozległe pola pod Grochowem, Kałuszynem i Wawrem. Widok taki mógł rozpościerać się z budynku usytuowanego w okolicach nadwiślańskiego traktu (późniejszego Wybrzeża Kościuszkowskiego), mniej więcej właśnie na wysokości ulicy Dobrej. Kiedy Zaliwski znajduje się na wale praskim, w okolicy mostu Aleksandryjskiego (przez warszawian nazywanego mostem Kierbedzia, późniejszego mostu Śląsko-Dąbrowskiego), widzi po prawej stronie Stare Miasto, a po lewej swoją fabrykę: „Skręciłem na Nowy Świat, przebyłem Krakowskie Przedmieście, przebiegłem przez most i już jestem na wale praskim. Tam to na drugim brzegu kopci nasz komin fabryczny i pluje w miasto kłębam ciężkiego dymu”³⁶. Potwierdza to lokalizację zakładu, oglądanego tym razem z drugiej strony rzeki.

W *Fachowcu* nie brakuje partii, w których dostrzec można elementy poetyki naturalizmu, zwłaszcza animizację występującą w opisie maszyn oraz w oddawaniu dźwięków fabrycznych. Do mistrzowsko skonstruowanych obrazów tego typu należą np. opis bormaszyny porównanej do starej baby, która „jakby brodą uderzała w płyty żelazne”, czy maszyny opisanej następująco: „potwór jakiś upadł, zda się, na kolana, wyprężonemi rękami oparł się o ziemię i, łeb w tył przechyliwszy, rzyga gwoździami” itd. W powieści tej nie znajdziemy podobnych opisów w obrazie miasta, które zresztą wielokrotnie opisane jest jako słoneczne i ruchliwe, czyli w poetyce wykraczającej poza naturalistyczną. Sala zakładu, w którym pracuje Zaliwski, jest skontrastowana z salą, w której znajduje się maszyna stworzona według projektu Walickiego, doglądana przez Andrzeja. Miejsce to, pod przeszklnym dachem, charakteryzujące się czystością i ciszą, przyrównane jest do świątyni. Dzieje się tak dlatego, że tematyka utworu warunkuje eksponowanie wnętrza fabrycznych, nie zaś innych elementów miasta. Nie oznacza to jednak, że ulice, których nazwy pojawiają się jakby mimochodem, nie są przedstawione zgodnie z realnie istniejącym planem ówczesnej Warszawy. Zauważenie tej zasady wymaga samodzielnego połączenia przez czytelnika szczątkowych informacji w całość, podobnie jak w *Oziminie*.

³⁶ W. Berent, *Fachowiec*, s. 72.

Chcąc odpowiedzieć na pytanie „jak Berent przedstawił Powiśle w *Fachowcu*, a jak w *Oziminie*?”, można by powiedzieć, że w pierwszej powieści pokazał je „od środka”, wprowadził czytelnika do wnętrza fabryki, w *Oziminie* zaś poprowadził go ulicami i zaułkami, których w pierwszej powieści nie znajdziemy. Z lektury *Fachowca* dowiadujemy się, że fabrykanci pracują trzynaście godzin dziennie (z półtoragodzinną przerwą), że w tym czasie nie mogą rozmawiać, jeść ani palić. Dowiadujemy się, że podpisują podsuwane im dokumenty i zobowiązania bez czytania, że obarczani są kaucjami i karami finansowymi, że na okresie próbnym pracują bez wynagrodzenia, że nie mają odszkodowań i ubezpieczeń od wypadków. Poznajemy także ich negatywny stosunek do Kościoła i czytamy, że upijają się w szynkach, a w czasie wolnym świętują w parku Ujazdowskim i na Saskiej Kępie. Powieść ta zatem pokazuje świat grupy robotniczej od środka, jej realia, tak jak od środka pokazuje wnętrza fabryki. *Ozimina* zaś przynosi obraz Powiśla widzianego oczami przybysza i postaci z innych grup społecznych (profesora z Krakowa, nauczycielki Wandy, młodego Komierowskiego). Dlatego też w *Oziminie* Berent w opisie tej dzielnicy sięga po elementy naturalizmu – zgodnie z celem, jaki przyświeca ukazaniu konkretnych elementów i rejonów miasta, w które wpisane jest znaczenie, wykorzystuje różne poetyki (plac Akademiczny ukazany jest za pomocą technik symbolicznych, Powiśle za pomocą technik naturalistycznych).

W przypadku tych dwu „warszawskich” powieści Berenta odwrotna zależność panuje w przypadku obrazów mostu – mostu w *Oziminie* praktycznie nie ma. Nie wspominają o nim goście Niemana, dyskutujący o infrastrukturze miasta, ani też o tym wybudowanym równo czterdzieści lat wcześniej, który stanowi przecież ważny element komunikacyjny (most Aleksandryjski), ani o tym, który dopiero jest budowany (most Mikołajewski, od 1917 nazywany mostem Poniatowskiego). Jedyna wzmianka, jaką znajdujemy w *Oziminie*, to zdanie: „Szedł był od mostu stawić się w koszarach na wojnę, niósł kuferek na ramieniu i chleba bochen pod pachą” (I: 327). Most jest w pewnym sensie znakiem granicznym, to za nim znajdowały się wówczas tereny Pragi-Jabłonny, Wawra, Wilczej Wyspy, Saskiej Kępy, zamieszkałe przez

ludność chłopską. Dlatego chłop Niemsta z Kęt, zgodnie z realnym ukształtowaniem obszaru, „szedł był od mostu”. Na kartach *Fachowca* przejście przez most (w sytuacji, gdy akcja rozgrywa się dwadzieścia lat wcześniej niż czas powieściowy *Oziminy*³⁷) stanowi o wejściu w przestrzeń, gdzie bohater, minąwszy roгатki grochowskie i pola, dociera do wioski. Podobnie jak w przypadku Powiśla – w *Oziminie* czytelnik dostaje obraz „z zewnątrz”, czyli jedynie informację, że chłop szedł od mostu; dla postaci znajdującej się w mieście, pomiędzy zaułkami dzielnicy most jest odległym punktem, jedynie hasłem. W *Fachowcu* przejście przez most uruchamia szczegółowy opis wiejskich realiów, pozwala zajrzeć „do wnętrza” rustykalnego świata, widzianego, co trzeba podkreślić, oczyma Zaliwskiego, który nie dostrzega biedy podwarszawskich wsi w sposób, jaki pozwolilby na sięgnięcie po poetykę naturalistyczną.

W *Fachowcu* rekwizyt, jakim jest most, Berent wykorzystuje, by po raz kolejny zastosować grę perspektywą. Most bowiem ukazany jest nie jako linia poprzeczna, łącząca dwa brzegi, ale oglądany jest przez bohatera jako pionowa linia, rozciągająca się przed nim. Widziany jest z perspektywy postaci także i tu ulokowanej „wewnątrz”, znajdującej się u jego wylotu, w jednym z punktów, które łączy, nie zaś patrzącej na most z boku, jak na konstrukcję łączącą odległe miejsca. Most widziany w ten sposób nie łączy, ale dzieli, staje się linią oddzielającą dawną, historyczną Warszawę od części przemysłowej, która dla Zaliwskiego wiąże się z postępem:

– Jak ten most tu sprytnie ustawili!

Po prawej jego stronie zamek, wieżyce, potężne kościoły, starożytne domy piętrzące się jeden na drugim i zbite w ciasną kupę; po lewej szeroko, wzdłuż rzeki, rozsiadły się fabryki najeżone setkami wysokich, cienkich kominów. Ten most dzieli dwie epoki. Po prawej przeszłość – po lewej przyszłość; tam oni – tu my.³⁸

Poetyka *Oziminy*, by powrócić do drugiej powieści Berenta, jest zmienna, tak jak zmienne są obrazy, do których się odnosi. Przestrzeń

³⁷ Pierwodruk *Fachowca* ukazał się na łamach „Gazety Polskiej” w latach 1894–1895.

³⁸ W. Berent, *Fachowiec*, s. 73.

w powieści plasuje się na styku przestrzeni realnej i wyobrażonej, dlatego też i narracja płynnie przechodzi w różne rodzaje opisu, czerpiące z różnych konwencji, przy czym techniki naturalistyczne uruchamiane są przez Berenta głównie w ramach reprezentacji przestrzeni rzeczywistej, symboliczne zaś wiążą się z kreacją przestrzeni mentalnych.

Mapa literacka Oziminy

Odtworzenie przez Berenta realiów miasta z czasów *Oziminy* w części przedstawiającej wędrówkę bohaterów po ulicach Warszawy można odczytywać przez pryzmat założeń teoretycznych związanych z kartografią literacką. Zgodnie z sugestią Franco Morettiego³⁹ mapa jako narzędzie badawcze stanowi punkt wyjścia dla analizy literaturoznawczej. Istotne jest tu nie tyle mapowanie przestrzeni literackiej⁴⁰, ile badanie świata przedstawionego, oparte na istniejących zasobach kartograficznych. W Warszawie końca XIX wieku, pomimo zamknięcia miasta w kordonie fortyfikacji, które hamowały jej rozwój terytorialny, rozwijała się infrastruktura i przemysł, zasilany funduszami zagranicznych inwestorów. Plany Lindleyów⁴¹, stanowiące materiał do prac technicznych, okazują

³⁹ Zob. m.in. F. Moretti, *Atlas of European novel 1800–1900*, London – New York, 1998; F. Moretti, *Graphs, maps, trees*, London – New York 2005.

⁴⁰ Por. interaktywne mapy literackie, np. mapę *Ulysesa* Joyce’a stworzoną przez Josepha Nugenta i jego zespół z Boston College, <http://joyceways.com/>, dostęp: 30.12.2017.

⁴¹ Zbiór ten, istniejący pod nazwą *Plan miasta Warszawy. Pomiar pod kierunkiem W. H. Lindleya*, to kolekcja około siedmiu tysięcy arkuszy map, opracowana w latach 1883–1915. Realizacja projektu budowy warszawskich wodociągów wiązała się z dokonaniem szczegółowych pomiarów i opracowaniem planów miasta. Budowę, na mocy umowy z Williamem Lindleyem, zrealizował jego syn William Heerlein Lindley. Zob. Plany Lindleyów, APW, <https://www.warszawa.ap.gov.pl/lindley/planylindleyow.html>, dostęp: 15.05.2018. Materiał ten jest arcydziełem kartografii i geodezji na skalę światową, niewykorzystywanym dotychczas w pracach literaturoznawczych. To źródło, przygotowane na potrzeby działań prowadzonych na polu techniki, stanowi cenne odwzorowanie przestrzeni, przydatne także podczas oglądu siatki ulic i obiektów towarzyszącego analizie przestrzeni będącej podstawą

się przydatne także w analizie literaturoznawczej. Sięgnięcie po nie, jak i po inne materiały kartograficzne sprawia, że wielokrotnie podnoszona „warszawskość *Oziminy*” zaczyna być bardziej widoczna. Lista obiektów mijanych przez bohaterów podczas ich wędrówki przez Powiśle to odpowiednik ówczesnego ukształtowania dzielnicy, które można prześledzić na planie miasta z początku XX wieku.

Moretti w geografii literackiej i mapowaniu upatrywał możliwości dostrzeżenia związków, które dotąd umykały podczas prac interpretacyjnych. Rozróżniał przestrzeń w literaturze i literaturę w przestrzeni. Pojawia się pytanie, czy miasto z *Oziminy* powinno stanowić przedmiot studiów pierwszego, czy też drugiego rodzaju. Czy mówimy o przestrzeni fikcjonalnej, o wykreowanej wersji Warszawy Berenta, czy też o miejscu historycznym? „[...] rozróżnienie pomiędzy dwoma przestrzeniami nie ma wpływu na metodologie, które wszędzie są takie same i opierają się na systematycznym używaniu map”⁴² – pisał Moretti.

Spojrzenie na ten fragment ówczesnej Warszawy przez pryzmat zasobów ikonograficznych i zbiorów map sugeruje, że apartamenty barona Niemana muszą się znajdować w kamienicy, być może nawet Nieman jest jej właścicielem. W drugiej połowie XIX wieku wiele kamienic należało do finansistów, także baronów, na przykład kamienica barona Stanisława Lessera na ulicy Miodowej, czy barona Jana Bispinga na Wilczej, przy ulicy Pięknej. Opis wędrówki bohaterów idących na Powiśle odpowiada trasie, jaką można było pokonać wówczas z punktu przy jednej z ulic równoległych do ulicy Nowy Świat, być może znajdującego się przy ówczesnej ulicy Kopernika lub Aleksandra, u południowego krańca Tamki. Nie jest to pewna

literackiego obrazu miasta. W przypadku *Oziminy* Berenta mamy bowiem do czynienia z wiernym odtworzeniem planu Warszawy z czasów powieści. Istotna okazuje się tu nie tyle metodologia kartografii literackiej, oparta na próbie zmapowania ruchu bohaterów, co właśnie strategia wyjścia od istniejących planów, w celu zbadania związku realiów powieściowych z rzeczywistą przestrzenią. Technikę taką proponuje Moretti, który np. mapę przestępczości Londynu zestawił z mapą przestępstw z powieści A. Conana Doyle’a.

⁴² F. Moretti, *Towards a geography of literature*, w: tenże, *Atlas of European novel*, s. 3. Na temat rozróżnienia przestrzeni wykreowanych w dziele (czyli miejsc powstałych w imaginacji autora), i przestrzeni literackich będących reprezentacją realnie istniejących przestrzeni geograficznych zob. *Wprowadzenie*, a także przywoływany w pracy manifest geokrytyczny Westphala.

lokalizacja, w powieści nie ma wskazania adresu, niemniej analiza tekstu z wykorzystaniem planu miasta prowadzi do tego punktu jako początku wędrówki. W tym rejonie w 1904 roku znajdowały się kamienice, które mogły odpowiadać wnętrsom opisanym w *Oziminie*⁴³. Część kuchenna znajdowała się w nich często w bocznych oficynach (o kuchni nie ma wzmianki w powieści). Klatki schodowe miały marmurowe stopnie, opuszczaniu budynku przez bohaterów nad ranem towarzyszy dźwięk zatraskiwanych drzwi oraz echo „pod wysoki strop klatki schodowej” (I: 278). Wiadomo, że po drugiej stronie ulicy znajduje się rząd kamienic:

Wstąpili wreszcie na ulicę [...] Oczy profesora błąkały się mimo woli po monotonnych szeregach okien przeciwległych [...] Zagadnął go wreszcie Komierowski, zapatrzonego w tak surowem skupieniu w te głuche szeregi okien naprzeciw. (I: 280)

Pokoje, w których odbywa się raut, ulokowane są na parterze, co potwierdza scena przemarszu wojska na ulicy, kiedy to pułkownik woła do obecnych na zewnątrz, a także fragment w części końcowej, kiedy Wanda żegna Ninę stojącą w oknie:

Ruszyli wreszcie. Wanda, oczekująca na nich na uboczu, przesyłała tymczasem ukłony w stronę najbliższego okna na parterze.

– Przyjdź do mnie zaraz, jak tylko będziesz mogła.

Czekać będą u siebie.

Pod ostre światło poranku widniała za szkłem zatarta sylwetka głowy dziewczęcej i dwie dłonie na szybach przypląszczone... (I: 283)

Budynek musi być ulokowany przy jednej z głównych ulic, skoro pod oknami odbywa się przemarsz rosyjskiego wojska przy akompaniamencie

⁴³ W przypadku XIX-wiecznych kamienic warszawskich trudno o materiały, które pomogłyby odtworzyć wygląd wnętrza. Przydatne mogą być takie prace jak: P. Kilanowski, *Dokumenty Biura Odbudowy Stolicy jako podstawowe źródło wiedzy na temat architektury, konstrukcji i wyposażenia niezachowanych kamienic warszawskich projektu Henryka Stifelmana i Stanisława Weissa oraz Wacława Heppena i Józefa Napoleona Czerwińskiego*, „Ochrona Zabytków” 2015, nr 1; J. Roguska, *Kształtowanie strefy wejściowej kamienic warszawskich w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2010, t. 55, z. 1–2.

Ta część miasta, w opisie Berenta przejawiająca „aspekty architektury dziwnie szpetne, bez śladu jakiegokolwiek woli prócz zysku”, to obszar, który w drugiej połowie XIX wieku zabudowany był obiektami związanymi z rozwijającym się handlem i przemysłem. Stąd chaotycznie rozlokowane warsztaty i fabryczki oraz budynki związane z transportem rzeczonym, składami i magazynami⁴⁵, a także zaniedbane kamienice, łączące funkcje mieszkalno-przemysłowe. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że pisarz transformuje tu fragment *Ewangelii według Świętego Jana*, mówiący o cudownym rozmnożeniu chleba: „Jezus więc wziął chleby i odmówiwszy dziękczynienie, rozdał siedzącym; podobnie uczynił z rybami, rozdając tyle, ile kto chciał”⁴⁶. Zabieg ten Berent wprowadza, konstruując opis realnie istniejącego fragmentu miasta, w którym znajdowało się skupisko obiektów należących do ludności żydowskiej.

- Gdy zapuścili się jednak w spadziste, ku rzece wiodące zaułki, gdy wionęło na nich przeraźliwie zatęchłą wonią nędzy, gdy z murów i rynsztoków [...] nieomal cuchnąć poczęło [...] profesor opadł w sobie i przybladł na twarzy. (I: 286)

Próba przesłedzenia trasy pokonywanej przez bohaterów na podstawie mapy Warszawy oraz technicznych planów miasta, skonfrontowana z opisami wyglądu i infrastruktury Powiśla z tamtego okresu, prowadzi do interpretacji, że prawdopodobnie chodzi tu o obszar przy ulicy Dobrej, w okolicach Tamki oraz rejonu ulicy Zajęczej⁴⁷. Źródłem fetoru opisanego w powieści, oprócz zaniedbanych zaułków, były nadwiślańskie

⁴⁵ Zob. m.in. F. Burno, *Frontem do Wisły. Architektura Wybrzeża Kościuszkowskiego i środkowej części warszawskiego Powiśla w latach 1910–1939*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2015, t. 60, z. 3; M. Derek, S. Dudek-Mańkowska, *Rozwój historyczny Powiśla*, „Prace i Studia Geograficzne” 2015, t. 60.

⁴⁶ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekł. z języka greckiego, Lublin 1982, J, 6, 11.

⁴⁷ Prezentowane tu rozpoznania nie mają charakteru zamkniętego, ale w założeniu mogą inicjować dalsze poszukiwania, które można poszerzyć o analizę zapisów w księgach hipotecznych oraz materiały z zakresu historii techniki, do których sięgam tu tylko częściowo.

złoża śmieci i cuchnących nawozów, a także rzeźnia, która znajdowała się wówczas po wschodniej stronie ulicy Solec.

- [...] na ulicy wszczął się tymczasem jakiś nagły niepokój: podrywało się to jak wrony, biegło przez ulice, kupiąc się zgiełkliwie przy jednej bramie w oddali. (I: 288)

Scena spotkania Franka i nagonki na „lokatura” rozgrywa się prawdopodobnie w okolicach ulicy Zajęczej. Badacze, jeśli wskazują związek fragmentu rozgrywającego się na ulicy z realną przestrzenią, to wymieniają Krakowskie Przedmieście przed kościołem Świętego Krzyża, Powiśle bądź obszar określany jako „Tamka w kierunku Wisły”. Berent wskazuje na zaułki, bramy, śmietniki, żydowskie sklepiki i nędzarzy na ulicach, więc Tamka na tym etapie byłaby tu zbyt szerokim traktem. Z opisu wynika, że bohaterowie kluczyli po znacznie bardziej zacienionej przestrzeni.

Uciekający „lokatur” znika w podwórzu pobliskiego domu, gdzie dogania go Jur, który nakazał wcześniej tłumowi, by zagroził dostęp do podwórza od strony parkanu. Zaniedbane wybrzeże Wisły to w czasie *Oziminy* miejsce, „gdzie do dziś dnia filister warszawski nie odważy się wyrzeć”⁴⁸ – jak wskazywał Zygmunt Wasilewski, opisując miasto w roku 1903. Działo się tak, ponieważ plan inwestycyjny rozwoju miasta nie uwzględnił wówczas rozbudowy Powiśla. Trudno byłoby „zajrzeć” w te ubogie zaułki intelektualistom przybywającemu z Krakowa. Nie ma o nich rozmów także na salonach, a wzmianka pojawia się jedynie w opowieści Komierowskiego i wzbudza u słuchaczy odruch niechęci. Dlatego też profesor nad ranem towarzyszy Wandzie i Komierowskiemu, którzy przemierzają tę zapomnianą przez władzę dzielnicę. W scenie nagonki na „lokatura” Berent nawiązuje do wydarzeń z 1905 roku. Otóż w końcu maja, jak wskazywał Andrzej Garlicki, „warszawscy robotnicy podjęli spontaniczną akcję oczyszczania miasta ze złodziei, bandytów i sutenerów”. Akcje tego

⁴⁸ *Warszawa współczesna w dwunastu obrazkach*, szkicował Przygodny, Lwów 1903, s. 9. Zob. także plany Lindleyów ukazujące gęstość zabudowy, <https://www.warszawa.ap.gov.pl/lindley/skorowidz.html>.

typu organizowano także w innych miastach. Mimo że wiązały się z ofiarami, przeprowadzano je w celu oczyszczenia miasta „z szumowin”⁴⁹. Działania te były efektem różnorakiego rozumienia terminu socjalizm, także jako szeroko pojęta formuła sprawiedliwości społecznej⁵⁰ – jak pisał Garlicki.

- Minęli wreszcie te rojne zaułki i wydostali się w pustkę długiego traktu, biegnącego równoległe do rzeki. Tu i ówdzie przez poprzecznicę widniał prąd mętnej roztoczy wodnej, dziwnie obfity o tę porę zimy łagodnej. Droga zmieniła się rychło w roztopy błotne; powietrze staowało się pełne dymów, pyłu węglowego i kołatów metalicznych; dudniał z daleka głuchą monotonią wielki młot walcowni. Jeżyły się naokół kominy fabryczne. (I: 295–296)

Punkt ten znajduje się na trakcie, czyli dzisiejszym Wybrzeżu Kościuszkowskim, biegnącym prostopadle do ulic Zajęczej, Drewnianej, Leszczyńskiej, gdzie wówczas znajdował się bulwar z przystaniami. W pobliżu znajdowała się Elektrownia Warszawska, uruchomiona w 1903 roku, ulokowana pomiędzy ulicami Dobrą, Zajęczą, Elektryczną, Tamką, Wybrzeżem Kościuszkowskim i Leszczyńską. Stojąc prawdopodobnie na terenie bulwaru na wysokości ulicy Drewnianej/Leszczyńskiej, Komierowski mówi:

- Tamto wszystko, aż do muru – to belgijskie; dalej ten szereg grubych kominów – to niemieckie, z drugiej strony – francuskie; te fabryczki przy ulicy małe – żydowskie. Wszystko to jest bardzo nasze. (I: 296)

Taka lokalizacja zgadza się z ówczesnym układem obiektów, na które składały się m.in. Zakłady Metalurgiczne Lilpop, Rau i Loewenstein SA przy ul. Smolnej, Fabryka Gazu na Solcu, z rezerwuarami przy zbiegu ulic Książęcej, Ludnej i Czerniakowskiej, oraz wspomniana Elektrownia Miejska.

⁴⁹ A. Garlicki, *U źródeł obozu belwederskiego*, Warszawa 1979, s. 145.

⁵⁰ Tamże, s. 150.

- Nieokreślony wiew nowego zamętu na ulicy kazał im niebawem zamilknąć i obzierać się w dal. Zatrzymywały się tam rozturkotane dorożki i zjeżdżały na boki. W głębi ukazał się tłum gęsty. (I: 297)

Spośród ulic znajdujących się w tym obszarze – tych, które łączyły się z bulwarem i były na tyle duże, by jadące po nich dorożki mogły rozjeżdżać się na boki, najbardziej temu opisowi odpowiadałaby ulica Leszczyńska. Być może to na niej ukazuje się pochód bogomolców, który „wkracza w miasto”.

- Profesor wówczas „błąkał się oczami w dali, mijał niemi kominy fabryczne i zatrzymał je nagle na ostrej w złotym błysku, niby drugie słońce zimowego ranka, – kopule cerkiewnej”. (I: 302)

Bohater znajduje się prawdopodobnie na ulicy Leszczyńskiej i pa-trzy ponad budynkami na kopułę cerkwi Świętej Tatiany Rzymianki, czyli przebudowany Pałac Staszica. Znajduje się dokładnie po wschodniej stronie budynku, co potwierdza, że w kopule odbija się poranne słońce. W 1904 roku w Warszawie było około dwudziestu cerkwi; liczba ta znacznie przewyższała potrzeby ludności prawosławnej. Ich wznoszenie przez Rosjan stanowiło akt demonstracji władzy, architektura zaś uwzględniała założenia urbanistyczne sprzyjające eksponowaniu połączonych kopuł. Wasilewski w książce o ówczesnej Warszawie pisał:

W przepięknej panoramie Warszawy, oglądanej od Wisły, widzimy już dzisiaj kilka płam złotych; wieżę soboru na ulicy Długiej (przerobione-go z kościoła Bazylianów), oraz dominujące nad miastem kopuły nowej cerkwi, wzniesionej na placu Saskim, lśniące po złotą swoją w promieniu wiorst kilkunastu.⁵¹

Ten element zaakcentował Berent na kartach powieści, wtapiając w obraz miasta widziany oczami profesora inną kopułę cerkiewną, odbijającą poranne słońce, przywołując tym samym schemat postrzegania także innych rosyjskich cerkwi przez mieszkańców Warszawy.

⁵¹ *Warszawa współczesna w dwunastu obrazkach*, s. 2. Na temat walk i wypadków rozgrywających się na terenie Warszawy w 1905 roku zob. m.in. H. Kiepuska, *Warszawa w Rewolucji 1905–1907*, Warszawa 1974.

- Fala tłumów ponosiła ich tymczasem wciąż w pobliżu pielgrzymów, raz zbliżając do nich, to znów odpychając w dal z natłokiem ludzi. Zbite już gromady ciągnęły ulicą. [...] Hałaśliwe turkoty po oddalach, metaliczne łomoty z fabryk i głuchy młot walcowni niosły jawę miejsca i czasu, oraz ich tu prawa. (I: 310)
- Ten marsz tłumów [...] kroczył w tej chwili jakby pod rytmy głuchego młota walcowni, bijącego w oddali. [...] A gdy oko przecznicą między parkanami ku rzece niespodzianie wybiegło, zdało się przez chwilę, że to Wisła szumi tak wezbranym pędem wód mętnych. (I: 312)

Moment, gdy profesor został sam i wsłuchując się w odgłosy walcowni, spogląda ku rzece, potwierdza, że akcja rozgrywa się przy ulicy Leszczyńskiej. Ulica ta biegnie prostopadle do bulwaru, więc wzrok patrzącego z tego punktu po linii prostej mógł kierować się ku Wiśle.

- Z dala po brukach ostrych dał się słyszeć tętent drobiony. Na łuku wyokrętu ulicy wyrzucały się w pędzie kudłate głowy małych koni. (I: 313)

Pułki kozackie jadące od strony Krakowskiego Przedmieścia najprawdopodobniej pojawiają się na charakterystycznym, łukowym zakręcie ulicy Oboźnej. W okolicach tego miejsca rozgrywają się późniejsze sceny rozmowy Niny z Jurem, podłożenia martwemu Bolesławowi pistoletu przez Jura, spotkania Niny z Wandą, wyjścia na ulicę stróżów oraz odnalezienia przez Olę ciała Zaremby. Profesor tymczasem powraca nad Wisłę, tą samą trasą, którą przebył wcześniej, czyli po linii prostej od Oboźnej, Leszczyńską na bulwar nad Wisłą [„Jak ślepy snuł się pod parkanem ulicznym, minął wóz strażacki, odwożący trupy, skręcił machinalnie w pierwszą przecznicę i znalazł się nad rzeką. I tu upadł: na kłody tratwiane u samego brzegu Wisły” (I: 332)].

- Tu na tratwiane dyle u samego brzegu Wisły opadł. (I: 124)

Powieściowe realia w każdym szczególe odpowiadają ówczesnemu wyglądowi miasta. Profesor nie siada po prostu na brzegu, ale na „tratwianych dylach u samego brzegu”, brzeg Wisły bowiem w znacznej części

przeznaczony był na skład drewna. To teren odwiedzany jedynie przez najuboższych mieszkańców, przez ludność z innych grup społecznych oglądany z wysoka, z perspektywy mostów. Droga, którą profesor od był do tego miejsca, ukazana jest retrospektywnie. Z jego wspomnień czytelnik poznaje zdarzenia, które nastąpiły po starciu na ulicy [„Jaśniej przypomniały się dopiero chwile na podwórzu, gdzie spędzono ich wszystkich i przetrzymywano kilka godzin” (I: 324)]. Uwaga skupia się na postaci chłopca, Jędrzeja Niemsty z Kęt, który nie brał udziału w ulicznym pochodzie, a mimo to znalazł się w grupie aresztantów.

Szedł był od mostu stawić się w koszarach na wojnę [...] Zamieszany w grozę tamtej chwili [...] wzięty na podwórze, stanął jak wryty na jednym miejscu [...] I stało murem to chłopisko wielkie [...] nie drgnął krokiem z miejsca. (I: 327)

Wiadomo, że Niemsta z Kęt szedł od mostu do koszar, zatem musiał iść od mostu Aleksandryjskiego, gdyż most zaprojektowany przez Mieczysława Marszewskiego i Bronisława Plebińskiego (wówczas pod nazwą mostu Mikołajewskiego) w roku 1904 dopiero był budowany. Celem marszu Niemsty były zapewne koszary armii rosyjskiej, znajdujące się przy ulicy Ludnej 11. Pokonanie trasy między mostem Aleksandryjskim a tym miejscem wymagało przejścia w prostej linii ulicą Dobrą, także dokładnie w punkcie jej przecięcia pod kątem prostym z ulicą Leszczyńską. Jędrzej zatem wkroczył w sam środek wydarzeń rozgrywających się w tamtym obszarze, co doprowadziło do jego aresztowania. To ważny szczegół, akcentuje bowiem bierną postawę chłopca, który w wydarzenia rewolucyjne został włączony przypadkowo. Analizy topograficzne prowadzą do spostrzeżenia, że Niemsta mógł, być może, kierować się także do Koszar Blocha, które od 1854 znajdowały się na terenie dawnego Młyna na Solcu. To obiekt z 1825 roku, przy którym po 1826 dobudowano piekarnię i bednarnię, a następnie zakupił go Piotr Steinkler i zamienił na kompleks przetwórczy. W 1852 roku młyn spłonął, a rok później obiekt został przejęty przez Bank Polski. Znajdował się on u podnóża Wiślanej Skarp.

Ostatnie obrazy z kart *Oziminy*, ukazujące plac przed kościołem Świętego Krzyża, uruchamiają w obrębie konkretnej przestrzeni realnej

metafory, które są obecne w całej powieści. Berent nie wyposaża jednak istniejących obiektów architektonicznych w symboliczne treści, ale przeciwnie – ich semantykę wyzyskuje na potrzeby wymowy ideowej, związanej z problemami zastoju, ruchu, aktywizmu i ofiary.

Pierwsze wydanie *Ulissesa* Joyce'a ukazało się wraz z planem miasta, co pokazuje, że przestrzenność stanowiła istotny komponent tej powieści. Warszawskość *Lalki* Prusa stała się przedmiotem wielu prac i analiz literaturoznawczych, niejednokrotnie wzbogaconych o materiały kartograficzne. Publikacja *Oziminy*, opatrzona planem miasta naszkicowanym na podstawie tekstu powieści, stanowiłaby jedynie wizualizację przestrzeni ukazanej w dziele, przestrzeni wyłaniającej się z obrazów i rozgrywających się scen. Jednak fakt, że sięgnięcie po mapę z epoki umożliwia wskazanie konkretnych tras i lokalizacji, a wnikliwa analiza tekstu pozwala na nakreślenie planu domu, stanowi istotny argument przemawiający za podważeniem przyjętych w berentologii tez, głoszących, że przestrzeń realna w *Oziminie* jest labiryntowa, chaotyczna, niespójna, a żadne zasady przyległości przestrzennych w powieści nie istnieją.

Plac Akademiczny oraz Pałac Staszica (i jego brak)

Miejscami przecięć Berenta nazywam obszar, który dla pisarza stanowił jeden z najważniejszych punktów miasta. „Sercem ulicy [Nowy Świat – AW] był dla Berenta ten jej właśnie punkt – »Plac Akademiczny«...” – pisała Maria Danielewiczowa, która wskazywała:

sprzed stulecia, zbieg Nowego Światu i Krakowskiego Przedmieścia. [...] Tu właśnie wokół pomnika, który wzniesli „Mikołajowi Kopernikowi – Rodacy”, w murach św. Krzyża, strzegących serca Chopina, w perspektywie Krakowskiego Przedmieścia – zbiegły się dla Berenta symbole najpiękniejszych tradycji miasta. Wskrzесиć je chciał i ku nauce współczesnych przypomnieć w ostatnim dziele-testamencie, kreślonym w samotności w ciągu lat kilkunastu.⁵²

Obszar ten obejmuje kilka obiektów zgromadzonych w obrębie miejsca określanego przez Berenta placem Akademicznym. Określenie to stosował pisarz, wskazując na rozporządzenie Rady Administracyjnej z 1817 roku, które przywoływał we *Wstępie do „Wywłaszczenia Muz”*. Zespół obiektów znajdujących się na tym terenie – kościół Świętego Krzyża, figura Chrystusa przed kościołem, Pałac Staszica i korespondujący z nim pomnik Kopernika oraz sam plac nazywam „miejscami przecięć” Berenta, rozumianymi dosłownie i metaforycznie. W pierwszym

⁵² M. Danielewiczowa, *Wacław Berent w żywym wspomnieniu*, s. 350.

znaczeniu rozumiane są jako miejsca geograficzne, realnie istniejące na terenie Warszawy, które Berent umieszcza w różnych swoich dziełach (w *Oziminie*, *Opowieściach biograficznych*, *Wstępie do „Wywłaszczenia Muz”*) lub je celowo omija (*Fachowiec*, Pałac Staszica w *Oziminie*). Drugie ujęcie odnosi się do symbolicznego wymiaru wpisanego w ten obszar, dzięki skojarzeniu go z działalnością instytucji i osób z nimi związanych. Miejsca te stają się przestrzenią „wspólną”, łączącą obszary odległe geograficznie dzięki postaciom lub ich dziedzictwu, które jest związane z działalnością wpisującą w przestrzeń symboliczne znaczenie. Na tym terenie znajdowała się (od 1620 do prawdopodobnie 1954 roku) Kaplica Moskiewska, w której przez kilkanaście lat spoczywały ciała zmarłych carów, wziętych do niewoli przez Stefana Żółkiewskiego (1610). Obóz pod Kluszyńcem zatem, związany z tamtymi wydarzeniami, stanowi punkt korespondujący z grobowcem carów przy Krakowskim Przedmieściu. Italia Legionów Dąbrowskiego, których oficerowie, obok walki militarnej, dbali o rozwój intelektualny, łączy się z siedzibą Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Podobnie jak działalność samego generała Dąbrowskiego, który poprzez swoją kolekcję militariów, zdobyczy wojennych, dzieł sztuki i bibliotekę nie tylko zbrojnie prowadził działalność niepodległościową.

W mowie inauguracyjnej wygłoszonej na otwarciu Polskiej Akademii Literatury Wacław Berent wskazywał na rolę, jaką Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk odegrało w tworzeniu i konsultowaniu inicjatyw społecznych, przedsięwzięć oświatowych, gospodarczych i architektonicznych. Plac Akademyczny tym samym, jako miejsce związane z siedzibą Towarzystwa, jest istotnym punktem na planie Warszawy – nie tylko jako węzeł komunikacyjny, ale także jako obszar, w którym krystalizują się najważniejsze idee związane zarówno z rozwojem fizycznym, jak i intelektualnym. Pisarz wskazywał:

Rozporządzeniem Rady Administracyjnej Królestwa Polskiego z dn[ia] 16 sierpnia 1817 r. nazwano plac, przy którym budowano nowy Pałac Staszica, a gdzie stoi dziś posąg Kopernika – placem Akademycznym. Nazwa ta znikła oczywiście po roku [18]31.

Lecz nie o nazwę przecie idzie. Odbiły się w niej jednak potężne prądy społeczne epoki.⁵³

Prądy te wskazywał Berent już w broszurze z 1906 roku, kiedy to w *Ideji w ruchu rewolucyjnym* mówił o Humanizmie, Reformacji i Ideach rewolucji francuskiej⁵⁴ jako trzech wielkich falach kulturalnych w dziejach Polski, „które porywając wysoko i nasze życie, dawały za każdym razem możliwość odrodzenia”⁵⁵. Te fale ruchów europejskich krzyżują się i koncentrują w obrębie Warszawy w przestrzeni placu Akademickiego właśnie poprzez działalność instytucji kultywującej tradycję i dbającej o rozwój kulturowy i cywilizacyjny kraju.

Działalność naukowa związana z siedzibą Towarzystwa na zawsze naznaczyła tę przestrzeń, która stała się później miejscem działalności m.in. takich instytucji jak Akademia Medyko-Chirurgiczna, Instytut Francuski, Towarzystwo Naukowe Warszawskie czy Polska Akademia Nauk⁵⁶.

Podczas otwarcia PAL Berent, akcentując nie tylko rolę samej instytucji naukowej, ale także semantykę miejsca, dostrzegał postawę wybitnych jednostek, które traktował w kategoriach wzorca przydatnego wobec innych zagrożeń tożsamości narodowej niż te, jakie były udziałem mieszkańców Królestwa Polskiego w okresie porozbiorowym. Bezpośrednie wskazanie na pałac przy Krakowskim Przedmieściu jako przestrzeń działalności WTPN najsilniej wybrzmiało na kartach *Wstępu do „Wywłaszczenia Muz”*. Związek z tym nurtem myślenia widoczny jest jednak już w *Ideji w ruchu rewolucyjnym*, kiedy to Berent wobec fali strajków, które przetoczyły się przez Królestwo w 1905 roku, przestrzegał przed indoktrynacją

⁵³ W. Berent *Onegdaj. Mowa miana przy otwarciu Polskiej Akademii Literatury*, w: tenże, *Pisma rozproszone*, s. 240.

⁵⁴ Pisownię wielkimi literami stosuję za Berentem, *Idea w ruchu rewolucyjnym*, s. 170.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Przy czym gra przestrzeni, oparta na odwracaniu sensów wpisanych w przestrzeń Pałacu Staszica, prowadziła do akcentowania znaczeń związanych z instytucjami naukowymi także przez władze zaborcze. Aktem wpisania się w tę strategię było ulokowanie w gmachu rosyjskiego I Gimnazjum męskiego oraz świątyni przeznaczonych dla uczniów wyznania prawosławnego, które powoływano pod wezwaniem patronów związanych z działalnością naukową (Świętych Cyryla i Metodego oraz Świętej Tatiany Rzymianki).

i znieprawieniem idei traktowanej jako element oddziaływań politycznych, nie zaś jako idea narodowa, zakorzeniona w tradycji, jak chciał pisarz. Sygnalizując te zagadnienia już w broszurze z 1906 roku, akcentował on potrzebę kierowniczej roli elity intelektualnej i istnienie zagrożeń wynikających z niekontrolowanego zrywu podczas ruchów masowych. Poszukiwanie jednostek wybitnych, zwłaszcza zaś zagadkę „duszy gromadnej”, wkomponował Berent w tekst *Oziminy*. Już na kartach *Idei w ruchu rewolucyjnym* pojawia się wskazanie na pokolenie, które dla niego było początkiem polskiej inteligencji (w odróżnieniu od inteligencji rozumianej jako klasa pseudointelektualistów początku XX wieku). W *Onegdaj* czytamy:

W Towarzystwie zaś Staszicowym łączyło się to ogniwo z dawnością kultury polskiej i otwierało zarazem tego łańcucha pierścień nowy dla łączenia się z przyszłością.

Znamy rapsod końcowy legendy legionowej z *Pana Tadeusza*: wiwaty i polonez odtąńczony w Soplicowie. Poważne mury na Kanionach przemawiały słowami Staszica: „Co z nami będzie?! To, czym się sami staniemy. Użytkujmy z czasu!” / W przeciwieństwie do epickiego w Polsce „kochajmy się!” wzywały hasłem Staszica dla Polaków nowym: – Szanujmy się wzajem! Każdą dobrą wiarę i wolę, każdy rzetelny trud człeczy.

Taki był legend Legionów akord w stolicy ostatni.⁵⁷

Pisarz akcentował, że działania inicjowane przez takie postaci (pisarzy i architektów – członków Towarzystwa) jak Staszic, Potocki, Skarbek, Szuch, Aigner czy Corazzi wpływały na techniczny rozwój miast oraz „pobudziły nowy ruch umysłowy”.

Stanisława Staszica Berent nazywał „twórcą ducha Towarzystwa Królewskiego”, mimo że Staszic nie należał do grupy założycieli Towarzystwa, a funkcję prezesa zgromadzenia objął po śmierci Albertrandiego. Pisarz zwracał bowiem uwagę na odmienny charakter działania tej instytucji w jej początkowej, skostniałej nieco formie oraz akcentował ożywczy ferment, który ją napęlił wraz z przejęciem kierownictwa

⁵⁷ W. Berent, *Onegdaj*, s. 243.

przez Staszica, a także zasileniem jej szeregów przez powracających do kraju legionistów Dąbrowskiego. Cyprian Godebski, poeta-żołnierz, był dla Berenta egzemplifikacją losów i cech młodego pokolenia tamtych czasów. Wybrani przedstawiciele generacji kadetów Szkoły Rycerskiej, po klęsce 1794 roku poszukującej drogi do niepodległości pod sztandarami Dąbrowskiego, to nosiciele szlacheckich wzorców, odznaczający się wysokim poziomem intelektualnym i moralnym. Wielu z nich, zawiedzionych ustaleniami pokoju francusko-austriackiego (1801), powróciło do kraju, gdzie zasiłowało szeregi członków Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk⁵⁸. Pośmiertne uhonorowanie Godebskiego przez WTPN oraz odpowiedź Dąbrowskiego w liście skierowanym do wojska, w którym generał pisał o działalności Towarzystwa i dbałości o język jako próbie utrzymania „ducha narodowego”, stanowią jeden z kilku elementów łączących przestrzeń placu Akademickiego z odległą, włoską przestrzenią legionistów.

Pałac Staszica, wraz z placem, kościołem Świętego Krzyża oraz figurą Chrystusa przed kościołem i spiżową postacią Kopernika stanowią obszar kumulujący ogrom sensów historycznych, którym Berent nadaje także znaczenie symboliczne. Jest to miejsce ważne na planie miasta ze względu na rolę arterii komunikacyjnej i dominanty widokowej zamykającej perspektywę jednej z głównych, historycznych ulic Warszawy⁵⁹. Jest to także przestrzeń naznaczona rozgrywką polityczną biorącą początek w dziejach dawnej Kaplicy Moskiewskiej, będącej tymczasowym miejscem pochówku rosyjskich carów Szujskich i symbolem

⁵⁸ Sprawa ta jest jednak bardziej złożona, gdyż, jak zaznaczał Berent, Towarzystwo nie od razu przyjęło Godebskiego do swego grona, zlecając mu najpierw napisanie *Historii literatury polskiej* i nadając z czasem stopień „członka przybranego”. Dopiero jego śmierć, która wstrząsnęła Warszawą, wywołała oddźwięk poprzez zwołanie „Posiedzenia Nadzwyczajnego” Towarzystwa, uczczenie go mowami pochwalnymi, zapewnienie wsparcia materialnego jego rodzinie oraz nobilitację *Wiersza do Legionów polskich*, który stał się symbolicznym hołdem Warszawy dla Legionów.

⁵⁹ Trasa łącząca Zamek Królewski z Ujazdowem od ponad czterystu lat była strategicznym obszarem, w którym odbywały się wydarzenia związane z celebrowaniem momentów o charakterze narodowym i politycznym. Zarówno polscy władcy, jak i zaborcy wykorzystywali tę przestrzeń, by oddziaływać na zbiorowość. Położenie placu przy tej trasie, jak i znaczenie znajdujących się tu obiektów architektonicznych sprawia, że miejsce to zawiera niezwykle ładunek semantyczny związany z dziejami narodu oraz przestrzenią sakralną.

tryumfu króla Zygmunta III Wazy. W obrębie tego obszaru odbywa się także proces odwracania sensów wpisanych w Pałac Staszica, widoczny zarówno w przeobrażeniach architektonicznych gmachu, jak i w funkcji lokowanych w nim instytucji⁶⁰.

Dostrzeżenie przez Berenta znaczeń wpisanych w ów fragment miasta jest tym bardziej istotne, że na początku XX wieku obszarami kojarzonymi z ważnymi wydarzeniami historycznymi były dla warszawian Stare Miasto, plac Teatralny i ten fragment Krakowskiego Przedmieścia, który jest związany z pomnikiem Mickiewicza. Dla pisarza plac Akademicki to przede wszystkim miejsce związane z działalnością intelektualną oświeceniowych twórców, którzy dążąc do podtrzymywania tożsamości narodowej, języka i kultury, kontynuowali walkę militarną prowadzoną pod sztandarami generała Henryka Dąbrowskiego czy Tadeusza Kościuszki. Zbiory, które Dąbrowski przekazał Towarzystwu w testamencie, zostały wyeksponowane w Pałacu Staszica w postaci muzeum oraz biblioteki, zawierającej nie tylko militaria i sztychy, ale także archiwum Legionów. Waław Berent akcentował właśnie ten szczegół. Jest to fizyczne zmaterializowanie się w budynku pałacu owego połączenia działań, które w obrębie przestrzeni

⁶⁰ Definiując istotę procesu przemian Pałacu Staszica, opartą na cyklicznym przywracaniu sensów związanych z poprzednimi odsłonami tego miejsca, zaproponowałam wykorzystanie berentowsko-nietzscheańskiej formuły postaci-wzorców, postaci-idei do analizy sensów wpisanych w przestrzeń. Ważne było dla mnie literackie eksponowanie adaptacji pałacu na siedzibę Towarzystwa, którego działalność dla Berenta jest propozycją postaw przyjmowanych w obliczu problemów politycznych i społecznych. Ważna była także historia przemian tego obiektu, będących wyrazem walki polityczno-historycznej, walki o symbole. Ujęcie odnoszone do postaci będących nośnikami wzorców kulturowych, czerpiące z nietzscheańskiej formuły postaci-idei, transponowałam do pojęcia obiektów-idei i aplikuję do analizy obiektów architektonicznych i czytania procesu ich przemian. Podstawą tego ujęcia jest deszyfracja znaczeń utrwalonych w świadectwach tekstowych oraz czytanie przestrzeni przez pryzmat obrazów literackich i sposobu konstruowania ich przez pisarza. Pisarstwo historyczne, wykorzystywane przez Berenta jako narzędzie kształtowania współczesności, uruchamiało „instrumentalne traktowanie biografii jednostek” – jak pisał Ryszard Nycz, *Homo irrequietus. Nietzscheizm w twórczości Wacława Berenta*, w: tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997. Berentowskie wykorzystanie wzorców postępowania może posłużyć do analizy cykliczności przemian miejsca. Na ten temat pisałam w: A. Wójtowicz, *Metamorfozy Pałacu Staszica*, Warszawa 2017, s. 127–128.

wyobrażonej łączą rejony odległe geograficznie. Ponadto działalność członków Towarzystwa, skupiona na rozwoju społeczeństwa i zachowaniu ciągłości kulturowej, stanowiła mentalną kontynuację walki o niepodległość prowadzonej orężem⁶¹. Zależność tę dostrzegał nie tylko Berent. Bogusław Limanowski w pracy poświęconej postaci Staszica wskazywał: „Kiedy jedni patrioci rozbudzali życie narodowe w samym kraju, drudzy spieszyli do szeregów rewolucji francuskiej, ażeby walczyć za wolność ludów europejskich i równość obywatelską wszystkich ludzi”⁶².

Wpływ tych form działalności (prowadzonych przez Legionistów i członków Towarzystwa) jest wzajemny, aktywizm byłych żołnierzy był istotną siłą napędową Towarzystwa, z kolei działalność literacka była ważnym komponentem w działaniach formacji legionowych. To Wybicki wprowadził Staszica do domu kanclerza Zamojskiego – czego efektem było powstanie *Uwag nad życiem Jana Zamojskiego*, dzieła będącego *de facto* zapalnikiem pierwszych ruchów na polu rewolucji intelektualnej. Także Wybicki wprowadził w szeregi Legionów słowa podtrzymujące ducha narodowego w walczących. Obok żołnierskiej pieśni, która z czasem stała się hymnem narodowym, Pismo Legionów Polskich „Dekada”⁶³ stanowiło rodzaj tej działalności intelektualnej,

⁶¹ Pisał o tym sam Henryk Dąbrowski w przywoływanym przez Berenta liście skierowanym do wojskowych po śmierci Godebskiego:

„Warszawa, dnia 10 Lutego 1810 r.

– Posyłam po 10 egzemplarzy posiedzenia Towarzystwa Przyj. Nauk, które w dniu 22 Grudnia r.z. postanowiło uroczystym publicznym obchodem uczcić pamiętkę poległych z chwałą na polu Marsa naszych braci, naszych Towarzyszów broni. – W ten czas, kiedy my, w wojskowym zostający zawodzie, po upadku kraju naszego w odległych krajach u narodów walczących za tę samą sprawę [wolności], szukali wsparcia i otuchy przeciw wspólnym nieprzyjaciolom staczali bitwy – w ten czas mężowie światli, mężowie nieszczęściami nie znękani, a z obcorodowym porządkiem rzeczy oswoić się nie chcący, myśleli jedynie o sposobach, jakimi by przez zachowanie języka utrzymać Ducha Narodowego [oba słowa w rękopisie wielką literą]. W w ł a ś c i w y m sobie zakresie do tegoż samego co my dążyli oni celu, tym samym co my tchnęli zapałem”, W. Berent, *Onegdaj*, s. 251.

⁶² B. Limanowski, *Żywoć Stanisława Staszica*, t. 1, Lwów 1889, s. 24.

⁶³ Pismo to z 1799 roku redagował Cyprian Godebski. Jak wskazywał Stefan Krzyszowski w *Przedmowie* do wydania z roku 1938: „»Dekada« była po upadku Rzeczypospolitej pierwszym pismem niepodległościowym, a więc pierwszym pismem dążącym do odzyskania państwowości polskiej. Jako taka w dziejach porozbiorowych naszego Narodu

która w pełni była rozwijana w Warszawie przez członków Towarzystwa.

W *Oziminie* również pojawia się wzmianka o dziejotwórczej roli Legionów oraz ich związku z działalnością intelektualną, związku, który najdobitniej krystalizuje się w przestrzeni Pałacu Staszica i ukazany jest w utworach z lat 30. W scenie rozważań profesora w bibliotece pojawia się wskazanie na „Dekadę”:

Oto myślał, – przerzucając poźółkłe karty, – „Dekady” wędrownego wojska ostatnich rycerzy bez ziemi, wiodących ze sobą po Europie nowej jeszcze i truwerów swoich. Śpiewacy obozowi, zamienieni w rozbiciu ostateczniem w bardów pielgrzymstwa, pozostawili po gościńcach Europy księgi polskie z pod tłoczni cudzoziemskich wszystkich miast zachodu. (I: 169)

Przestrzeń wyobrażona w powieści sięga zatem do obszaru, gdzie w ostatnim roku XVIII wieku ukazywało się pismo niepodległościowe. Podobnie jak w *Opowieściach biograficznych* i mowach Berenta, ogniwem łączącym te odległe obszary jest tu postać Godebskiego, natomiast elementem fizycznym – „Dekada” (w *Oziminie*) i zbrojownia Dąbrowskiego (w utworach z lat 30.).

Z placem Akademycznym łączą się także *Opowieści biograficzne*, w których związek z tym miejscem przy pierwszym odbiorze nie jest tak oczywisty. Wszystkie części *Nurtu* korespondują z przestrzenią placu. *Opowieści* z tomu *Ludzie starodawni*, poświęcone Franciszkowi Karpińskiemu, działalności pijarów i postaci Niemcewicza, łączą się z semantyką wpisaną w gmach przy Krakowskim Przedmieściu, nawet jeśli akcja rozgrywa się w poprzednich siedzibach Towarzystwa. *Opowieść Pustelnik* zamyka bezpośrednie wskazanie najpierw na lokum Towarzystwa na Kanoniach, „a z czasem na Krakowskim”⁶⁴, oraz słowa:

W tym zlepku, tak bardzo wtedy świeżym, urabiał się duch czasów nowych. Z porozbiorowych „szczątków dawnej chwały” [...] lepiono

stoi ona na czele szeregu późniejszych czasopism powstańczych, emigracyjnych i tajnych”. S. Krzywoszewski, *Przedmowa*, w: „Dekada”. *Pismo Legionów Polskich w 1799 roku*, z przedmową Stefana Krzywoszewskiego, Warszawa 1938, s. 19.

⁶⁴ W. Berent, *Nurt*, w: tenże, *Opowieści biograficzne*, s. 46.

mozolnie elitę umysłową Polski nowoczesnej, przy niedocenionej wciąż jeszcze kierowniczej i wychowawczej myśli Towarzystwa Królewskiego – a nade wszystko jego twórcy, darodawcy i duszy w nim całej – Staszica.⁶⁵

Opowiadanie *Mnichy* stanowi z kolei niezwykle przypadkowy korespondencji sztuk, której wytworem jest literacka kreacja, ostatecznie także związana z Pałacem Staszica. Otóż opis uroczystości wręczenia Onufremu Kopczyńskiemu medalu za *Gramatykę języka polskiego* skonstruował Berent, szczegółowo odtwarzając obraz pędzla Bronisława Kopczyńskiego⁶⁶. Choć scena przedstawiona na obrazie rozgrywa się w bibliotece Pijarów na Miodowej, to w oczywisty sposób łączy się także z Pałacem Staszica, tym bardziej że obraz ten za życia Berenta wyeksponowany był w gmachu przy Krakowskim Przedmieściu, gdzie znajdował się do II wojny (na swoje miejsce powrócił w 2017 roku).

Zarówno *Pogrobowcy*, jak i *Zmierzch wodzów* to przykład akcentowania kulturotwórczej roli Legionów Dąbrowskiego, o której pisarz wspominał już w mowie *Onegdaj*. Filozofia kultury w ujęciu Berenta⁶⁷ i wskazywanie na dawne wzorce stają się spoiwem łączącym właśnie przestrzeń Italii (gdzie walczą legioniści) czy placu Saskiego (gdzie odbywana jest musztra pod okiem księcia Konstantego) z symboliczną wymową placu, związaną z „Domem Towarzystwa”. Włodzimierz Bolecki wskazywał, że Berent:

Przed wszystkim jednak opowiada w *Nurcie* o najwyższym etapie kształtowania się świadomości, że siłą narodu nie jest oręż (wplątany w grę sił politycznych innych państw), lecz kultura, oświata i wierność tradycji historycznej. Wybitnych przywódców wojskowych (np. J. H. Dąbrowskiego i T. Kościuszkę) ukazuje więc Berent jako

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Obraz Bronisława Kopczyńskiego *Nadanie dyplomu Onufremu Kopczyńskiemu za „Gramatykę języka polskiego”*, powstał w latach 1915–1916. Jest to scena wielofigurowa, wymiary oryginału: 372 cm × 203 cm, olej na płótnie, sygn. *Bronisław Kopczyński Warszawa 1915–1916*, PAN. W Pałacu Staszica znajdował się przed II wojną, po powrocie do gmachu w 2017 roku został poddany renowacji i wyeksponowany na jednej ze ścian pierwszego piętra, w pobliżu Sali Lustrzanej. Na podstawie ww. obrazu Berent zaprojektował treść jednej z opowieści biograficznych pt. *Mnichy*.

⁶⁷ Na ten temat zob. m.in. W. Bolecki, *Historia i biografia*.

nauczycieli i patriotycznych wychowawców ówczesnej inteligencji. Ona właśnie stanie się – po masakrze Legionów dokonanej przez Napoleona – wyraziicielką przekonania, że naród trwa, póki walczy o swą tożsamość, póki broni źródeł swej kultury i religii, póki pamięta, że społeczeństwo ginie bez kultury, oświaty i wykształcenia.⁶⁸

Diogenes w kontuszu przynosi obraz wędrowki przez miasto Franciszka Salezego Jezierskiego oraz ukazuje społeczny aspekt przestrzeni przed kościołem Świętego Krzyża, która pełni funkcję placu handlowego. Do symboliki przestrzeni związanej z pomnikiem Kopernika, łącząc ją z dziejotwórczą rolą WTPN, sięga Berent w ostatniej opowieści z tomu *Zmierzch wodzów*. Scena spotkania Niemcewicza z księciem Konstantym w Belwederze w sprawie ocenzurowania mowy, którą ostatni prezes Towarzystwa miał wygłosić podczas odsłonięcia pomnika, a także sam akt inauguracji⁶⁹, choć pod względem fabularnym oparte są na źródłach, to akcentują sprawę utrzymania tożsamości narodowej. Opowieść Berent rozpoczyna od słów: „– Dwie były władze w kraju – powiada jeden z najwybitniejszych ludzi za Królestwa – fizyczna: Konstantego w Belwederze, i moralna: Niemcewicza na mieście”⁷⁰. I tę opiniotwórczą rolę Niemcewicza eksponuje pisarz także dalej: „Co on pochwalił, było chwalone, co on potępił, potępiali wszyscy”⁷¹. W *Zmierzchu wodzów* pojawia się także wzmianka o autentycznym zdarzeniu podczas odsłonięcia pomnika, kiedy to w deszczowy dzień niespodziewanie zza chmur

⁶⁸ W. Bolecki, *Wstęp (1)*, w: W. Berent, *Opowieści biograficzne*, s. 23.

⁶⁹ Wydarzenia te szczegółowo opisuje Julian Ursyn Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich. Dzieło pośmiertne*, Tarnów 1880.

⁷⁰ W. Berent, *Zmierzch wodzów*, w: tenże, *Opowieści biograficzne*, s. 566.

⁷¹ Tamże. Słowa te zyskują na znaczeniu, kiedy zestawia się kreację Berenta z zapisem Aleksandra Kraushara, z którego monografii pisarz korzystał, a który na temat tego wydarzenia pisał następująco: „Wiedział on dobrze, jak jest ważny stosowny wybór chwili, dla oddziaływania mówcy na słuchaczy [...] Mówca nie uznał za odpowiednie wspomnieć w mowie swojej ani o jednym z tych Monarchów [Aleksander I i cesarz Mikołaj Pawłowicz – AW]. Nie uznał za właściwe przy owej uroczystości prosić, albo nawet wynurzyć życzenie, by Towarzystwo kontynuowało swe prace pod wysoką opieką panującego Monarchy. [...] Wzywał jedynie Kopernika o pieczę nad Towarzystwem...”, A. Kraushar, *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk 1800–1832. Monografia historyczna osnuta na źródłach przez Aleksandra Kraushara, Mecenas, Członka B. Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu, Towarzystwa Poznańskiego Przyjaciół Nauk, Komisji Historycznej Akademii Umiejętności w Krakowie, Kraków–Warszawa 1900*, s. 454.



3. Maurycy Pusch, *Warszawa, Pałac Staszica, 1890-1899*

wyszło Słońce i na krótko oświetliło pomnik⁷². Współgra ono z kreacją mówcy, który nie ulegając presji zaborcy, w mowie wygłoszonej na cześć astronoma przyjął postawę bojownika o sprawę narodową, biorącego udział tym razem w rozgrywce mentalnej. Te próby „wyrwania się z zastoju” i ruchu intelektualnego, wpisane w przestrzeń związaną z pomnikiem Kopernika, sygnalizuje Berent już w *Oziminie*.

Plac Akademiczny jest to rzeczywisty fragment miasta, który poprzez swój symboliczny wymiar i działalność WTPN wiąże ze sobą odległe przestrzenie. Ponadto jest to miejsce łączące sensory przekazywane w różnych dziełach Berenta, a jego brak, a raczej przemilczenie, także odgrywa znaczącą rolę. Dzieje się tak zarówno w tekście *Fachowca*, jak i *Ozimy*. Na temat tego braku Bogdan Zawistowski pisał:

W „Fachowcu” nie pojawiają się ważne w późniejszych dziełach Berenta artefakty. Pomnik Kopernika i rzeźba Chrystusa przed Kościołem

⁷² Zdarzenie to odnotowano w prasie oraz wielu źródłach, m.in. w monografii Kraushara czy dziele Wejnerta. Było szeroko komentowane i odczytywane jako znak Opatrzności Bożej. Zob. m.in. *Szczegóły o pomniku Kopernika w Warszawie*, w: *Starożytności Warszawy*, Dzieło zbiorowe wydane przez A. Wejnerta, Warszawa 1858.

Świętego Krzyża – obiekty przesądzające o symbolicznej instrumentacji przestrzeni w „Oziminie” – czy też Pałac Staszica będący sakralnym centrum miasta w „Opowieściach biograficznych”, nie istnieją w „Fachowcu” zupełnie.⁷³

Badacz, wskazując topografię miasta, która w *Fachowcu* odpowiada realnemu kształtowi Warszawy, zwracał uwagę na sposób tematyzowania przestrzeni w powieści oraz rolę skrótu, przemilczenia, elipsy oraz na „osobliwą nieobecność”, na którą skazany jest krajobraz⁷⁴. Ten brak zabytków, pomników, pałaców, o których wspominał, wiąże się z eksponowaniem przestrzeni istotnej dla problematyki utworu. Dzielnicą Powiśla, fabryk, trakty i mosty stanowią element świata będącego udziałem klasy robotniczej, a więc tej, na której skupia się uwaga w *Fachowcu*⁷⁵.

Topografia miasta utrwalona w *Oziminie* pozwala z kolei „odwiedzić” zaułki, w których mieszkają te grupy społeczne, których przedstawiciele nie mogli znaleźć się na przyjęciu u Niemana. W powieści polifonicznej, aby pozwolić zabrać głos niższym warstwom społecznym lub je ukazać, Berent poprowadził bohaterów przez najuboższe zaułki. Plac przed kościołem Świętego Krzyża ukazany jest w końcowej wizji profesora jako szlak przemarszu aresztantów, w szeregach których znajduje się grupa głównych bohaterów. Pisarz wpisuje tym samym w tę historyczną przestrzeń kolejną „warstwę” znaczeń związanych z wypadkami rewolucji 1905 roku. Zagadnienie ofiarnictwa przywołane w rozważaniach profesora, który sięga myślą do rytuału druidów czy

⁷³ B. Zawistowski, „*Tu już nic więcej spalić się nie może*”. *Krajobraz Warszawy w „Fachowcu”* Wacława Berenta, w: *Miasto słów. Studia z historii literatury i kultury okresu połowy XIX wieku*, red. E. Paczoska, Białystok 1990, s. 151.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ „Warszawskość” *Fachowca* została omówiona w pracach: B. Zawistowski, dz. cyt.; M. Krzyżanowska, dz. cyt.; fragmenty studiów: W. Bolecki, *Historia i biografia*; J. Tyniecki, *Inteligent bez głupców. O adresie krytycznym „Fachowca”* Berenta, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki i J. Maciejewski, Wrocław 1986; M. Zaczyński, O „*Fachowcu*” Wacława Berenta. *Przyczynnik do dziejów naturalizmu w Polsce*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1980, z. 39. W pracy skupiam się na tych aspektach, które interesują mnie w odniesieniu do *Ozimy*.

martyrologii romantyzmu, wybrzmiewa w scenie końcowej, ukazującej ofiary „ruchu” właśnie na tle kościoła, które zestawia z ofiarą Chrystusa⁷⁶.

W *Opowieściach biograficznych* oraz w mowie Berenta, plac Akademyczny wiąże się z siedzibą i działalnością Towarzystwa. W czasie, gdy rozgrywa się akcja *Oziminy*, Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk nie istnieje, zlikwidowane po klęsce powstania listopadowego, a gmach Pałacu Staszica jest przebudowany w cerkiewnym stylu architektury pseudonarodowej. W 1933 roku pisarz nazwie ją „pseudobizantyjską, pstrokatą pałubą tryumfu rosyjskiego ducha” oraz symbolem „zastoju pod jarzmem wschodnim”⁷⁷. Na kartach powieści przemilcza obecność tego obiektu. Plac Akademyczny *Oziminy* to plac bez Pałacu Staszica, ale i bez cerkwi Świętej Tatiany Rzymianki. Różni się jednak od obrazu z *Fachowca*, gdzie zabrakło także pomnika i figury przed kościołem. W powieści z 1910 roku jest to miejsce przed kościołem Świętego Krzyża, a nie przed pałacem, w miejscu pałacu istnieje bowiem pustka. Plac przed kościołem Świętego Krzyża jest placem bez Pałacu Staszica nie tylko dla Berenta, ale także dla całej ówczesnej elity intelektualnej. Kazimierz Bartoszewicz, pisząc na łamach prasy o wyburzonym pałacu Karasia, stwierdzał:

Przepadnie w ogóle reszta tego charakterystycznego zakątka, placyku, który był do niedawna niejako środkiem „nowej Warszawy”, zanim powstała najnowsza.

Zrzucono przedtem lub przerobiono w tym kącie kilka domów, zniesiono domek w którym się urodził Kraszewski (dziś stoi tam szpital dla dzieci) i pozostał tylko pałac Karasia i ... pomnik Kopernika.⁷⁸

Przemilczanie obrazu miasta, poddanego działaniom rusyfikacyjnym także w sferze architektonicznej, było strategią pisarską charakterystyczną dla polskich twórców XIX wieku. W przypadku placu Akademycznego w *Oziminie* przemilczenie to jest znaczące, chodzi bowiem

⁷⁶ Zagadnienie to rozwijam w dalszej części, podejmując temat figur przed kościołem i gmachem pałacu.

⁷⁷ W. Berent, *Wstęp do „Wywłaszczenia Muz”*, w: tenże, *Pisma rozproszone*, s. 303.

⁷⁸ K. Bartoszewicz, *Z mojego notatnika*, „Goniec Wieczorny” 1903, nr 6.

o obiekt będący dominantą widokową jednej z głównych arterii miasta, mieszczący w sobie także istotny ładunek semantyczny⁷⁹.

Katarzyna Szalewska, pisząc o „retoryce zapisywania pustki”, wskazywała na „utekstowanie” przestrzeni nieistniejącej oraz na miejsca, w których pustka zastąpiła dawne istnienie⁸⁰. O tego typu przestrzeniach pisała:

Gdzie jesteście dzisiaj? Pytanie *ubi sunt* stanowi jedną z podstawowych figur nieobecności wykorzystywanych w ramach retoryki zapisywania pustki. W tej dobrze rozpoznanej formule spotykają się dwa niezwykle istotne dla omawianej poetyki parametry – kategoria przestrzenna oraz antropologiczna. W jednej frazie równocześnie przywołane zostają dawna obecność i dzisiejszy brak, które łączy to samo miejsce, punkt bycia i nieobecności zarazem. Zastosowanie formy pytającej podkreśla natomiast niepewność podmiotu co do efektów procesu przestrzennej percepcji. Niepewność ta wiąże się z niedostępnością dla zmysłu wzroku tego, co wypełnia pustkę.⁸¹

Ten rodzaj pustki można by zlokalizować w obrębie wschodniej pierzei placu po I wojnie, czyli w miejscu, w którym dawniej stał pałac Karasia. W powieści z czasów *Oziminy* obiekt ten jeszcze istnieje, literacka pustka zostaje wprowadzona w miejscu sąsiadującego z nim gmachu, wówczas nieistniejącego Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk⁸². Jest to pustka wprowadzona celowo, jako wyraz protestu. W przypadku tego gmachu dawna obecność, czyli Pałac Staszica, zostaje zastąpiona inną

⁷⁹ Polityczne i ideologiczne znaczenie obiektów i pomników eksponowano w ramach działań skupionych wokół zagospodarowania przestrzennego i lokalizacji obiektów istotnych kulturowo. Na ten temat zob. m.in. J. Tazbir, *Walka na pomniki*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, t. 41. Na temat ikonoklazmu – walki na pomniki prowadzonej po II wojnie pisał Wojciech Tomasiak, tenże, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, wyd. II, Toruń 2016.

⁸⁰ K. Szalewska, *Figury nieobecności/Retoryka pustki*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 8.

⁸¹ Tamże, s. 11.

⁸² WTPN zostało uznane za nieistniejące przez cara Mikołaja I w 1832 roku, w wyniku represji będących następstwem powstania listopadowego. Pismo z dnia 2 kwietnia 1832 ks. Czernyszewa do Paskiewicza, BUW, Dz. Rkp., akc. 3016, KRWRiOP, k. 129–130, za: Z. Strzyżewska, *Konfiskaty warszawskich zbiorów publicznych po powstaniu listopadowym*, Warszawa 2000, s. 11.

obecnością, czyli cerkwią Świętej Tatiany Rzymianki. To obecność, która wzbudza opór, nie dostrzega się jej z wyboru. Nostalgia za tym, co było, nakazuje powołać pustkę wyimaginowaną, będącą wyrazem niezgody na zaistniałą zmianę. To pustka ocalająca, pozwalająca na zachowanie w pamięci dawnej semantyki miejsca, niedopuszczająca, by w jego obręb wpisano inną treść, będącą oznaką represji zaborcy⁸³.

W *Oziminie* jest wiele sygnałów świadczących o rusyfikacji miasta, sygnałów, o które trudno w przypadku dzieł innych pisarzy⁸⁴. To przemilczenie w przypadku obiektu, jakim jest Pałac Staszica, wiąże się z ładunkiem semantycznym, wpisanym w gmach poprzez działalność WTPN. Myśl o działalności tej instytucji, widoczna od początku w twórczości Berenta, jakby krystalizuje się w konkretnym obiekcie dopiero po przywróceniu gmachowi dawnego, klasycystycznego wyglądu, po jego rekonstrukcji z 1924 roku. W powieści symboliczne znaczenie wpisane w gmach przy Krakowskim Przedmieściu, po przebudowaniu pałacu na cerkiew, zostaje przeniesione na pomnik Mikołaja Kopernika. Jest on bowiem dla Berenta integralnym elementem układu obiektów, na jaki składał się pierwotnie Pałac Staszica wraz z pomnikiem.

⁸³ Analizując historię przemian Pałacu Staszica, zaproponowałam poszerzenie typologii Michela Foucaulta i wprowadzenie pojęcia heterotopii afektywnej. Definicja ta odnosi się do miejsc, w których następuje kumulacja przestrzeni heterotopicznych, następujących po sobie kolejno w czasie, i do istoty procesu, w ramach którego uruchamiane są kolejne wcielenia danego obszaru lub obiektu. Zob. A. Wójtowicz, *Metamorfozy Pałacu Staszica*. Strategia Berenta zastosowana w *Oziminie* jest jednym z rodzajów reakcji obronnej społeczeństwa wobec uruchomienia przez zaborcę procesu odwracania znaczeń związanych z tą przestrzenią. Działania rosyjskie opierały się na sięgnięciu do czasów króla Zygmunta III Wazy i okresu ulokowania w tym miejscu Kaplicy Moskiewskiej. Akt odwrócenia znaczeń wpisanych w gmach i próba zatarcia śladów tego niechlebnego w dziejach Rosji okresu odbywał się poprzez przebudowę obiektu na cerkiew prawosławną, ukazującą tryumf zaborcy. Dlatego obiekt przebudowany na cerkiew nie mógł zaistnieć w świecie powieściowym *Oziminy*. Dlatego też budynek przebudowanego według projektu Władimira Pokrowskiego i pokrytego bizantyjską elewacją autorstwa Prochowa nie ma na kartach *Oziminy*. Wizja profesora z Krakowa nie lokalizuje aresztantów na placu przed Pałacem Staszica, bo Corazziański gmach wówczas nie istnieje. Nie wyobraża ich sobie bohater także na placu przed cerkwią Tatiany Rzymianki, bo rosyjskiej budowli narracja Berenta uwzględnić nie chce. Obraz koncentruje się na istniejących na placu figurach Chrystusa i Kopernika.

⁸⁴ Powracam do tego problemu w części poświęconej rosyjskiej Warszawie z czasów *Oziminy*.

Symbole wpisuje Berent w realnie istniejące obiekty, ale – co trzeba podkreślić – tylko w konkretne, wybrane przez pisarza ze względu na ich historyczne znaczenie. Chwył ten jest wpisany w kreację przestrzeni miejskiej opartą na odmiennych technikach pisarskich obecnych w powieści. Należy zaznaczyć, że Berent sięga po różne techniki, gdyż jak wskazywała już Irena Maciejewska⁸⁵, także świat w *Oziminie* ma charakter polifoniczny, składający się z różnych obrazów i wykorzystujący różne poetyki. Dlatego też w powieści pojawiają się zarówno elementy naturalizmu, jak i realizmu – z tym drugim pojęciem łączę wierne i szczegółowe odtwarzanie warszawskiej rzeczywistości przez Berenta⁸⁶. W ujęciu geokrytycznym przestrzeń „jest polifoniczna, płynna [*navicule*]”⁸⁷, jak pisał Westphal. Analizując desygnat, w tym przypadku Warszawę, przyjmuję, że literackie przedstawienie jest „współ-założycielskie”, co wynika z zasady wzajemnej zależności, gdzie literacka reprezentacja zaczyna wpływać na sposób postrzegania ukazanej w dziele przestrzeni rzeczywistej. W takim ujęciu analiza poetyk, po które sięga Berent opisując różne aspekty miasta, oznacza analizę reprezentacji, która wpływa na sposób postrzegania przestrzeni – najpierw w powieści, a potem tej rzeczywistej. Chodzi zatem o to, by badając przestrzeń Warszawy w powieści, literaturoznawca uwzględnił ważność technik pisarskich używanych do opisu poszczególnych obrazów miasta. Najlepiej oddaje to wskazanie na naturalistyczny opis Powiśla, realnie istniejącej dzielnicy w Warszawie z końca XIX wieku. Podkreślenie przez Berenta poziomu zaniedbania tego fragmentu miasta sprawia,

⁸⁵ I. Maciejewska, *Wielkie miasto w prozie Młodej Polski a problemy naturalizmu*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria 3, red. E. Jankowski i J. Kulczycka-Saloni, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984.

⁸⁶ Zob. m.in. J. Krzyżanowski, *Wprowadzenie*, w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 1, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1963, s. 13–28. Na temat sposobów rozumienia pojęcia realizm oraz typów narracji z nim związanej zob. G. Borkowska, *Wokół (kilku) nowszych koncepcji realizmu powieściowego. Komentarze i uwagi*, w: *Realności, realizm, realność. W stulecie śmierci Bolesława Prusa*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński, D. M. Osiński, Warszawa 2013 oraz Z. Mitosek, *Transformacje realizmu od pozytywizmu do nowoczesności*, w: *Realności, realizm, realność*.

⁸⁷ B. Westphal, *Geokrytyczne podejście do tekstów. Szkic*, przeł. B. Banasiak, w: *Transkrypcje przestrzeni. Teksty krytyczne, eseje, komentarze*, red. K. Rdzanek, A. Wójtowicz, A. Wróbel, maszynopis.

że po lekturze *Oziminy* ówczesny czytelnik w założeniu miał być bardziej wyczulony na dostrzeganie tych, dosadnie opisanych, aspektów przestrzeni⁸⁸. Podobnie sięgnięcie po elementy symbolizmu w partii końcowej wpływa na późniejsze postrzeganie placu Akademickiego przez czytelników *Oziminy*, które zostaje wzbogacone o sensy przekazywane przez pisarza w powieści i łączące się z tym miejscem.

W powieści nie pada nazwa żadnej ulicy ani placu. Pokazanie obiektów lub punktów rozpoznawalnych pozwala osobie znającej miasto skojarzyć je z realnym miejscem. Jest to technika (związana z piarstwem naturalistycznym), która obowiązuje także w części *Oziminy* poświęconej opisowi domu – rekwizyty skojarzone z daną przestrzenią sygnalizują jej istnienie. Pokój kobiercowy np. najczęściej jest ukazany jako pomieszczenie z „kukłą murzyna”⁸⁹, trzymającą tacę, podobnie plac Akademicki (określenie to w powieści nie występuje, pojawia się w innych tekstach Berenta) jest ukazany jako miejsce z pomnikiem Kopernika i figurą Chrystusa. W odniesieniu do przestrzeni miasta występuje jedna, konkretna nazwa dzielnicy – Powiśle, zarówno w części końcowej, jak i w opowiadaniu Komierowskiego. Irena Maciejewska, pisząc o naturalistycznej kreacji miast w polskich utworach (Sygietyńskiego, Gruszeckiego, Dygasińskiego i Zapolskiej), konstatowała:

[...] widzenie tych miast, sposób ich istnienia w utworach są szczególnie. Ani bohaterowie bowiem, ani narrator (a za nim czytelnik) nie widzą tych miast, wymienianych z nazwy i ściśle przez nazwy ulic określanych. Ich naturalistyczny dokumentaryzm sprowadza się (w najlepszym razie) do drobiazgowo pojętych studiów i uważnych obserwacji rozmaitych mikroświatów miejskich.⁹⁰

Badaczka w szkicu tym zaznaczała, że podczas analizy miasta naturalistów interesuje ją ono „jako pewien typ przestrzeni materialnej, zorganizowanej cywilizacyjnie, bez wnikania w skomplikowaną sieć stosunków

⁸⁸ W tym miejscu ilustrując, na czym polega „współ-założycielska” rola reprezentacji, nieco upraszcam rozumienie tego pojęcia.

⁸⁹ Nazwę rekwizytu „kukła murzyna” zapisuję, stosując zapis zgodny z I wydaniem powieści – małą literą.

⁹⁰ I. Maciejewska, *Wielkie miasto w prozie Młodej Polski*, s. 198.

międzyludzkich wyznaczających duchową strukturę miasta”⁹¹. Uwaga ta jest niezwykle istotna, zważywszy, że szkic pochodzi z 1984 roku, gdyż Maciejewska zwracała uwagę na różnicę pomiędzy przestrzenią materialną (która jest ukazana za pomocą technik naturalistycznych) a niematerialną stroną miasta, którą budują relacje międzyludzkie. Trudno nie pokusić się o skojarzenie tych aspektów z rozpoznaniem Henriego Lefebvre’a i Edwarda Sojy, które prowadzą do postrzegania przestrzeni miejskiej jako przestrzeni łączącej materialność świata z przestrzenią wyobrażeń i społecznych zależności. W szkicu, który powstał trzydzieści dwa lata później niż tekst Maciejewskiej, Adam Lipszyc, opisując plac Grzybowski, oglądany za pomocą pojęcia widma, odwoływał się właśnie do kategorii Trzeciej przestrzeni Sojy (która czerpie z prac Lefebvre’a i Foucaulta) i akcentował ten element propozycji Sojy, który krytykuje „podwójne złudzenie” natury przestrzeni. Wszelka rozciągłość może zostać zredukowana do przestrzeni mentalnej, przytaczał za amerykańskim badaczem, a z kolei „realistyczne złudzenie” powoduje redukcję przestrzeni do jej fizykalnego wymiaru. Lipszyc pisał:

Oba złudzenia – obie redukcje, oznaczają w istocie eliminację przestrzeni jako problemu dla naszego umysłu, eliminację przestrzeni jako „trzeciego rodzaju”, który kwestionuje inteligibilność, uprzestrzennia, rozsuwa [...]. Jedna i druga redukcja odłącza też przestrzeń od człowieka. Tymczasem przestrzeń [...] jest sobą, tym dziwnym, niestabilnym żywiołem, kiedy jest przestrzenią ludzką [...] Jest naszym tworem, lecz zawsze wyobcowanym. Stąd też trzecim rozumieniem przestrzeni – po przestrzeni mentalnej i fizykalnej – jest dla Lefebvre’a i Sojy przestrzeń społeczna.⁹²

Przestrzeń w *Oziminie* to przestrzeń plasująca się na styku przestrzeni realnej i wyobrażonej (przy czym akcentuje sprawę fluktuacji przestrzeni mentalnej, nie zaś przestrzeni w ogóle). Nasuwa się jednak pytanie: za pomocą jakich technik Berent ukazuje tę złożoność przestrzeni, widoczną przecież także w partiach poświęconych ulicom Warszawy? Fizyczny obraz miasta i jego ubóstwa pisarz przedstawia za pomocą kolorystyki

⁹¹ Tamże.

⁹² A. Lipszyc, *Na placu. Widma przestrzeni*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 75–76.

i chwytów naturalistycznych (błotne, cuchnące, nędzne). Zgodnie z problematyką utworu przełamuje tę konwencję, co dobrze widać w scenie, gdy profesor ucieka wzrokiem od obrazu zaniedbanej ulicy i skupia się na obiekcie odbijającym promienie porannego Słońca (słoneczny blask nie należy przecież do poetyki naturalistycznej). Przełamanie na poziomie poetyki następuje, by wskazać przykładowo, także w scenie końcowej, gdy widok halizn mazowieckich i rzeki porównany jest do otwartego morza. To kolejny znaczący zabieg opuszczenia zamkniętej, ciasnej przestrzeni, charakterystycznej dla krajobrazów naturalistycznych, i wyjścia na otwartą przestrzeń. Badacze twórczości Berenta wielokrotnie podnosili temat porównania tego pejzażu do archipelagu wysp widocznych na dalekim krańcu morza⁹³.

Na halizny mazowieckie spoglądał jak na morze. Wiatr hula górą bezgłośnie i pędzi przed sobą obłoki jak fale monotonne zbite na horyzoncie w chmurę dalekiego łądu. Wsie tu i ówdzie widoczne, niby łodzie rybackie w czas morskiej ciszy, tkwią sennie w pustce. (I: 332)

Pojęcie archipelagu w geokrytyce Westphala, by odejść na chwilę od rozważań nad *Ozimingą* na rzecz kilku wzmianek natury metodologicznej, pojawia się w ujęciu geofilozoficznym. Westphal przywoływał fragment pracy Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego (zatytułowany *Geofilozofia*), poświęcony zagadnieniu deterytorializacji i zależności przestrzeni i czasu⁹⁴ oraz wskazywał na jego recepcję, czyli prace *Geo-filosofia dell'Europa* oraz *Larcipelag* Massimo Cacciariego. Przestrzeń ludzka w tym ujęciu postrzegana jest jako archipelag, jako zespół „*kósmoi*, struktur posiadających porządek i prowadzących ze sobą dialog”⁹⁵.

⁹³ Pisali o tym m.in. Maria Prussak czy Jan Prokop (tenże, dz. cyt.). Maria Prussak, która pokazała związek końcowej partii *Oziminy* z esejem Waltera Petera, wykazała, że Wisła w powieści przypomina morze, ponieważ Berent konstruował ten fragment na podstawie opisu Patera, u którego znad morza wyrusza procesja misterii eleuzyjskich. Pisarz sięgał także, jak wskazywała badaczka, do fragmentów *Greek Studies*, poświęconych Dionizosowi, gdzie Dionizos-Jachos ukazany jest w górskich pejzażach. M. Prussak, *Niedoceniony katastrofizm Berenta*, w: taż, *Od słowa do słowa. Na marginesach krytyki tekstu*, Warszawa 2013.

⁹⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.

⁹⁵ M. Cacciari, *Larcipelago*, Milano 1997, s. 19–20: „[...] di *kósmoi*, strutture dotate d'ordine e dialoganti tra loro”, cyt. za: B. Westphal, *Geokrytyczne podejście do tekstów*.

W dalszej części manifestu Westphal stwierdzał:

Geokrytyka rzeczywiście odpowiadałaby poetyce archipelagu, przestrzeni, której całość konstytuowana jest przez rozmyślne połączenie wszystkich – ruchomych – składających się na nią wysp. Archipelag jest najbardziej dynamiczny spośród wszystkich przestrzeni, żyje tylko dzięki przesunięciom sensu, które wiecznie go pobudzają i poruszają. [...] Tam, gdzie przestrzeń jest archipelagiem, tożsamości kulturowe komplikują się do tego stopnia, że nigdy nie dają się zdefiniować, a zatem są nieokreślone.⁹⁶

W takim ujęciu archipelag (metaforycznie) odnosi się do przestrzeni ludzkiej; należy uwzględnić oczywistą różnicę rozumienia w obrębie zagadnień metodologicznych i literackiej kreacji. Niemniej przywołanie metafory archipelagu jako przestrzeni przecięcia różnych kultur wzbudza chęć spojrzenia na *Oziminę* przez jej pryzmat. Archipelag odległych „wysp” – wsi porównanych do rybackich łodzi przechodzi w powieści w obraz starożytnych misterii, sceneria halizn i mętnych wód polskiej rzeki przeistacza się w obraz wyruszającego znad morza pochod. Ostatnie sceny to nie tylko metaforyczna sceneria morskiego pejzażu, ale także poetyka archipelagu, skonstruowana poprzez „rozmyślne połączenie wszystkich – ruchomych – składających się na nią wysp”⁹⁷, czyli przestrzeni różnych czasów i różnych kultur. Fluktuacja przestrzeni w *Oziminie* także w tym fragmencie wiąże się ze zmianą poetyk, po które sięga Berent.

Animizacja obecna w obrazie fabryk, zestawianie miasta i żywiołowości tłumu z żywiołem rwącej rzeki oraz naturalistyczne rekwizyty, jak śmietnisko i błoto, pojawiają się w powieści wtedy, gdy opisywana przestrzeń lub obiekt potrzebują według Berenta elementów tej poetyki. Wielkowiejskość z kolei w powieści wychodzi poza ramy naturalizmu, gdyż „gorączka wielkowiejska” to metafora odnosząca się do spraw niematerialnych, do spraw kondycji ludzkiej. W scenach końcowych naturalistyczny opis miasta przechodzi w poetykę archipelagu, która łączy odległe przestrzenie i kultury. Jednak nie chodzi tu

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ Tamże.

wyłącznie o powołanie do istnienia, w wyobraźni bohatera, przestrzeni mitycznych. Pisarz ukazuje sensory skojarzone w powieści z obrazami mitycznymi, sięgając po technikę symbolizmu⁹⁸. Na „wyprowadzenie z naturalistycznego ujęcia obrazu symboliczno-ekspresjonistycznego” zwracała już uwagę Irena Maciejewska, która – by jeszcze raz przywołać fragment jej szkicu, pisała:

Polifoniczną strukturę ma także obraz miasta – nie jest już tylko naturalistycznie zarejestrowaną, jednowymiarową przestrzenią zewnętrzności, lecz także przestrzenią ekspresjonistyczno-symboliczną, wieloznaczną, wyposażoną w autonomiczne sensory.⁹⁹

Trzeba tu zaznaczyć, że Henryk Markiewicz wskazywał na rozumienie „naturalizmu” w ujęciu H. Hatzfelda, który traktował to pojęcie „jako styl całej epoki literackiej, włączając doń również współbieżne prądy literackie – po części symbolizm, a zdecydowanie impresjonizm literacki”¹⁰⁰. Współwystępowanie technik naturalistycznych i symbolicznych nie jest indywidualną cechą Berenta, ale wpisuje jego twórczość w europejski prąd literacki początku XX wieku.

⁹⁸ Przyjmuję tu rozumienie symbolizmu zdefiniowane przez Marię Podrazę-Kwiatkowską, z uwzględnieniem różnic występujących pomiędzy symbolizmem w poezji i prozie. Niemniej ważne jest dla mnie potraktowanie symbolu jako tropu, „jako jednego z chwytów związanych z mówieniem nie wprost”. Symbol jest indywidualny, niekonwencjonalny, wieloznaczny i nieprecyzyjny. Rozumiem go także jako myślenie za pomocą obrazu. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pojęcie symbolu w okresie Młodej Polski*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, seria II, Wrocław 1970. Zob. także też, *Symbolistyczna koncepcja poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4.

⁹⁹ I. Maciejewska, *Wielkie miasto w prozie Młodej Polski*, s. 217–218. Odsyłam do tego tekstu Maciejewskiej, w którym autorka bliżej omawia elementy naturalizmu w *Oziminie*.

¹⁰⁰ H. Markiewicz, *Zakres i treść pojęcia „naturalizm”*, s. 117.

Pomnik Kopernika i posąg Chrystusa – symbolika

Sprawa posągu Mikołaja Kopernika, jego wysokości i kierunku ustawienia postumentu była przez jakiś czas w Warszawie tematem głośnym. Starły się tu bowiem dwa aspekty związane z projektem jego budowy. Pierwszy dotyczył pierwotnego, całościowego planu wzniesienia pałacu i pomnika jako spójnego kompleksu, drugi z kolei nie uwzględniał wzajemnej zależności tych obiektów i zakładał separację pałacu i postumentu. Rozwiązania prezentowane na łamach prasy, uwzględniające postawienie pomnika przed Pałacem Kazimierzowskim bądź w innym miejscu, wpisywały się w propozycje odmienne niż uznana przez Berenta. Dyskusje te przetoczyły się w środowisku warszawskim na ostatnim etapie prac nad pomnikiem, w latach 1829–1830, a więc już po śmierci Stanisława Staszica¹⁰¹. Marian Lalewicz i Piotr Biegański, architekci odbudowujący Pałac Staszica w czasie dekonstrukcji rosyjskiej cerkwi oraz po II wojnie światowej, wskazywali, że pomnik zaprojektowany był tak, by jego proporcje odpowiadały wymiarom odpowiednich partii gmachu, tworzących dla niego tło¹⁰².

¹⁰¹ Temat pomnika Kopernika poruszano m.in. na łamach: „Pamiętnika Warszawskiego” 1814, nr 10; „Kuriera Warszawskiego” 1885, nr 185; „Gazety Warszawskiej” 1827, nr 225; „Kuriera Warszawskiego” 1829, nr 69; „Kuriera Polskiego” 1829, nr 157; „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1830, nr 20, 121.

¹⁰² Marian Lalewicz pisał: „Staszic [...] połączył te dwa pomniki narodowe w jeden kompleks, Kopernika, ten pomnik wielkiego imienia polskiego, z pałacem Staszica, tym

Kwestia ta powróciła już po odsłonięciu pomnika, kiedy okazało się, że postać astronoma usytuowana jest zbyt nisko. Wyjaśnienie sprawy przynosi wypowiedź Adama Idźkowskiego – projektanta postumentu, na którym znajdowała się figura Kopernika¹⁰³. Idźkowski wyjaśniał, że realizatorzy budowy cokołu zastosowali inną miarę niż on podczas pracy nad projektem.

Nie mniejsze zainteresowanie wzbudzała sprawa ustawienia posągu Kopernika w kierunku północnym. Nie umknęła ona uwadze Bolesława Prusa, który na kartach *Lalki* komentował ją, akcentując „nieruchomość” posągu:

Z drugiego końca nieruchomy Kopernik, z nieruchomym globusem w rękę, odwrócił się tyłem do słońca, które na dzień wychodziło spoza domu Karasia, wznosiło się nad pałac Towarzystwa Przyjaciół Nauk i kryło się za dom Zamoyskich jakby na przekór aforyzmowi: „Wstrzymał słońce, wzruszył ziemię”. Wokulski, który w tym właśnie kierunku wyglądał ze swego balkonu, mimo woli westchnął przypomniawszy sobie, że jedynymi wiernymi przyjaciółmi astronoma byli tragarze i tracze, nieodznaczający się, jak wiadomo, zbyt dokładną znajomością zasługi Kopernika.¹⁰⁴

Fragment ów wart jest przytoczenia w pracy poświęconej powieści Berenta, gdyż autor *Ozimy* przyjęte rozwiązania urbanistyczne dotyczące ustawienia pomnika, wobec tych samych realiów, postrzega odmiennie. Dla autora takie rozplanowanie nie wpisuje się w prusowską formułę „jakby na przekór aforyzmowi: »Wstrzymał słońce, wzruszył ziemię«”, wręcz przeciwnie – dla Berenta Kopernik w spżu jest właśnie tym, który porusza i jest symbolem wyrwania z застоju. Jest nim tym bardziej dlatego, że semantycznie koresponduje z treścią wpisaną w Pałac Staszica. Postać astronoma jest przedmiotem walki mentalnej, prowadzonej przez

pomnikiem nauki światłej i myśli polskiej”, tenże, dz. cyt., s. 42. Na ten temat zob. także P. Biegański, *Problem urbanistycznego ukształtowania placu przed pałacem Staszica w Warszawie*, „Teka Konserwatorska” 1952, z. 1.

¹⁰³ Trzeba uwzględnić także fakt, że arkady gmachu w jego pierwotnym kształcie były znacznie wyższe niż po odbudowie w latach 40. XX wieku.

¹⁰⁴ B. Prus, *Pisma wszystkie. Powieści. Lalka*, t. 2, oprac. J. Bachórz, B. Utkowska, Warszawa–Lublin 2017, s. 10–11.

członków Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, które dbając o zachowanie polskiej kultury i języka w czasach zaborów, kontynuowało działania militarne prowadzone przez Kościuszkę i Dąbrowskiego, działania skupione na walce o odzyskanie niepodległości. Dlatego Berenta nie razi fakt, że pomnik ustawiony jest tyłem do gmachu (a także do Słońca); dla autora *Oziminy*, podobnie jak w pierwotnym zamyśle Staszica, posąg stoi na tle budynku. Na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” autor pisał:

Tej myśli jedynym chyba w Europie trwałym symbolem w kamieniu jest nierozłączna całość tej fundacji Staszica: gmach Towarzystwa, a przed nim posąg „największego geniusza z plemienia Polaków”. (Taka była dla ówczesnych symbolika posągu Kopernika i taka myśl Staszica; bo nie zamiar wyłącznego uczczenia astronomii, na przykład).¹⁰⁵

To właśnie Staszic najsilniej dążył do upamiętnienia astronoma. Po niezrealizowanej próbie postawienia pomnika na toruńskim rynku, jeszcze w 1809 roku, nieustannie poszukiwał on możliwości realizacji tego zamierzenia. Rozpoczęto zbiórkę środków na budowę pomnika, która trwała ponad dwadzieścia lat, a uzbierany dochód stanowił niewielką część funduszy, obok darowizny Staszica i sumy, którą zapisał w testamencie na ten cel. Podobno już sama decyzja o wykupieniu placu po rozebranych kościele Dominikanów Obserwantów (1818) wiązała się także z wizją usytuowania na placu nie tylko gmachu, ale i pomnika.

Uczczenie astronoma wpisywało się w rozgrywkę mentalną, jaką był spór o jego pochodzenie. Z zapisków członków Towarzystwa oraz Aleksandra Kraushara wynika, że sprawa narodowa i chęć zachowania tożsamości i języka miała tu kluczowe znaczenie. Zapiski te znał i Wacław Berent, który w mowach i pismach z lat 30. XX wieku, a także w *Opowieściach biograficznych* eksponuje ów związek pomnika z pałacem oraz symboliczną rolę pomnika, którego nie traktuje jedynie w kategoriach upamiętnienia odkrywcy.

¹⁰⁵ W. Berent *Wstęp do „Wywłaszczenia Muz”*, s. 308.



4. Pomnik Kopernika, Warszawa, koniec XIX w.

Właśnie te sensy wpisane w figurę astronoma interesują Berenta, który już na kartach *Oziminy* powierza mu istotną rolę dawcy ruchu. Posąg Kopernika w powieści jest obiektem niezwykle ważnym – zarówno na poziomie symbolicznym, jak i fizycznym. W pierwszym przypadku staje się on trzecim elementem w układzie opartym na Nietzscheańskim zestawieniu Jezus–Dionizos¹⁰⁶. Do tego układu bowiem dołączył Berent trzeci element (pomnik Kopernika), będący nośnikiem polskości oraz symbolem wyrwania z zastoju. Zagadnienie ruchu, stanowiące jedną z kluczowych kategorii powieści, zyskało tu swoją materializację poprzez wskazanie na pomnik. W wymiarze fizycznym istotna jest jego lokalizacja – w miejscu skojarzonym w wizji bohatera z pochodem aresztantów, czyli na placu przed kościołem Świętego Krzyża. W *Oziminie* Berent nie akcentuje oczywistego dla niego związku pomnika z Pałacem Staszica, ale właśnie z figurą Chrystusa znajdującą się przed kościołem, w jego sąsiedztwie. Berent buduje w ten sposób układ symboli oparty na realnych obiektach

¹⁰⁶ Zob. np. M. Rolka, *Hermeneutyka mitu dionizyjskiego w filozofii Fryderyka Nietzschego*, Katowice 2014.

architektonicznych, autentycznie istniejących na planie Warszawy z początku XX wieku¹⁰⁷.

Usytuowanie pałacu, wraz z ustawieniem jego bryły, to dziedzictwo po wcześniejszym kościele Dominikanów Obserwantów, który zamykając perspektywę Krakowskiego Przedmieścia, realizował założenia urbanistyczne miast barokowych. Rola dominanty widokowej jest zatem w tym przypadku bardziej istotna niż gra światła¹⁰⁸. Argumenty te jednak nie są najważniejsze w ujęciu Berenta. Pisarz bowiem także akcentuje kąt ustawienia posągu, a nawet więcej – bo kierunek, w jakim zwrócony jest wzrok Kopernika. Zaakcentowanie na kartach

¹⁰⁷ W Warszawie z czasów *Ozimy* zachodnią pierzeję placu zamyka gmach kościoła Świętego Krzyża, wzniesionego w 1525 roku (w miejscu kaplicy z 1510), przebudowanego w roku 1615. Dalej, w kierunku południowym, po tej stronie placu znajdował się pałac Zamoyskich. Perspektywę Krakowskiego Przedmieścia zamykał gmach dawnego domu Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Od czasów przebudowy w latach 1892–1897 obiekt był zmieniony według projektu Władimira Pokrowskiego na cerkiew prawosławna św. Tatiany Rzymianki wraz z gimnazjum męskim i internatem. Wschodnią ścianę placu stanowił Pałac Karasia, wzniesiony w 1771 roku w stylu renesansowym przez Kazimierza Karasia, marszałka dworu króla Stanisława Augusta. Po tym, jak majątek trafił w ręce spółki handlowej, rozebrano najpierw jedno skrzydło, a następnie cały budynek. Odbyło się to przy akompaniamencie głośnej dyskusji dotyczącej losów pałacu i wbrew protestom postulujących za ochroną tego zabytku (1914). Od 1915 plac od strony wschodniej pozostaje otwarty, z widokiem na teatr. Pałacowi Staszica zaś w 1924 roku przywrócono pierwotną, klasycystyczną postać w stylu corazzińskiego; odbudowany po zniszczeniach wojennych w latach 1946–1952 został rozbudowany o dodatkowe skrzydła po stronie południowej, poprowadzone do ulicy Świętokrzyskiej (którą zresztą w 1954 roku przedłużono w kierunku Powiśla, od ulicy Nowy Świat, do ulicy Kopernika). Pałac Zamoyskich, zrujnowany w czasie II wojny, obecnie istnieje w postaci odwzorowującej jego pierwotny wygląd, nadanej mu podczas odbudowy.

¹⁰⁸ Piotr Biegański wskazywał, że powstający w tym miejscu Pałac Staszica miał odegrać pierwszorzędą rolę na mapie rozbudowanej stolicy, kształt zaś wcześniejszego gmachu i zamknięcie perspektywy Krakowskiego Przedmieścia nakładały na projektanta wymogi dorównania monumentalności wcześniejszego obiektu. Corazzi stanął przed wyborem rozwiązań dotyczących nie tylko aspektów funkcjonalnych i estetycznych, ale także wizualnych, uwarunkowanych wrażeniami optycznymi. W sytuacji przejścia po projektantach poprzedniego gmachu pewnych decyzji, związanych z jego ustawieniem, włoski architekt starał się zmiekczyć widok poprzez światłocieniowe rozwiązania w postaci silnie zaakcentowanego ryzalitu. Zabiegi te wynikają z umieszczenia występu na ścianie północnej, zatem wrażenia optyczne były istotnym czynnikiem w działaniach architektonicznych. Bryła nadająca sylwetę i kompozycja zewnętrznej kopuły zaprojektowane zostały tak, by w ustalaniu proporcji spełniać zasadę złotego środka. Zob. P. Biegański, *Pałac Staszica. Siedziba Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, Warszawa 1951.

Oziminy zagadnienia ruchu i wirowania¹⁰⁹ i zestawienie go z obrazem „gnuśnego śródmieścia”, łączy się w powieści ze sprawą kierunku, w którym zwrócony jest wzrok astronoma: „zasiadł w spiżu posągowym ten, który świat ruszył, zapatrzony wciąż w symbol ich układu wirującego” (I: 330).

Spojrzenie Kopernika z posągu Thorvaldsena nie jest skierowane bowiem na wprost, w przestrzeń nad linią Krakowskiego Przedmieścia. Kopernik z warszawskiego pomnika głowę ma przechyloną lekko w prawą stronę, a wzrok skierowany ku górze, w kierunku północno-wschodnim. Z opisu pierwotnego zamysłu, który Thorvaldsen konsultował z członkami Towarzystwa, wynika, że jest to przemyślana koncepcja. Otóż Kopernik „patrzy” w kierunku Gwiazdy Polarnej. I ten element koncepcji dostrzegł Berent, pisząc: „zapatrzony wciąż w symbol ich układu wirującego”. Ziemia, okrążając Słońce, porusza się po swej orbicie i obraca jednocześnie wokół własnej osi, i to właśnie na Gwiazdę Polarną skierowana jest oś obrotu. Północ wytyczana jest na Ziemi w odniesieniu do niej. Gwiazda ta jest punktem odniesienia dla osi obrotu, a więc jest symbolem ruchu planety.

Uwadze Berenta nie umknął nawet kąt padania Słońca o danej porze dnia, o czym świadczy fragment, w którym profesor z Krakowa, znajdując się w okolicach ulicy Oboźnej (a więc po wschodniej stronie gmachu), patrzy w kierunku Krakowskiego Przedmieścia. Jego wzrok, błędząc ponad fabrycznymi kominami Powiśla, zatrzymuje się na odbijającej promienie słoneczne kopule cerkiewnej. Cerkiew Świętej Tatiany Rzymianki, zwieńczona cebulastą kopułą w stylu bizantyjsko-ruskim to obiekt, w kierunku którego patrzy bohater. Zgodnie z układem budynku promienie słońca o poranku padają od strony wschodniej ponad pałacem Karasia, gdyż kopuła cerkwi była odmierzona tak, by sięgała wyżej niż wieża kościoła Świętego Krzyża. Promienie odbijają się w kopule, dając obraz, jaki roztacza się przed oczami profesora. Dzieje się to wszystko zgodnie z planem miasta, a także zgodnie ze zjawiskami astronomicznymi. Czy wobec takiej dbałości

¹⁰⁹ W tym miejscu istotne są rozpoznania Małgorzaty Baranowskiej, która zwracała uwagę na symbol ruchu i spirali w powieści, też, „*Miasto – wszechświat*”. „*Ozimina*” Berenta, „*Teksty Drugie*” 1993, z. 3.

o szczegóły przestrzenne Berent wprowadziłby nieścisłość głosząc, że Kopernik w spżu jest wpatrzony w Słońce? – w sytuacji, gdy jego wzrok na Słońce nigdy nie pada, co komentuje Wokulski na kartach *Lalki*¹¹⁰. Berent nie odnosi się tu do teorii heliocentrycznej głoszącej, że to nie Słońce krąży wokół Ziemi. Interesuje go ruch Ziemi, ale ruch wskazywany w opozycji do zastoju. Symbolem zaś tego ruchu jest właśnie Gwiazda Polarna, w którą „wpatrzony” jest posągowy Kopernik, „zapatrzonej wciąż w symbol ich układu wirującego”. Potwierdza to analiza dłuższego fragmentu:

Opadła myśl i poszła ciępka w tamte ulice śródmieścia, gdzie w zgiełków kakofonii turkocą dorożki niechlujne, rozklekotane w osiach i kołach, jak ten wóz życia cały. Kołacze się ten wehikuł północnego lazaroństwa pod brudno-wesołe aspekty gnuśnego śródmieścia, gdzie zasiadł w spżu posągowym ten, który świat ruszył, zapatrzonej wciąż w symbol ich układu wirującego. (I: 330)

Opis nie wiąże się ze Słońcem i jego rolą w Układzie Słonecznym, ale z symbolem „ich układu wirującego”. Przy tym „ich” oznacza owe ulice, dorożki, realia śródmieścia, czyli warszawskie życie. Także „wirować” oznacza obracać się w koło, co łączy się z ruchem obrotowym Ziemi wokół własnej osi.

Posągowy Kopernik zapatrzonej jest „wciąż”, mimo że społeczeństwo tkwi w marazmie i zastoju, mimo że ma pod stopami „miasto w bezruchu zastygłe”, oraz pomimo tego, że za jego plecami nie stoi już gmach Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, ale prawosławna cerkiew gimnazjalna. Berent, oprócz wzmianki o kopule cerkiewnej w blasku Słońca, nie wspomina w *Oziminie* w ogóle o tym gmachu, a owa wzmianka jest czytelna jedynie dla osób znających ówczesny wygląd placu Akademickiego.

¹¹⁰ Trzeba zaznaczyć, że także w prasie pisano o pomyśle odwrócenia pomnika w kierunku Nowego Świata. Zob. APW, *Zbiór Korotyńskich*, zespół nr 201, syg. IV/21. Jednak zarówno taka koncepcja, jak i wcześniejsze propozycje ulokowania pomnika w innym miejscu musiały być wysuwane przez osoby nieuwzględniające związku pomiędzy pomnikiem astronoma i Pałacem Staszica, które dla Staszica stanowiły projekt całościowy. Ten spójny zamysł jest czytelny także dla Berenta. Zapewne te argumenty przesądziły o ostatecznym ustawieniu postumentu.

Analizując odniesienia do przestrzeni warszawskiej obecnej w powieści, warto wskazać także na inny element miasta wyekspozowany przez pisarza, którego nie zabrakło także w przytoczonym fragmencie *Lalki*. Chodzi tu o postój dorożek, które stacjonowały przez wiele lat pod pomnikiem Kopernika. „[...] w zgiełków kakofonii turkocą dorożki niechlujne, rozklekotane w osiach i kołach, jak ten wóz życia cały. Kołacze się ten wehikuł północnego lazaroństwa” (I: 330) – czytamy w *Oziminie*.

Warszawa z czasów powieści to Warszawa dorożek, powozów¹¹¹. Ordynans ze sztabu, przynoszący pułkownikowi wieść o wybuchu wojny, zostawia konia w bramie, pułkownik w myślach chętnie posadziłby Komierowskiego „na konia” (I: 282), a w obrazie tłumienia manifestacji konie wyekspozowane są dwukrotnie – najpierw gdy ich kudłate łby jako pierwsze wyłaniają się zza zakrętu ulicy oraz gdy nad ranem koń wpada w panikę, biegnąc samotnie po zalanej krwią ulicy i ostatecznie raniąc Ninę. Wzmianki o pojazdach zaprzężonych w konie powracają w powieści wielokrotnie, począwszy od chlapiącego błotem powozu francuskiego dygnitarza na Powiśle, poprzez dorożkę wiozącą pijanego Komierowskiego (o czym opowiada jeden z gości) i „rozturkotane dorożki”, które zatrzymują się i rozjeżdżają na boki, by ustąpić pielgrzymom, aż po kołaczący się wóz z trumną Woydy. „Koni lekki cwał” i „cwałem lekko ponoszona po brukach kareta” (I: 33) we wspomnieniu Bolesława, który jechał nią przed laty z diwą, stanowią kontrast do kołaczących się warszawskich „wehikułów”. Podobnie konie, w które zaprzężone są powozy gości Niemana, ruszają nad ranem „lekko sprzed bramy” w „równym trabie” (I: 174). Jakże inny obraz przedstawia dorożka jadąca przez Powiśle:

¹¹¹ Dorożki w XIX-wiecznej Warszawie stanowiły podstawowy środek transportu, a od 1865 roku kursowały także omnibusy konne, które poruszały się po drogach żelaznych łączących dworce kolejowe. Omnibusy zlikwidowano po 1881 roku, kiedy rozpoczęto unowocześnianie linii tramwajowych. Na ten temat zob. m.in. A. Pycka, *Komunikacja miejska*, w: *Leksykon Lalki*, NPLP, <http://nplp.pl/artukul/komunikacja-miejska/>, dostęp: 7.03.2018. Sprawa zaniedbania koni pracujących w zaprzęgach stanowiła problem poruszany wielokrotnie w felietonach Sienkiewicza oraz w tekstach innych kronikarzy końca XIX wieku. Zob. także Ł. Lubryczyński, K. Gańko, *Dorożkarstwo warszawskie XIX wieku*, Warszawa 2016.

Tuż przy trotuarze wlokła się w ślad za nimi naprzykrzona dorożka, ciągniona przez chudy potwór koński o przeraźliwie wystających bokach. Woźnica na koźle siedział, a raczej zwisał, w demonstracyjnie apatycznej pozie, zarzuciwszy nogi na wyższy od siedzenia przód pojazdu, wystawiając wielką dziurę sukmany na zgarbionym grzbiecie i jakieś strzępiące się z niej kłaki. – Ziewało na nich północne lazaroństwo i z tych domów jakby krzywych pod to kolebanie się zgrzytliwego pojazdu [...] obtłukiwał się po brukach lazaroński wehikuł, rzucając zda się na wszystko, kędy skierowały się oczy, swój turkot apatyj monotonnej. (I: 285)

W partii dotyczącej placu obserwujemy jakby dalszą trasę dorożki, ukazanej wcześniej na Powiślu: „Kołacze się ten wehikuł północnego lazaroństwa pod brudno-wesołe aspekty gnuśnego śródmieścia, gdzie zasiadł w spizu posągowym ten, który świat ruszył”. Apatia i monotoność w rejonie pomnika Kopernika ustępują na rzecz „brudno-wesołych aspektów gnuśnego śródmieścia”. Dzieje się tak, gdyż w tym punkcie miasta, które było także jednym z miejsc postojowych, w placu Karasia znajdował się szynk odwiedzany przez woźniców. Było to miejsce równie popularne, co niebezpieczne, z duszną i brudną izbą, w której gościli zarówno przedstawiciele klasy pracującej, jak i postaci z półświatka. Przychodzono tam, by się „posilić, zabawić i napić”, jak pisano na łamach prasy¹¹². I to właśnie te cechy życia miejskiego najlepiej oddają słowa z kart *Oziminy*, mówiące o „brudno-wesołych aspektach” śródmieścia.

Traktowanie placu przed kościołem Świętego Krzyża jako miejsca ożywionego ruchu dorożkarskiego wiązało się także z argumentacją przemawiającą za inną lokalizacją pomnika Kopernika¹¹³. Obraz Berenta to próba uruchomienia na kartach powieści prawdziwych realiów Warszawy początków XX wieku. Dorożki przed pomnikiem w czasach *Oziminy* stanowią rozpoznawalny komponent miasta,

¹¹² Na ten temat zob. m.in. *Pod Karasiem*, „Kłosa” 1870, t. X, nr 261; K. Bartoszewicz, *Z mojego notatnika*, „Goniec Wieczorny” 1903, nr 6; APW, *Zbiór Korotyńskich*, zespół nr 201, sygn. IV/37.

¹¹³ Wzmianki o tym pojawiły się m.in. na łamach „Kuriera Warszawskiego” 1830, nr 134 (A. Idzkowski) oraz w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego” 1830, nr 121.



5. Feliks Stanisław Jasiński, *Nowy zjazd w Warszawie 1893*

nie mogło go zatem zabraknąć w powieści, która jest jednym z tych utworów Berenta, w których plac Akademicki jest miejscem szczególnym.

Berent symbolikę wpisaną w gmach pałacu, związaną z działalnością WTPN, symbolikę walki intelektualnej i ruchu umysłowego, w *Oziminie* przeniósł na posąg Kopernika. Podobnie przeniósł skojarzenie z symbolem polskości – ze zrusyfikowanego pałacu na kościół Świętego Krzyża. Dochodzi tu do nagromadzenia sensów związanych z sakralizacją i zestawieniem przy jednym placu katolickiego kościoła i cerkwi prawosławnej oraz z symboliką męczeństwa, której patronuje ofiara Chrystusa pod krzyżem. Zygmunt Wasilewski w publikacji o Warszawie z 1903 roku pisał:

Gmach powyższy, zamykający Krakowskie Przedmieście, widzialny z daleka z pomnikiem Kopernika na tle fasady, przedstawia widok tak okropny, że nawet najinteligentniejszy Rosyanin nie może nań spojrzeć bez niesmaku, zwłaszcza gdy obok, jakby dla kontrastu, wznosi się kościół św. Krzyża, ciemny, strzelający w górę, jak hymn spokojnego cierpienia. W cieniu wież tego kościoła na krążanku stoi Chrystus w cierniowej koronie, zgięty pod ciężarem krzyża i błogosławi ludowi. Urok polskiej architektury i rzeźby wzrósł, nawet w oczach ludności

przez to przeciwstawienie go bezmyślnej pstrokaciznie sztuki moskiewskiej.¹¹⁴

Owo sprzężenie przy jednym placyku dwóch świątyń, reprezentujących dwie religie i kultury, znalazło swój odpowiednik także w innej części miasta, kiedy to na Pradze powstał katolicki kościół projektu Józefa Piusa Dziekońskiego (1888–1904). Wzniesiony na terenie placu Aleksandrowskiego, przy ważnej trasie prowadzącej od dworca Warszawsko-Petersburskiego do mostu Kierbedzia, był istotnym elementem kontaminacji architektonicznej. Opierała się ona na sąsiedztwie polskiej bazyliki Świętego Michała Archanioła i Świętego Floriana oraz cerkwi Św. Marii Magdaleny (1868). Bazylika, jako wspaniałe dzieło polskiej architektury (w konkursie wzięli udział tylko krajowi architekci), traktowana była przez ówczesnych mieszkańców Pragi jako zwycięski obiekt „w boju o Pragę”, symbolicznym boju toczonym przez „przedstawicielki wrogich sobie kultur”, by posłużyć się sformułowaniem Wasilewskiego¹¹⁵.

Figura Chrystusa przed kościołem Świętego Krzyża wpisywała się w czytelne dla ówczesnych mieszkańców Warszawy zestawienie architektoniczne, oparte na kontraście barokowo-klasycystycznej bazyliki z bizantyjską cerkwią prawosławną. Przeniesienie znaczenia z nieistniejącego pałacu na kościół, którego architektura kontrastowała z cerkwią, Berent wykorzystał jednak jeszcze silniej, gdyż realnie istniejący posąg Chrystusa posłużył mu do kreacji Nietzscheańskiego zestawienia postaci Chrystusa i Dionizosa. Ponadto, tak jak w wizji profesora nad Wisłą, pisarz połączył widok bachanaliów na cześć Jachosa z obrazem misteriów eleuzyjskich, tak w obrazie placu Akademicznego połączył wymowę tych dwóch mitów. Wizja profesora nie przypadkiem ukazuje martwą Wandę „na tle murów wieżyc miasta” przed kościołem, kojarzonym w Warszawie z początku XX wieku z „hymnem spokojnego cierpienia”. Chrystus ofiarą przygięty występuje z kościoła, łącząc się w jednym obrazie z postacią Wandy wyposażoną w atrybuty mitycznej Persefony. Powieść kończy obraz:

¹¹⁴ *Warszawa współczesna w dwunastu obrazkach*, s. 5.

¹¹⁵ Tamże, s. 11.



6. Figura Chrystusa przed kościołem Świętego Krzyża w Warszawie, 2016

Ujrzał ją w wyobraźni nieżywą na tle murów i wieżyc miasta, – tam gdzie Chrystus pod krzyżem występuje z kościoła i gdzie zasiadł w spiżu ten, co ziemię ruszył. Widział ją tam pod kirem pyłu miejskiego, a tem jaśniejszą obliczem cichem, dzierżącą w dłoniach martwych granatu jabłko i kłosów pęk: symbole dwojakiej płodności ziemi. (I: 339)

W interpretacjach powieści skupionych na symbolach przestrzennych dom barona kojarzony jest przez badaczy z symbolicznym podziemiem, czyli z państwem śmierci¹¹⁶. Ruch i masowość zrewoltowanego tłumu korespondują z młodopolskim wcieleniem Dionizosa i postawą aktywizmu. Wprowadzenie z kolei obrazu misterium eleuzyjskich i symboliki agrarnej łączy się z postacią Persefony, cyklicznie powracającej na ziemię z podziemnego królestwa.

Na poziomie ideowym mity te łączą się z wyjściem z braku „woli mocy” i atrofii społeczeństwa, symbolizowanymi przez porzucenie „podziemnego królestwa”, niczym wskrzeszenie poćwiartowanego Dionizosa czy powrót Persefony przywracającej martwej ziemi wio-

¹¹⁶ Zob. m.in. R. Nycz, *Homo irrequietus*; M. Głowiński, *Maska Dionizosa. Narcyz i jego odbicia*, w: tenże, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, Labirynt*, Kraków 1990, 1994, pierwodruk „Twórczość” 1961, nr 11.

snę. W układ znaczeń opartych na micie włączony jest schemat opozycji przestrzennej: podziemie – obszar ponad ziemią, i łączy się on z tytułową metaforą oziminy. Odrodzenie do życia, sygnalizowane poprzez wskazanie na kłosa, ziarna, wiosnę, Persefonę, związane z wyjściem z błędnego koła niemocy po czasie zastoju i atrofii, uobecnia się w micie zbiorowym, w pochodzie dziejów, a także w dynamice ruchów masowych i duszy tłumu – ukazanej w mitycznym pochodzie orszaku Dionizosa w końcowych scenach.

Dziwnie zgodną wiarę w inne siły i cuda wypracowują tu czasy same zarówno w cichościach skupień jak i żywiołowym nurtowaniu wśród tłumów: wiarę w siły i cuda duszy wspólnej, odnowie podległej, przez ofiarę, odzycie, odmłodzenie: prastarą wiarę misteryów onych, przy których odmładzała się przez wieki najdzielniejsza dusza wspólna, jaka kiedykolwiek była: tam, w Grecji – w Eleuzis!

Nie sprawuj się tu naprawdę misterium podziemi: odżyte, – eleuzyjskie? (I: 333–334)

– czytamy w *Oziminie*.

Ulica staje się tym samym przestrzenią greckiego bożka, którego symbolika najsilniej wybrzmiewa w wizji bachanaliów na cześć Jachosa. Plac Akademyczny jako miejsce przemarszu aresztantów ponownie staje się obszarem przenikania przestrzeni realnych i wyobrażonych. W tym przypadku nie chodzi jednak o wyobrażenie o działalności WTPN i militaryzmie Legionów, ale o sięgnięcie do sfery mitologicznej. Michał Głowiński stwierdził, że „w micie dionizyjskim znajduje rozwiązanie podstawowy problem postaci Berenta (nie tylko w *Oziminie*, także w *Próchnie*)”¹¹⁷. Wyjście z podziemi odbyć się musi poprzez przebudzenie duszy gromadnej, poprzez nabranie zdolności do działania. Idea odrodzenia w powieści (a raczej jej potrzeby) ukazana jest za pomocą metafory obumarcia intelektualnego, co dostrzega nawet rosyjski pułkownik:

¹¹⁷ M. Głowiński, *Wstęp*, w: W. Berent, *Ozimina*, oprac. M. Głowiński, BN I (213), Wrocław 1974, s. LXV.

Tu się każdy jak robak w sobie zwija, swoje namiętności pod ziemią chowa, jak grób w sobie milczy i jak grób dla drugich się wybiela. Spojrzysz – życia nie dopatrzysz, słuchasz – westchnienie chyba usłyszysz.

– Jak na cmentarzu – hę?

– Toż mówię. [...]. (I: 52)

Recenzja *Oziminy* pióra Wiktora Strusińskiego z 1910 roku¹¹⁸ nosiła tytuł „*Ceres deserta*”. Nie zachowało się zakończenie szkicu, jednak Jan Zieliński przytoczył fragment rozwijający tytułową metaforę:

Oto *Ceres deserta*... literacka metafora a eleuzyjska wizja społeczeństwa polskiego w rozigranej i czulej na rytm życia wyobraźni Berenta. Daremna radość i daremny smutek – daremny patos i daremna apatia – daremnie lemiesz zapuszczasz w skibę – „dopóki dziecko Demeter, wiosna i młodość, zarazem, w podziemiach żyje!”. A chociaż w strojnych i gwarnych salonach Ty żyjesz, chociaż gorący entuzjazm krwawi ofiarami bruki miasta [...] chociaż rzucasz precz próżne tęsknoty i chwile marzenia i do czynu się bierzesz... Polsko! Ty w podziemiach żyjesz! [...].¹¹⁹

W czasie, gdy Kora-Persefona przebywa w podziemnym królestwie, na ziemi panuje martwota i stagnacja, z podziemiem łączy ją na zawsze akt skosztowania owocu grantu, owocu wyrosłego z krwi rozszarpanego Dionizosa. Echa dionizyjskiego aktywizmu rewolucyjnego pobrzmiwają w ostatniej scenie, w wizji aresztantów. W imaginacyjnych obrazach profesora z Krakowa mit dionizyjski i mit agrarny przenikają się poprzez włączenie ich w obraz mazowieckich halizn, oglądanych przez bohatera znad Wisły, a następnie po skojarzeniu ich z placem przed kościołem Świętego Krzyża. Dionizos, będący koryfeuszem tłumy we wcześniejszej wizji profesora, tutaj jawi się jako bóg miasta, które – jak wskazywał Głowiński – staje się „sceną i komponentem rytuału”¹²⁰. To na placu, w otoczeniu pomnika Kopernika i figury Chrystusa z kościoła

¹¹⁸ Recenzję tę odnalazła Mirosława Puchalska na odwrocie przechowywanych w dziale rękopisów Biblioteki Narodowej wycinków z „Gazety Wieczornej”, opisał ją zaś Jan Zieliński i opublikował na łamach „Pamiętnika Literackiego”. J. Zieliński, *Jeszcze jedna zapomniana recenzja „Oziminy”*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 413–414.

¹¹⁹ Tamże, s. 414.

¹²⁰ M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, s. 79.

Świętego Krzyża, profesor ujrzał w wizji pochód aresztantów, a na jego czele Wandę – Persefonę, która w kolejnej wizji stanie się „dzierżąca w martwych dłoniach granatu jabłko i kłosów pęk: symbole dwojakiej płodności ziemi” (I: 339).

Małgorzata Baranowska wskazywała:

Odwołanie się Berenta w *Oziminie* do misteriów eleuzyjskich i mitu Dionizosa odnosi się przecież także do tradycji *Nocy listopadowej*, do przestrzeni Łazienek, w której widział ten mit Wyspiański. Dionizos związany jest tu z tłumem – nie rozproszonym, nędznym tłumem Powiśla, widzianym przez Prusa w *Lalce* – ale odprawiającym misterium życia, pełnym nadziei, że po cierpieniu nadejdzie radość, tłumem idącym z dołu miasta w górę, ku Warszawie śródmiejskiej i podwójnemu mitowi odrodzenia.¹²¹

Uwzględnienie tego spostrzeżenia sprawia, że uruchomienie przestrzeni mitycznej w obrębie placu Akademicznego łączy go z inną częścią miasta – z metaforycznym, dionizyjskim wymiarem warszawskich Łazienek.

Z kolei Bohdan Zawistowski o tych figurach w *Fachowcu* pisał:

W „Fachowcu” nieobecne są takie obiekty jak Pałac Staszica, pomnik Kopernika, postać Chrystusa u wrót kościelnych na Krakowskim Przedmieściu, ponieważ bohaterowie stłumili w sobie polskość. Ślady przeszłości narodowej uległy w doświadczanym przez nich mieście tak silnemu zatarciu, że obiekt architektoniczny nie wiąże czasu z przestrzenią.¹²²

Inaczej dzieje się w *Oziminie*, gdzie figury te są nośnikami sensów związanych z ideą ruchu, odrodzenia, a także ofiary. Podziemie, skonstruowane przez Berenta z atrofii i marazmem, wskazujące na potrzebę odrodzenia, w latach 30. w *Opowieściach biograficznych* zostaje zastąpione kreacją postaci – wzorców, oświeceniowych odnowicieli. W obrazach z ostatnich kart *Oziminy*, zanim pisarz sięgnie po historię monumentalną i model postaci-wzorców, pojawia się inny element filozofii Nietzscheańskiej. Co istotne, obraz placu Akademicznego zostaje

¹²¹ M. Baranowska, dz. cyt., s. 103.

¹²² B. Zawistowski, dz. cyt., s. 156.

przywołany przez profesora patrzącego w zadumie na halizny nad Wisłą i błotnistą ziemię skojarzoną z rozpaczą Demeter.

Maria Prussak, pisząc o zmianach wprowadzonych przez Berenta w kolejnych wydaniach, zauważyła:

W ostatecznej redakcji ostatniego rozdziału zrezygnował z tego, co było charakterystyczne dla Waltera Patera. Zostawił tylko jedno nawiązanie do Claudianusa Claudiusa – żałosny lament rozpaczającej matki. Usunął te fragmenty, które parafrazowały Greek Studies z wyjątkiem tego, co bezpośrednio odnosiło się do *Hymnu do Demeter*. Usunął więc kontynuację mitu w wątku Dionizosa i opis misterii eleuzyjskich, dwoistą dynamikę postaci obu bogiń łączącą motyw straty i odrodzenia. Pozostawił dramat porwanej i zamkniętej w podziemiu Persefony i lamentującej matki. Mocniej zabrzmiało teraz przypisane Demeter określenie Mater Dolorosa, pozbawione kontekstu misterii eleuzyjskich, już wprost skojarzone z „Chrystusem pod krzyżem”, występującym z kościoła.¹²³

Należy zwrócić uwagę, że postać Chrystusa w *Oziminie* nigdy nie pojawia się za pośrednictwem Nietzscheańskiej formuły „Ukrzyżowany”, ale zawsze występuje On jako Chrystus, czyli Syn Boży¹²⁴. Wskazanie na Niego pojawia się w powieści zawsze tam, gdzie przywoływane są mity związane z odrodzeniem. Dzieje się tak podczas rozmyślań profesora o świętyni w Carnacu¹²⁵ oraz o ofiarach druidów, kiedy to na ołtarzu

¹²³ M. Prussak, *Niedoceniony katastrofizm*, s. 224.

¹²⁴ Jezus stał się Chrystusem od momentu chrztu w Jordanie, kiedy została ujawniona jego Boska natura. Wtedy zostaje namaszczony Duchem Świętym i rozpoczyna się Jego mesjańska droga, prowadząca do ofiary na krzyżu dla odkupienia ludzkości.

¹²⁵ W tym miejscu trzeba zaznaczyć, że chodzi o Carnac, nie o Karnak. Zapis „Karnak” przyjęto w edycji *Oziminy*, wydanej zarówno w wydawnictwie Czytelnik z 1958 roku (s. 144), w Państwowym Instytucie Wydawniczym z 1955 roku (s. 136), jak i w serii Biblioteki Narodowej z 1974 roku. W ostatniej z wymienionych w przypisie zawarto informację, że chodzi o Karnak w Górnym Egipcie (s. 156, przyp. 46). Tymczasem ten fragment powieści dotyczy praktyk druidów na terenie Carnacu w Bretanii (który jest znaną pozostałością być może po celtyckich kultach, podobnie jak brytyjski Stonehenge, aczkolwiek najnowsze badania archeologiczne zaprzeczają tym związkom). Berent, wskazując na kult druidów zastosował formę zapisu przez „c”, zarówno w I i III wydaniu: „przed druidową świątynią Carnac’u” (wyd. I z 1911, s. 170, wyd. III z 1933, s. 188, w wyd. II z roku 1924 brak tych fragmentów). Ciekawe jest, że edytorzy wydania „czytelnikowskiego” w komentarzu od redakcji przytaczają fragmenty usunięte w późniejszych edycjach i w tym miejscu cytują

przelewano krew najlepszą dla odkupienia słabych. Chrystus skojarzony jest z mesjanizmem i ofiarnictwem pokolenia romantyzmu. W przywołanej przez Lenę wypowiedzi Woydy o egipskim micie odrodzenia i zamordowanym przez Seta Ozyrysie także powraca myśl o Bogu, który stał się człowiekiem.

Bosko-ludzka natura Chrystusa (przywołana także w religii wyznawanej przez pielgrzymów) wpisana jest w ideę cierpienia i ofiarnictwa – dlatego w ostatniej scenie Chrystus „z kościoła wystąpił pod krzyżem ofiary pogięty” (I: 330). Zgodnie z chwytem charakterystycznym dla Berenta realnie istniejący obiekt architektoniczny¹²⁶ został wykorzystany w konstrukcji powieściowej, służącej wymowie ideowej utworu. Ten zabieg, korespondujący z Nietzscheńskim zestawieniem Chrystus-Dionizos, przechodzi w zestawienie Demeter z Mater Dolorosa, a ostatecznie – w zestawienie cierpiącego Chrystusa z martwą Wandą-Persefoną i obraz ofiar zrywu rewolucyjnego.

Warto powiedzieć raz jeszcze, że pośród technik wykorzystywanych przez Berenta w powieści pojawiają się elementy symbolizmu. W symbolizmie przedmiot bezpośredniego postrzegania ustępuje na rzecz tego, co jest poza nim w celu unaocznienia czegoś, co nieokreślone¹²⁷. Berent wykorzystuje zarówno drobne szczegóły świata rzeczywistego (wzrok Kopernika z posągu), jak i obiekty, w które historia wpisała określone sensy, czytelne dla mieszkańców miasta (kościół Świętego

fragment obecny z I wydaniu w postaci „Carnac’u” (s. 172), zapisując „świętynię Karnaku” (s. 255), (drugi fragment w wyd. PIW, s. 138). Konsekwencją wyborów edytorskich jest zatem zmiana całego kontekstu przestrzennego. Trzeba także zaznaczyć, że zdarzają się sytuacje, gdzie w artykule poświęconym *Oziminie* redaktorzy wydawniczy podejmują próby zamiany formy „Carnac” na „Karnak”. Sprawa jest o tyle trudna, że w powieści faktycznie pojawia się fragment związany z przestrzenią Egiptu, ale w innym miejscu, w wypowiedzi Woydy, przytaczanej przez Lenę, który mówi o micie ozyryjskim.

¹²⁶ Pierwotna postać cementowej figury była dziełem Andrzeja Pruszyńskiego. Ufundowana przez Andrzeja Zamoyskiego, odlana została w warsztacie Ferrante Marconiego w 1858 roku. Odlew w brązie wykonał w Rzymie Pius Weloński w 1899 roku. Granitowy pomnik z napisem „Sursum Corda” zaprojektował Stefan Szyller. W czasie II wojny, w 1944 roku, figura została wywieziona przez Niemców wraz z posągiem Kopernika. Oba pomniki, porzucone i odnalezione w rowie w opolskiej wsi Hajduki Nyskie, zostały przywiezione do Warszawy i poddane renowacji w pracowni Braci Łopieńskich oraz na nowo ustawione na placu w 1945 roku.

¹²⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Pojęcie symbolu w okresie Młodej Polski*.

Krzyża wraz z figurą Chrystusa). Nie wszystkim obiektom nadaje rangę symbolu, by powtórzyć to raz jeszcze, a jedynie tym, które dzięki historii są już wyposażone w treści ważne dla mieszkańców miasta. Wyposażone są w nie dzięki temu, że są świadkami dynamicznych dziejów Warszawy, oraz przez to, że łączą się z określoną działalnością (np. WTPN). I właśnie te obiekty, ważne dla Berenta, stają się nośnikami różnorodnych sensów symbolicznych.

Pomnik Kopernika i posąg Chrystusa – strategie narracyjne

Filip Burno, pisząc o architekturze Powiśla, wskazywał: „W XX-wiecznej historii Powiśla było wiele prób zacierania podziału na lepsze »miasto górne« i gorsze »miasto dolne« – podziału, który utrwalił się w wieku XIX”¹²⁸. Ten wertykalny podział, nacechowany emocjonalnie, pojawia się także na kartach *Oziminy*:

[...] A pod ich stopami miasto w bezruchu zastygłe.

Niżej, po padolach, te ponure zbarbaryzowanie nędzy i mądrostwo wśród niej wszelakie.

Jeszcze niżej: te kominy czerwone, niby potworne ryje mrówkojadów cudzoziemskich. (I: 330)

Ukazanie miasta za pomocą animalistycznych metafor („te kominy czerwone, niby potworne ryje mrówkojadów cudzoziemskich”) także wpisuje *Oziminę* w nurt naturalistyczny, gdzie miasto-potwór ukazywane jest poprzez metaforykę zwierzęcą (dzieje się tak m.in. u Reymonta). Zmiana perspektywy to nie jedyna technika zastosowana przez Berenta, ukazująca złożoność przestrzeni miejskiej. W salonie Niemana mieszają się języki – polski, francuski, niemiecki, kody językowe charakteryzujące artystów, naukowców, studentów, spolonizowanego Rosjanina i byłego Sybiraka. Ta wielość języków i stylów,

¹²⁸ F. Burno, dz. cyt., s. 32.

choć związana ze zróżnicowaniem innego rodzaju, pojawia się także w obrazach postaci z ulicy – prostytutka (której wypowiedzi cytuje Wanda), fabrykant Jur, krawiec, złodziejaszek Franek, stróż Mazur oraz chłop, który znalazłszy się pośród nich przypadkiem, pozostaje milczący. Podobnie Berent sięga, by powtórzyć raz jeszcze, także po techniki wpisujące się w różne konwencje – naturalizm, realizm, symbolizm. Narracji *Oziminy* nie da się zamknąć w określonych ramach, tak jak nie da się zaszufladkować przedstawionej w niej przestrzeni (która obejmuje zarówno obszary realne, jak i wyobrażone).

Generalnie sprawa oglądu przestrzeni miejskiej i jej związek ze sposobami doświadczania miasta uruchamia różnorodne punkty obserwacyjne. Układ pionowy wiąże się nie tylko z wartościowaniem przestrzeni, ale także z potrzebą dystansu i opozycją wobec labiryntu miasta otaczającego obserwatora, znajdującego się w jego wnętrzu. Postrzeganie miasta jako labiryntu, jako tekstu (nierozpoznawalnego bądź oglądanego z góry) wiąże się z realiami, w jakich poszczególne sposoby doświadczania przestrzeni stawały się przodujące. Nie bez znaczenia był tu napływ ludności do miasta XIX-wiecznego, status flâneura, sprawa jednostki wobec tłumu – inna u progu XX wieku, a inna w XXI-wiecznym ponowoczesnym mieście¹²⁹. Zagadnienie „przestrzennych

¹²⁹ Zależność tę zaakcentował Robert T. Tally Jr, wskazując na związek zmiany perspektywy postrzegania z dynamiką zmieniających się realiów miasta, tenże, *Neutral Grounds, or, The Utopia of the Urban*, w: *Teksty krytyczne, eseje, komentarze*, red. K. Rdzanek, A. Wójtowicz, A. Wróbel, maszynopis (tekst przygotowany przez autora w ramach grantu *Geopoetyka*, IBL PAN 2012–2014). R. Tally zestawia postulat z *Walking in the City* de Certau z rozpoznaniem Georga Lukácsa z eseju *Narrate or Describe*. Porównuje narrację realistyczną i naturalistyczny opis z podejściem charakterystycznym dla spacerowicza, który doświadcza (narracja) i podgląda (utożsamianego z perspektywą odgórną), którego charakteryzuje dystans (naturalistyczny opis). Tally stwierdza: „Miasto jest zarówno tekstem do czytania, idąc tropem Bertranda Westphala mówiącego o »czytelności miejsca« w koncepcji geokrytycyzmu; oraz procesem pisania, omówionym przez Michela de Certeau w *Walking in the City*”, tamże, przeł. K. Drożdż. Elżbieta Rybicka określa te przeciwstawne perspektywy u de Certau jako miasto conceptualne (racjonalistyczny funkcjonalizm i wytwór teorii urbanistycznych) oraz jako miasto doświadczane – punkt widzenia przechodnia. E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002, s. 474. Zob. także M. de Certeau, *Walking in the City*, w: tenże, *The Practice of Everyday Life*, przeł. S. Rendall, Berkeley – Los Angeles – London

praktyk miejskich”, związanych ze sposobem percepcji miasta podjął Michael de Certeau, który pisał:

Wznieść się na szczyt World Trade Center to uciec przed wchłonięciem przez miasto. Ciało już nie jest powiązane ulicami, skręcającymi je i zawracającymi według jakiegoś nieznanego porządku; ani opętane jak gracz, odgłosami tylu różnic i nerwowością nowojorskiego ruchu ulicznego. Ten, kto się tam wznosi, opuszcza unoszący go i mieszający tożsamość autorów i widzów tłum. Jak Ikar ponad tymi wodami, może się nie przejmować podstępami Dedala w ruchomych i niekończących się labiryntach. Owo wznoszenie się przekształca go w obserwatora. Stawia w oddaleniu. Zmienia w bliski tekst świat, który go oczarował i „zawłaszczal”. Umożliwia jego czytanie, stawianie się słonecznym Okiem, boskim spojrzeniem. Jest to pochwała obserwującego (*scopique*) i poznawczego (*gnostique*) popędu. Stać się wyłącznie owym obserwacyjnym punktem to fikcja wiedzy.¹³⁰

W Warszawie oglądanej przez pryzmat *Oziminy* Berenta¹³¹ istotna jest nie tyle sprawa wspomnianych przestrzennych praktyk miejskich, ile strategii narracyjnych, które z nimi korespondują. Ważny jest tu podział na praktyków miasta, którzy przemierzają ulice i tworzą „poemat chodzenia” – żeby posłużyć się formułą de Certau, oraz na „podglądaczy z góry”, gdzie metafora miasta przestaje funkcjonować, a porządek narzucany z góry nasuwa skojarzenia z panoptycznym porządkiem Foucaulta.

Analiza *Oziminy* prowadzona pod kątem strategii narracyjnych związanych z przestrzenią¹³² prowadzi do wyróżnienia trzeciej

1984, s. 90–110 oraz G. Lukács, *Narrate or Describe*, w: tenże, *Writer and critic and other essays*, London 1970, s. 110–148.

¹³⁰ M. de Certeau, *Chodzenie po mieście*, w: tenże, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 93–94.

¹³¹ Celowo nie piszę tu o spojrzeniu Berenta na Warszawę ani o spojrzeniu na Warszawę w *Oziminie*, ale właśnie o spojrzeniu odbiorcy na realne miasto, widziane przez pryzmat wcześniej przeczytanej powieści. Interesuje mnie bowiem w tym miejscu zagadnienie takiego postrzegania realnej przestrzeni, które poprzedza doświadczenie lekturowe. Por. B. Westphal, dz. cyt.

¹³² Nie chodzi tu o strategie narracyjne związane z punktem widzenia bohaterów, które w oczywisty sposób łączą się z postrzeganiem przestrzeni widzianej subiektywnie przez daną postać i także odgrywają znaczącą rolę w kreacji świata powieściowego.

perspektywy, w układzie wertykalnym sytuującej się pomiędzy spojrzeniem z wnętrza miejskiego labiryntu a perspektywą Ikara. Dostrzec ją można zwłaszcza w końcowym fragmencie:

[...] turkocą dorożki niechlujne, rozklekotane w osiach i kołach, jak ten wóz życia cały. Kołacze się ten wehikuł północnego lazaroństwa pod brudno-wesołe aspekty gnuśnego śródmieścia, gdzie zasiadł w spżu posągowym ten, który świat ruszył, zapatrzony wciąż w symbol ich układu wirującego.

Zaś naprzeciw, – przypomniało mu się nagle, – Chrystus, co z kościoła wystąpił pod krzyżem ofiary pogięty.

A pod ich stopami miasto w bezruchu zastygłe.

Niżej, po padolach, te ponure zbarbaryzowanie nędzy i mątarstwo wśród niej wszelakie.

Jeszcze niżej: te kominy czerwone, niby potworne ryje mrówkojadów cudzoziemskich. (I: 330)

W przytoczonej scenie miasto jest „w bezruchu zastygłe”, a przecież kojarzone bywa zazwyczaj z dynamiką. Warszawa 1904 roku to miasto, gdzie ruch uliczny był bardzo intensywny, co wynikało ze zbytniego zagęszczenia centralnych obszarów. Niedociągnięcia w sferze regulacji komunikacyjnej, wynikające z zaniedbania infrastruktury przez władze, wiązały się z nadmiernym ruchem w śródmieściu, które stanowiło obszar przecięcia dróg prowadzących do różnych dzielnic. W końcowej scenie powieści plac przed kościołem Świętego Krzyża, czyli jeden z najważniejszych węzłów komunikacyjnych w Warszawie¹³³, a także miejsce nasilonej aktywności dorożkarzy został ukazany jako zastygły w bezruchu.

Obrazowi temu patronuje wizja martwej Wandy, widzianej w wyobraźni profesora na tle wieżyc kościoła, co przywołuje sygnalizowany wcześniej wątek ofiary kojarzonej z postacią Chrystusa. Berent posłużył się tu ciekawą strategią narracyjną, związaną z przestrzenią. Padoły Powiśla znajdują się poniżej poziomu placu, fabryki – jeszcze niżej. To rozróżnienie poziomów wiąże się, by powtórzyć, z obdarzeniem

¹³³ Na temat komunikacyjnej roli tego obszaru zob. m.in. P. Biegański, *Ukształtowanie urbanistyczne*.

ujemnym ładunkiem emocjonalnym tego fragmentu miasta, który znajduje się w niższych rejonach. Zastygłe miasto ukazane jest jako obszar pod stopami posągów Kopernika i Chrystusa.

W tym miejscu profesor widzi aresztantów, i to w tym miejscu dionizyjski aktywizm zestawiony jest przez Berenta z postacią Chrystusa przed kościołem. Do tego układu symboli Chrystus-Dionizos Berent wprowadził trzeci komponent – posąg Kopernika.

Owe symbole odrodzenia znajdują się ponad miastem, które widziane jest nie z poziomu ulicy, ale też nie z perspektywy Ikara, związanej z dystansem¹³⁴. Nie mamy zatem do czynienia ani z doświadczeniem przestrzeni, jak to było udziałem przechodnia czy uczestnika tłumu, ani z dystansem, charakterystycznym dla obserwatora, podglądacza z wieży. Miasto znajduje się „pod stopami” figur na cokółkach, a więc z jednej strony są one blisko zdarzeń będących udziałem jego mieszkańców, z drugiej górują nad nimi – są ponad bezruchem, nędzą i gnuśnością. Jednak to wzniesienie się nie oznacza dystansu, ale dotyczy poziomu, z którego można ogarnąć wzrokiem przestrzeń znajdującą się poniżej, jednocześnie dostrzegając jej detale, lokując się „pomiędzy niebem a ziemią”.

Zamierzenie to współgra z innymi elementami przestrzennej narracji Berenta. Irena Maciejewska w swoim studium o warszawskich pierwiastkach w jego twórczości pisała:

Z tych [...] analiz wyłania się wieloznaczne, dwoiste oblicze miasta: miasta pozwalającego odnaleźć człowiekowi sens jego istnienia: to Warszawa ludzi twórczej pracy [...]. I wyłania się „miasto-moloch”, siedlisko „zaniku instynktów życiowych”, gnuśności, marazmu, bezdziejowości – to mieszczańsko-burżuazyjna Warszawa piętnowana przez większość pisarzy modernistycznych, wśród nich i przez Berenta.¹³⁵

¹³⁴ Sprawę perspektywy i roli układu wertykalnego w postrzeganiu miasta, związanego z ujęciem de Certeau w odniesieniu do pisarstwa Sienkiewicza poruszam w tekście A. Wójtowicz, *Miasto paradoksów, czyli o Warszawie w felietonach Henryka Sienkiewicza*, w: *Sienkiewicz ponowoczesny*, red. B. Szleszyński, M. Rudkowska, Warszawa 2019.

¹³⁵ I. Maciejewska, *Wacław Berent – pisarz warszawski*, w: *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, red. D. Knysz-Tomaszewska, R. Taborski, J. Zacharska, Warszawa 1998, s. 31.



7. Warszawa, Procesja Bożego Ciała na Krakowskim Przedmieściu

Jednym ze sposobów scalenia tego dwubiegunowego podejścia do miasta staje się zatem perspektywa „pomiędzy” pejoratywnym widzeniem miasta i optyką nacechowaną dodatnio. To spojrzenie z punktu, gdzie przytłaczający obraz miasta-potwora nie ustępuje zupełnie na rzecz oderwanej od rzeczywistości perspektywy podniebnej. Poziom cokołu sytuuje miasto „pod stopami” postaci symbolicznych, łącząc dystans obserwatora z doświadczeniem metropolii.

Widok z poziomego Kopernika na posągu odpowiada perspektywie, jaka otwiera się przed patrzącym na Krakowskie Przedmieście z balkonu sali posiedzeń w Pałacu Staszica, znajdującej się na pierwszym piętrze gmachu. Perspektywę tę można zatem nazwać „perspektywą cokołu” lub „perspektywą okna”¹³⁶.

¹³⁶ Wnioski dotyczące „perspektywy cokołu/okna” sformułowałam w oparciu o lekturę *Oziminy* zanim dotarłam do rozpoznanania Lefebvre’a, który wskazuje perspektywę określoną jako „widziane z okna”, skracającą dystans. „Perspektywa cokołu” zaprojektowana przez Berenta wpisuje się w ujęcie Henriego Lefebvre’a. Por. H. Lefebvre, *Seen from the Window*, tłum. E. Kofman, E. Lebas, w: tenże, *Writings on Cities*, Oxford UK, Cambridge USA 1996.

„Perspektywa cokołu” zawiera w sobie te cechy, które są rozpoznawalne w takich utworach jak *Naróżne okno* Ernesta Theodora Wilhelm Hofmanna czy w innych dziełach, gdzie spojrzenie ulokowane jest w przestrzeni „pomiędzy”. Obserwator rejestruje więcej niż widzi się z poziomu ulicy, jednak jest zdolny do dostrzegania detali dzięki trzeciej, obok rozpoznanych, przestrzennej strategii narracyjnej. Z ujęciem takim mamy do czynienia choćby w przywoływanej już scenie oglądania przez Wokulskiego placu przed Pałacem Staszica z balkonu. Jakże inny to widok od Paryża oglądanego przez niego z góry, czy też Warszawy widzianej podczas kluczenia ulicami miasta!

Optyka ta pojawia się na kartach *Oziminy* we wcześniejszej scenie – w opowiadaniu Komierowskiego, który obraz nędzy podwórka na Powiślu opisuje właśnie jako patrzący z okna. Katarynka, rachityczne dzieci, brzemienne kobiety i wszechobecne ubóstwo widziane są z punktu obserwatora usytuowanego na tyle nisko, by mógł dostrzec szczegóły, i na tyle wysoko, by mógł znaleźć się ponad oglądaną rzeczywistością. Sprawa strategii narracyjnej związanej z przestrzenią ma w *Oziminie* niezwykle istotne znaczenie, gdyż traktowana może być i dosłownie, i metaforycznie. Berent celowo konstruował punkty widzenia ułożone na różnym poziomie w układzie wertykalnym, a także nadawał im symboliczny sens. Potwierdzeniem tego są słowa jednego z gości. Komentując wypowiedź bohatera oraz jego zaangażowanie w sprawy natury rewolucyjnej, stwierdza on, że Komierowski reprezentuje spojrzenie „nie z lotu ptaka” [„nie a *vol d’oiseau*” (I: 86)].

W powieści mamy do czynienia nie tylko z literacką reprezentacją placu przed kościołem Świętego Krzyża. Miejsce to zostało wykorzystane jako element konstrukcji znaczeniowej w powieści, powstaje więc sytuacja, gdzie dana przestrzeń po lekturze utworu zaczyna być postrzegana inaczej – widoczne zaczynają być sensory w nią wpisane przez historię, a wypukłone w literaturze. W przypadku Berenta to przestrzeń, która poprzez wyobrażenia łączy szlachecką i bojowniczą przeszłość z ruchami robotniczymi ukazanymi w przestrzeni ulicy. Element architektoniczny zatem (cokół u podstawy posągu) stanowi czynnik wprowadzający konkretną perspektywę i strategię narracyjną. Znajomość kontekstu, do jakiego ta strategia jest stosowana, zmienia

z kolei ładunek semantyczny, w jaki wyposażony jest obiekt. Mówiąc wprost – po lekturze *Oziminy* inaczej patrzymy na znany wcześniej warszawski plac Akademyczny.

Chcąc pozostać w poetyce de Certeau, można by powiedzieć, że zostać wyniesionym na poziom cokołu to „zostać wyrwanym z miejskiego uścisku”. To wznieść się ponad niemoc do działania, nie odrywając się jednak od istoty miasta. To widzieć pomiędzy, nad poziomem tłumy, lecz bez dystansu, nie jako podglądacz; współuczestniczyć, mając wgląd powyżej, tuż nad głowami – tu i tam, jednocześnie.

Warszawa polsko-rosyjska w *Oziminie*

Obecność carskiego pułkownika w powieści wzbudzała sprzeciw pierwszych czytelników, którzy posądzali Berenta nawet o zdradę. W postaci tej dopatrywano się także intertekstualnego wskazania na mickiewiczowskiego „dobrego Rosjanina” lub konieczności wprowadzenia przedstawiciela władz, z którymi baron Nieman próbuje prowadzić interesy. Carski pułkownik jest jednak na kartach *Oziminy* postacią znacznie silniej związaną z ówczesnymi warszawskimi realiami, niż dotąd wykazano. Jest on sygnałem istotnego problemu społecznego, tożsamościowego i kulturowego, jaki był udziałem rosyjskiej Warszawy. Warszawa z czasów *Oziminy* to bowiem miasto zrusyfikowane, w którym władzę sprawuje aparat administracyjny podporządkowany władzy w Petersburgu. Jest to miasto wielonarodowościowe, w którym znaczący procent stanowi ludność rosyjska, a także miasto poddawane kontroli policji zarządzanej przez oberpolicmajstra, aparat ochrony i żandarmerię. To przestrzeń, w obrębie której w ramach represji popowstaniowych konfiskowano majątki, zamykano klasztory, wprowadzano rusyfikacyjny program oświaty oraz prześladowano uczestników powstania. Ale to także przestrzeń, w obrębie której w roku 1900 przebywało 40 tysięcy rosyjskich wojskowych (w okresie ruchów rewolucyjnych w latach 1905–1907 liczba ta wzrosła do 65 tysięcy), nie mówiąc o rosyjskich urzędnikach, służbach bezpieczeństwa i ludności cywilnej. Zatem to także obszar, gdzie funkcjonowała społeczność rosyjska, której członkowie nierzadko

asymilowali się z ludnością polską a to skutkowało wewnętrzną dez-integracją członków społeczności rosyjskiej.

Ozimina jest powieścią polifoniczną, w której autor udzielił głosu przedstawicielom różnych grup społecznych i reprezentantom odmiennych spojrzeń na „sprawę polską” – jak określają berentolodzy. Polifonia ta byłaby zatem niepełna, gdyby zabrakło w niej przedstawiciela społeczności rosyjskiej, która stanowiła ważną część mieszkańców Warszawy. Obecność carskiego pułkownika nie jest więc, lub jest nie tylko, intertekstualną grą z tradycją. Jest uwarunkowana i w pełni uzasadniona ówczesnym stanem miasta, miasta funkcjonującego na styku dwóch kultur. Carski pułkownik to niezwykle istotny element w polifonicznej strukturze powieściowej, polifonia ta bowiem obejmuje w ten sposób także głos rosyjski, stanowiący równoległą linię wypowiedzi.

Pułkownik, podobnie jak diwa i profesor z Krakowa, są postaciami istniejącymi pomiędzy światami – warszawskim i zewnętrznym. Każde z nich, choć jest związane z tutejszymi realiami, faktycznie do nich nie przynależy. Diwa koncertuje po Europie, profesor na co dzień żyje w Galicji, pułkownik, choć „wrósł” w Kraj Nadwiślański, wciąż pozostaje Rosjaninem. Dlatego też to oni poddają wypadki obiektywnej, krytycznej ocenie, podobnie jak młody Komierowski, który powrócił do Warszawy z piętnem pobytu na Wschodzie. Być może właśnie dlatego, pomimo kluczowych ról i wagi ich wypowiedzi, ta trójka bohaterów pozostaje bezimienna¹³⁷.

W kreacji starego majora Komierowskiego rozpoznano elementy biografii uczestników ważniejszych zrywów niepodległościowych. Postać carskiego pułkownika tymczasem skonstruowana jest na wzór jednej biografii rosyjskich wojskowych, którzy brali udział w tłumieniu powstania styczniowego (to ważny element przeszłości pułkownika w *Oziminie*), a następnie piastowali w Warszawie ważne funkcje wojskowe, by ostatecznie także zintegrować się z miejscową ludnością. Do takich historycznych postaci, budzących skojarzenie z powieściowym pułkownikiem, należy choćby Aleksander Konstantynowicz

¹³⁷ Znamienne jest, że nawet encyklopedysta, który pojawia się w powieści na krótko, posiada nazwisko – Downar, podobnie jak wymienione jest imię syna pułkownika – Sasza, którego czytelnik poznaje jedynie z relacji pułkownika.

Bagration-Imertyński, który w latach 1896–1900 pełnił funkcję generała-gubernatora. Przejął tę funkcję po Pawle Andriejewiczu Szuwałowie, i wtedy to pojawiła się nadzieja na złagodzenie carskiej polityki w stosunku do ludności polskiej. Imertyński, generał carskiej armii, po stłumieniu powstania był szefem sztabów stacjonujących w Warszawie (1867), a następnie szefem Warszawskiego Okręgu Wojskowego. Deklarował powołanie samorządu miejskiego i wspierał dążenia do utworzenia wyższej szkoły technicznej. Jak wskazywał Malte Rolf, „uchodził on za orędownika dialogu polsko-rosyjskiego” i to za jego rządów wzniesiono w Warszawie pomnik Mickiewicza, traktowany jako symboliczny akt pojednania¹³⁸.

Świat *Ozimy* to rzeczywisty świat warszawiaków z początku wieku. Wiele scen i obrazów, które współczesny czytelnik może potraktować jedynie jako wytwór wyobraźni Berenta, ma swoje odpowiedniki w sytuacjach, które należały do codzienności tamtych czasów. Nawet takie zjawiska jak prostytutka czy stręczycielstwo w polsko-rosyjskiej Warszawie uwikłane były w politykę. Znanym miejscem spotkań dziewcząt oferujących swoje towarzystwo rosyjskim oficerom były na przykład ogródki u Prokulskiej¹³⁹ oraz restauracje cieszące się powodzeniem w rosyjskich kręgach. Miejsca te były omijane przez warszawiaków, a „zadawanie” się kobiet lekkich obyczajów z Rosjanami miało wydźwięk także polityczny. Problem ten powraca w *Oziminie* kilkakrotnie (także w onirycznej wizji Niny). Najsilniej wybrzmiewa pod hasłem wspomnień o paniencie Komierowskiego, która „spadła na oficerów”. Istotne jest, że Lena nie uwzględnia politycznych aspektów degradacji, a na pytanie Niny, o jakich oficerach mowa, odpowiada: „No, chyba tu nie o barwę munduru idzie?” [I: 207]. Scena snu, naznaczona erotyzmem i uruchamiająca obrazy sabatu czarownic, kończy się zawołaniem prostytutki: „Oficery grzeczne”. Obraz prostytutek

¹³⁸ M. Rolf, *Rządy imperialne w Kraju Nadwiślańskim. Królestwo Polskie i cesarstwo rosyjskie (1864–1915)*, przeł. W. Włoskiewicz, Warszawa 2016, s. 111. Informacje na temat Imertyńskiego przytaczam na podstawie pracy Rolf, tamże.

¹³⁹ Pisała o tym m.in. Agata Tuszyńska: „Patriotyczna opinia oskarżała zaborców o patronowanie rozpucie, celowe demoralizowanie społeczeństwa, ciągnięcie zysków z domów publicznych i wykorzystywanie ich do celów inwigilacyjnych”, też, *Rosjanie w Warszawie*, Paryż 1990, s. 17–18.

i stręczycieli, stojących pod hotelem gubernialnym, pojawia się także we wspomnieniu wędrowki przez miasto Komierowskiego, która kończy się wskazaniem na problem nędzy i szpiegostwa. Nierzadko to właśnie pośród najniższych grup społecznych rekrutowali się donosiciele i szpiedzy na usługach ochrony. Ślad tego w powieści znajduje się w końcowych rozmyślaniach profesora, który wspomina tłum mówiący, że to „lokatur” sprowadził wojsko i że widziano go, jak wcześniej podburzał do manifestacji.

Jednym ze sposobów bojkotowania sytuacji, w jakiej znajdowali się warszawianie podczas zaborów, był gest śmiechu, co wskazywała m.in. Agata Tuszyńska. Śmiech traktowano jako wyraz dystansu i samoobrony w sytuacji zniewolenia. W *Oziminie* Berent sięgnął po ten gest w scenie rozmowy księdza z pułkownikiem, który nostalgicznie wspomina dzielność powstańców.

Urwało się nagle pułkownikowi, oczy zmrużone błękały się czas jakiś po suficie, a potem, jakby w pogoni za czymś pierzchłem, wybiegły zda się, jeszcze dalej.

– Gdzie te lasy dzisiaj!... Gdzie te dwory!...

Przerwał mu nagły śmiech. Ksiądz ześlizgnął się z rampy bilardowej i, ujawszy się w talię wązką, aż się zataczał w rozgłośnym śmiechu.

– I dałby kto wiarę: na tem skończył, że... że zatęsknił!

[...].

Pułkownik błękał się jeszcze gdzieś spojrzeniem, a drażniony tym śmiechem i ocknięty z zadumy zachnął się cały i mruknął cicho w brodę:

„Śmieję się, czuczelo!”

Lecz śmiech księdza urwał się nagle jakby w czkawce nerwowej. Wiotka jego postać zsunęła się po siedzeniu ślizkiem, wysunęły się z pod długich sukien pantofelki z klamrą, głowa, na oparciu pozostała, włączała się w piersi, ręce, o poręcze łokciami wsparte, splotły się na piersiach.

I tak się zapamiętał, zastygł w tym ruchu Stańczyka. (I: 90–91)

Nie bez znaczenia jest także scena, w której Wanda opowiada Ninie o więzieniu i o młodej tyngłówie, która dała w twarz przedstawicielowi władzy. Relacja nauczycielki przeradza się w śmiech. Podobnie jak

w scenie z księdzem śmiech ten szybko przechodzi w przygnębienie: „Milczały obie. I zmory życia najplugawsze, wszystkich nędz i krzywd pognębienia otoczyły rojem ciemnym te głowy dziewczęce” (I: 81).

Gest ochraniający stanowiło także żartowanie z rusyfikowanych obiektów, takich jak przebudowany Pałac Staszica czy sobór na placu Saskim wraz z dzwonnica, określaną „wieżą ciśnień”. Warszawianin z początku XX wieku nie dostrzegał uzbrojonych żandarmów na ulicy, podobnie jak nie dostrzegał dwujęzycznych szyldów i nazw ulic. To omijanie wzrokiem fizycznych znaków rusyfikacji miasta znalazło swoje odzwierciedlenie w strategii pisarskiej tamtego okresu.

Wielokrotnie pisano o braku znaków rosyjskości w *Lalce* Prusa oraz w innych utworach epoki, w których zabrakło wzmianek o dwujęzycznych napisach, o żandarmach na ulicy, obiektach przebudowanych w stylu bizantyjskim czy nowo powstałych cerkwiach. Nieostrzeżenie znaków rosyjskości jest nie tylko zaprojektowaną perspektywą narracyjną, jest ogólnie przyjętą reakcją obronną Polaków. Czy śladów rusyfikacji miasta czytelnik nie znajduje także w *Oziminie*? Berent zapewne unikał obrazów, które mogłyby wzbudzić opór cenzury prewencyjnej, dlatego w powieści trudno szukać sądów i myśli wyrażonych *explicite*. Pisarz ostro skomentował przebudowę Pałacu Staszica w latach 30., gdy na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” pisał:

Zapomniane mury pokryły się pamiętną nam ultrabizantyjską pstrokatą pałubą tryumfu rosyjskiego ducha. Z nastaniem Rzeczypospolitej Nowej oskrobano czym prędzej tę plechę jak gdyby zastoju naszego pod jarzmem wschodnim.¹⁴⁰

W *Oziminie* spojrzenie Berenta omija ten obiekt, tak jak wzrok Prusa omija Stare Miasto czy praską cerkiew Świętej Marii Magdaleny. Nie do końca jednak Berent wpisuje się w strategię przemilczania. Zastosował ją, kiedy traktował przebudowany Pałac Staszica jako wymowną pustkę, wymowny brak, niemniej Warszawa z kart powieści to miasto zrusyfikowane. Najważniejsze decyzje dotyczące infrastruktury i rozwoju miasta zapadają na najwyższym szczeblu wśród władz rosyjskich.

¹⁴⁰ W. Berent, *Wstęp do „Wywłaszczenia Muz”*, s. 303.

Do takich procedur nawykli bohaterowie powieści, ten stan rzeczy nie podlega ani ocenie, ani komentarzom. Baron Nieman korzysta ze wsparcia carskiego pułkownika, który ma reprezentować jego interesy, i podsuwa argumentację, „jaka tam trafi do przekonania” (I: 66). Czytelnik pierwszego wydania *Oziminy* doskonale rozumiał ten lakoniczny zwrot i wiedział, jakie organy administracyjne są odpowiedzialne za decyzje w sprawie rozbudowy ulicy czy infrastruktury kolejowej, którymi interesują się goście barona. Władzę sprawował wówczas pełnomocnik cara, czyli generał-gubernator, sprawy wewnętrzne podlegały zaś ministrom w Petersburgu. Po stłumieniu powstania styczniowego działały Kancelaria Własnej Jego Carskiej Mości do spraw Królestwa Polskiego oraz międzyministerialny Komitet do spraw Królestwa Polskiego, który zatwierdzał wszystkie plany inwestycyjne Warszawy. Wszelkie decyzje gubernatora musiały natomiast zaakceptować władze centralne.



8. Dom zwany Dobrycza w Warszawie, Krakowskie Przedmieście 87/455/6

W powieści nie brak też sygnałów o rusyfikacji przestrzeni publicznej. W partii opisującej Powiśle pojawia się obraz:

Ziewało na nich północne lazaroństwo i z tych domów, jakby krzywych pod to kolebanie się zgrzytliwego pojazdu, z kamienic o barwie pośredniej pomiędzy granitowym tonem miast zachodu a pstrokacizną Moskwy: fasad o koloru brudno-wesołym, zdobnych ponadto w jaskrawo kłócące się barwy blach i szylków rozmaitych. Pod te aspekty architektury dziwnie szpetne, bez śladu jakiegokolwiek woli prócz zysku... (I: 285)

Berent nie przemilcza „pstrokacizny Moskwy” i „zbarbaryzowania nędzy”, tak jak nie przemilcza faktu zesłania do więzienia Komierowskiego i rosyjskiego piętna, jakie przywiózł on z pobytu na Wschodzie. Ważny jest także powód pobytu w więzieniu Wandy, ukaranej za nauczanie dzieci, które zresztą na nią same doniosły. Wzmianki te są jednak zawołowane, wtopione w obrazy nędzy wielonarodowościowego miasta, ukryte w międzywersach. Wskazanie na „wschodni” samowar rosyjskich doktryn i szpiegostwo pojawia się w obrazie akcentującym nędzę Powiśla, podobnie jak wskazanie na obecność ludności tatarskiej i biedotę zawiera komentarz:

[...] ile Wschodu wszelakiego domieszać się tu musiało krwią, – a duchem ile chama wschodniego w ten zbarbaryzowany motłoch nasz! Ile tu faktorstwa głodnego, [...] Czyż trzeba wyraźniejszego piętna i stygmatu wschodu w tem cielsku nędzy wszawym! (I: 291)

Berent nie przemilcza sprawy obecności Rosjan w Warszawie, jak czynił to Prus czy Sienkiewicz, ani w sposób, w jaki to uczynił w *Fachowcu*. Ukazuje ją, uruchamiając kontekst warszawski, akcentując nędzę i problemy zagospodarowania przestrzennego, które nierozdzielnie związane są z programem rusyfikacyjnym miasta.

Wielogłosowość *Oziminy*, uwzględniająca perspektywę rosyjskiego pułkownika, wprowadza w świat powieściowy niezwykle istotny problem polonizowania się Rosjan przebywających w Warszawie. Pułkownik, który od ponad czterdziestu lat przebywa w Kraju Nadwiślańskim, stanowi przykład postaci tkwiącej pomiędzy kulturą Wschodu

i Zachodu, rozdartej pomiędzy polskim a rosyjskim charakterem Warszawy. Sytuację tę Berent ukazuje, wprowadzając postać Saszy – jego syna, do którego pułkownik zwraca się w myślach. Sasza reprezentuje Rosjan niezasymilowanych, odcinających się od polskiej kultury:

Zaduszewniej żyją ludzie nasi!... [...]

– Nie lubi nas syn?

– A czort go wie, lubi czy nie lubi! I nie w tem rzecz między ludźmi.

Tu on się rodził, tu chował, a bardziej on wam obcy: „No, co u nich? – pyta. – No co? Czego leziesz?” – Młodości i życia nie czuje on w was: ot co! (I: 52)

Pułkownik dostrzega znieprawienie polskich wartości. Prowadzi niemal schizofreniczną rozmowę z Saszą obecnym w jego wyobraźni, przed którym tłumaczy się ze swojej „polskości” czy też słabości do Polaków.

– Pudlem już zrobili – mówił do siebie, szamocząc się z rękawami:

– *opalczył sia!*... – A tamto? – *chadatajstwo*, cerkwią handlowanie, Niemców sobą nakrywanie? – *nu, i spriwislinia!* (I: 109)

Ten rozdzwięk znalazł wyraz w bilingwizmie¹⁴¹: „Swoj ja język ze-psuł, waszego się nie nauczył. Śmieje się ze mnie Sasza” (I: 52) – mówi pułkownik. Znamienne jest, że w chwilach wzburzenia używa on zwrotów rosyjskich:

On otwierał już był usta w odpowiedzi na te nieme pytania, lecz słowo polskie nie chciało się w tej chwili precyzyjnie przez nie: „za elegancie”, za wykrętne, za „śliczne” wydawało mu się jak na okazję. Nagle podrzuciło mu się ramię. I przybił jak kułakiem twardym słowem rosyjskim:

– *Wajna!* (I: 103–104)

¹⁴¹ Jerzy Paszek z kolei zwracał uwagę na ukazaną w *Oziminie* sytuację społeczeństwa polskiego, widoczną poprzez leksykalne „krzyżówki” polsko-rosyjskie. Badacz pisał: „Wydaje się, że liczne i wieloznaczne »krzyżówki« leksykalne polsko-rosyjskie w *Oziminie* stają się symbolem sytuacji ówczesnego społeczeństwa: w miarę jak następowała interferencja dwóch pokrewnych języków, następowało także pogodzenie się części polskiego społeczeństwa z sytuacją rozbiorową, z rosyjskim stylem bycia i myślenia (por. postawę młodego Komierowskiego, wzór osobowy tęgości charakteru reprezentowany przez rosyjskiego pułkownika)”, J. Paszek, *O wieloznaczności w „Oziminie”*, w: tenże, *Styl powieści Wacława Berenta*, Katowice 1976, s. 55.

Peer Hultberg, analizując sposoby wprowadzania rusycyzmów w *Oziminie*, pisał:

Mała ilość takich krzyżówek [Hultberg wymienia np. „żyźnieradost”, „mierzawszczyzny” – AW] nie pozwala, niestety, na stwierdzenie, czy jest to wynik świadomego zniekształcania (jak w rzekomo czeskim zdaniu *Próchna*), czy Berent próbował słowotwórstwa posługując się dwoma językami, czy też rzeczywiście słyszał takie wyrazy od spolonizowanych Rosjan mieszkających w Warszawie.

Zaletą tego sposobu odtwarzania mowy i myśli obcokrajowców jest [...] możliwość silniejszego akcentowania pewnych wyrazów. *Ozimina* dostarcza bezspornego przykładu, bowiem wyraz „wajna” nie robiłby tak silnego wrażenia, gdyby Berent bardziej hojnie stosował rusycyzmy w dialogu. Zgubiłby się wówczas między innymi wyrazami rosyjskimi [...].¹⁴²

Ozimina to powieść z 1910 roku, datowana na 1911, jej akcja rozgrywa się w 1904 roku, ale *de facto* pisarz dysponuje wiedzą, jaką dawały doświadczenia 1905 roku i następujące po nich (choćby narastanie kryzysu w Rosji po klęsce z Japonią i wydarzenia z lat 1905–1907)¹⁴³. W pierwszym przypadku mowa zatem o czasie związanym z wybuchem wojny rosyjsko-japońskiej. Historyczny czas *Oziminie* ma wymiar przestrzenny, gdyż jest ściśle skorelowany z odległością: konflikt japońsko-rosyjski wybucha w miejscu, które pomimo dystansu

¹⁴² P. Hultberg, *Wyrażenia obce i gwarowe w „Oziminie*, w: tenże, *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 202.

¹⁴³ Komierowski stwierdza: „Obnosili oni ten okrzyk »wojna!« po ulicach, sami nie wiedząc, co czynią: jak odczarowanie temu życiu, jak odkłęcie duszom. I nie pora mi było myśleć: kto się raduje, czy szczerze i komu na grozę?” (I: 137–138). Paradoksalnie, rosyjski pułkownik docenia hart ducha i siłę walczących (w *Oziminie* będących już jedynie znakiem przeszłości) – składa pokłon majorowi, namawia brata Leny: „chodźcie wy z nami na tę wojnę, panie Komierowski!” (I: 144). Z kolei stary major, jak przekazuje pułkownikowi Lena, „»myślą ani sercem być z wami nie może« (powtarzam jego słowa), – radby panu rękę uściśnić, mówiąc, – (powtarzam po raz drugi jego słowa), – iż »rzecz wojenna to znów całkiem coś innego«” (I: 111). Stary Komierowski w samotności wypowiada także zdanie zawierające całą listę dążeń, wizji i nadziei pokładanych w wypadkach na linii Rosja – Japonia: „Przyszło i na was! [...] Przyszło! Wojna *to* zawsze rozpoczyna... Po całej ziemi waszej pójdzie!” (I: 177). Lena mówi o baronie „A mój pan mąż wysoko mierzy [...] Jak go ta wiadomość o wojnie radośnie wzburzyła! Jak mu się rozbłysły oczy!” (I: 205).

bezpośrednio oddziałuje na rzeczywistość, w której żyją bohaterowie. Powieściowy świat *Oziminie* dotyka realiów rozgrywających się w dwóch wymiarach – „tam” (na Dalekim Wschodzie) i „tu” nad Wisłą. Warszawa w *Oziminie* żyje w rzeczywistości zróżnicowanej także czasowo, czego wyrazem są dwa kalendarze, dwa zegary, dwa alfabety. Wszystko to prowadzi do swoistego rozwarstwienia świata¹⁴⁴. Jest to ważne zagadnienie szczególnie w przypadku powieści, gdzie rozgrywają się zdarzenia o różnym statusie – te zachodzące faktycznie i wyobrażone.

Pierwszą wiadomość o konflikcie przyniósł „Kurier Warszawski” z 1904 roku, nr 41 (z 10 lutego wg kalendarza gregoriańskiego, 28 stycznia – wg kalendarza juliańskiego). Atak floty japońskiej na Port Artur nastąpił z 8 na 9 lutego 1904 roku (tj. 26/27 stycznia, z poniedziałku na wtorek), 28 minut po północy¹⁴⁵. W Warszawie była wówczas godzina 17.48, przyjmując, że czas lokalny określano według położenia geograficznego, czyli lokalnego południka. Od 1880 roku na placu Teatralnym stał obelisk, który oznaczał przebieg południka warszawskiego. Miasto dzieli od punktu, w którym znajdował się ówczesny Port Artur, równe 100 stopni długości geograficznej, zatem różnica czasu wynosiła dokładnie 6 godzin 40 minut¹⁴⁶. Po wystrzeleniu torped japońskie jednostki prowadziły dalszy atak, który około godziny 10.55 doprowadził do starcia eskadry rosyjskiej z flotą japońską. 9 lutego odbyła się także, zakończona porażką Rosji, bitwa morska przed wejściem do koreańskiego portu Czemulpo, gdyż Japonia, atakując

¹⁴⁴ Ciekawym świadectwem, reprezentującym rosyjski punkt widzenia, jest tekst Antona Iwanowicza Denikina, w którym czytamy: „Polacy przywitani wypowiedzenie wojny niesamowitym milczeniem, pozorną obojętnością, za którą kryła się nieżyczliwość i skryta nadzieja na zmianę losów Polski. Wzruszający i przejmujący obraz dawały wtedy manifestacje niewielkich grup Rosjan, z chorągiewami i pieśnią »Chroń, Panie, lud Twój«, maszerujących po warszawskich ulicach, pośród milczącego, źle życzącego tłumu...”. A. Iwanowicz Denikin, *Droga rosyjskiego oficera. Część trzecia, Przed wojną japońską* (A. Иванович Деникин, *Путь русского офицера, Часть третья, Перед японской войной*), fragment w przekł. W. Tomasika.

¹⁴⁵ Por. komentarz M. Głowińskiego na temat wybuchu wojny, W. Berent, *Ozimina*, oprac. M. Głowiński, s. 98, przyp. 124.

¹⁴⁶ Na znaczenie istnienia w *Oziminie* dwóch kalendarzy zwrócił mi uwagę Wojciech Tomasik, który także podpowiedział mi sposób dokonania obliczeń dotyczących czasu.

rosyjską bazę morską, przygotowywała się jednocześnie do zajęcia Korei. Car Mikołaj II po ataku na Port Artur wypowiedział Japonii wojnę następnego dnia, czyli 10 lutego. Pierwsza bitwa lądowa rozpoczęła się 30 kwietnia 1904 roku w pobliżu koreańskiej wsi Wiju nad rzeką Yalu. Polacy przymusowo wcieleni do armii carskiej brali udział głównie w walkach w Mandżurii. Przestrzeń związana z wojną na Dalekim Wschodzie, choć nie bezpośrednio, wkracza do świata *Ozimy* jako przestrzeń wyobrazona, obecna w świadomości bohaterów i pośrednio także – czytelnika, który sam musi ją połączyć ze wzmiankami o „onych Wschodach za Dalekich” (I: 323) i z komentarzami takimi, jak te wygłoszone przez Olę:

[...] po chałupach, poddaszach, „czwartakach” zbierają się na swe niepowroty. A niejedyn z nich nie wytrzyma może na sobie tego: „po co?” – obcym ludziom w miedze pod ich kule iść nie zechce i będzie wołał sam... (I: 189–190)

– Matka moja szła za ojcem w tamteż kraje jak pies – za jego nogą skutą.
– To jest co innego! – broniła się Ola ze zwieszoną głową. – Bo zgodzisz się, że te akcesorya oraz insygnia „siostrzane” dla... No, przecież chyba rozumiesz? A przy tem sama mówiłaś: bierni, niemi i tępi w musie. Jakąż siłę uczuć w nas to niecić może?... (I: 190–191)

O wybuchu konfliktu nie zdążyły warszawian poinformować poranne gazety z 9 lutego, dlatego donosi o nich dopiero prasa następnego dnia, w środę. Do pułkownika wiadomość z Port Artur docierała niewątpliwie drogą służbową przez Petersburg, co mogło zająć minimum godzinę, zatem pułkownik otrzymał ją około 19.00, podczas wieczornego przyjęcia (po czym następuje drugi koncert diwy¹⁴⁷, co potwierdza, że nie jest to pora nocna). Odrealniona, bo odległa, wojna wdziera się do świata

¹⁴⁷ Scena koncertu podczas rautu wprowadza do powieści kolejny element realiów Warszawy końca XIX i początku XX wieku, kiedy to w okresie karnawału odbywały się liczne bale, rauty i spotkania towarzyskie, których program często obejmował występy muzyczne i deklamacyjne, nierzadko połączone ze zbiórką na cele publiczne. Sprawa wspierania inicjatyw społecznych pojawia się podczas narady u barona. Informacje o rautach deklamacyjno-muzycznych można było znaleźć na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, „Gazety Codziennej” i innych czasopism.

Oziminy niczym hymn rosyjski, którego dźwięki z ulicy wpadają do salonu przez okno, zaburzając trwający występ.

Berent wykorzystał wiedzę, jaką w 1910 roku dysponował już zarówno na temat działań na Dalekim Wschodzie, jak i ich następstw, czyli ruchów rewolucyjnych, których fala przetoczyła się w latach 1905–1907 na terenie Rosji i Królestwa Polskiego. W 1910 roku wzmianka o nich w noc rozgrywającą się w 1904 pojawia się w postaci wizjonerskich monologów Oli:

I co ty tam widzisz ciągle pod tą powieką drgającą?

– Wciąż to samo, od chwili tamtej wieści.

– Mianowicie?

– Krew.

Lena otrząsała się głową.

– Wszędzie! – szeptała tamta [...] – Wszędzie! – powtarzała mimo to. – Na ulicach, gdy szłam: kałuże czerwone, gęste... Na murach chlupnięte plamy... Przyjdzie krew daleka... Bryzgnie na mury... Wszędzie!... Lata!... Będą!... (I: 194)

Wydarzenia nad ranem stanowią skondensowany obraz wypadków, jakie nastąpiły w wyniku zmiany sytuacji politycznej. Strajki robotnicze w Królestwie Polskim wiązały się zarówno z dążeniem do poprawienia sytuacji ekonomicznej robotników, jak i z buntem przeciwko przymusowemu wcielaniu do wojska Imperium Rosyjskiego¹⁴⁸.

Historycy zwracają uwagę na spontaniczność i powszechność zrywu 1905 roku (rewolucję zamiennie nazywano powstaniem), gdzie główną siłą sprawczą nie były programy partyjne. Spór dotyczy także jej charakteru – czy chodziło o rewolucję socjalną, czy też o powstanie niepodległościowe. Ten właśnie żywioł interesuje Berenta – zmateriałizowany w postaci mocy tłumu, w sile duszy tłumu. Feliks Tych

¹⁴⁸ Fala entuzjazmu, zrywów i strajków, z jaką społeczeństwo polskie przyjęło wieść o wybuchu wojny, pokazuje historyczny paradoks. W osłabieniu Rosji, zaangażowanej w wojnę na Dalekim Wschodzie, upatrywano szansy dla sprawy polskiej, w ramach różnorodnych projektów: włączenia się w rewolucję światową (SDKPiL) czy dążenia do odzyskania niepodległości. Podział wewnętrzny ilustruje sprawa pertraktacji z Japonią podejmowanych przez różne ugrupowania – PPS, reprezentowane przez Józefa Piłsudskiego, endecję – przez Romana Dmowskiego.

akcentował wielonarodowy charakter powstania, o którym pierwsze sygnały przysły z Petersburga¹⁴⁹. W *Oziminie* wzmianka o związku z działaniami na terenach Rosji pojawia się nie tylko poprzez postać Komierowskiego, ale także barona, „Pan powrócił dopiero co z Petersburga, miał dużo do powiedzenia i jeszcze więcej do przemilczenia” (I: 37). Jak się okaże, baron doskonale orientuje się w sytuacji politycznej, wspierając nawet finansowo działania zamaskowane pod hasłem innych inwestycji. Komierowski mówi: „Sypnął pieniędzmi, majątki oddadzą, dlatego tylko, że się kilku zapaleńcom roi nowa era z tej wojny alarmem. Zwłaszcza oni tu przejmą czymkolwiek!...” (I: 197), później zaś, w rozmowie z profesorem, stwierdza:

Tu jest jeden tylko człowiek, który przewiduje doskonale, na co się zanosi, i bierze to w rachuby swoich tam zagadkowych, i nieciekawych zresztą kombinacji.

– Mianowicie kto taki?

– Mój pan szwagier: baron.

– Ach? – zdumiał się profesor. – Czyżby on wam sprzyjał?

– O, do pewnego stopnia. I czasu prawdopodobnie. Na razie gotówby nawet i funduszem pewnym...

– Czyżby? A potem?

– O sympatyach takich ludzi decyduje siła. (I: 277)

W przypadku czasoprzestrzeni tworzącej świat przedstawiony w berenologii dominuje sąd, że „akcja nie rozwija się według przyczynowo-skutkowego ciągu, któremu mógłby odpowiadać czas linearny”¹⁵⁰. Podobny problem interpretacyjny, z jakim mamy do czynienia z przestrzenią w *Oziminie*, odnosi się do czasu. Przestrzeń *Ozimy* to przestrzeń na styku realnej i wyobrażonej – przestrzeń powieści jako ta,

¹⁴⁹ Opinie historyków przytaczam tu m.in. na podstawie dyskusji (moderowanej przez Borysa Hassa), w której wzięli udział: Feliks Tych, Adam Dobroński i Włodzimierz Mędrzecki. Zob. *Rok 1905 – czwarte powstanie czy rewolucja*, TVP, program *Spór o historię*, TVP Historia, red. wydania Borys Hass, TVP S.A. 2011, <http://vod.tvp.pl/6366921/rok-1905-czwarte-powstanie-czy-pierwsza-rewolucja>, dostęp: 21.01.2016. Zob. także S. Kalański, F. Tych, *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja: lata 1905–1907 na ziemiach polskich*, Warszawa 1969.

¹⁵⁰ M. Baranowska, dz. cyt., s. 197.

gdzie symbole, wyobrażenia i wspomnienia przeplatają się z miejscem rzeczywistym, nie wpływa na spójność przestrzeni realnej. Sposób jej przedstawiania może być fragmentaryczny. Czas *Oziminy* to czas na styku przeszłości i teraźniejszości – czas, gdzie wspomnienia, wizje starożytnych rytuałów i wyobrażenia przeplatają się z czasem teraźniejszym. Nie wpływa to jednak na ciągłość czasu zdarzeń. Sposób uruchamiania przeszłości może być wybiórczy, pod wpływem konkretnych momentów powieściowej teraźniejszości. Nie zakłóca to jednak linearności zdarzeń rozgrywających się podczas balowej nocy.

Jeszcze o wybranych cytatach przestrzennych

Powieść Berenta osadzona jest ściśle w realiach warszawskich, czytelnym dla ówczesnych odbiorców. Sprawy, o których mówią bohaterowie, stanowią element nie tylko świata fikcyjnego – to kontekst przestrzenny będący tłem powieści. Inwestycje, spółki i zarządcy dzierżący w swoich rękach interesy, decydujący o rozwoju przemysłowym Warszawy z przełomu XIX i XX wieku to sprawy, o których żywo dyskutowano na łamach prasy – o tych dotyczących rozwoju infrastruktury oraz szeptano w kulisach – o tych związanych z działalnością „podziemną”.

Narracja personalna sprawia, że czytelnik dowiaduje się tyle, ile dany bohater chce powiedzieć. Brak auktorialnego narratora w *Oziminie* to jednocześnie pozbawienie odbiorcy ogólnego obrazu, który wprowadziłby więcej szczegółów dotyczących świata powieściowego. Narracja budowana jest z wykorzystaniem jedynie zasobu wiedzy, w który wyposażeni są zarówno bohaterowie, jak i współcześni Berentowi czytelnicy powieści. Wypowiedzi są jakby strzępkami i hasłowymi wskazaniem na sprawy, które w świadomości bohaterów stanowią rozbudowaną przestrzeń wyobrażoną – przestrzeń Warszawy, w której żyją na co dzień.

Wielokrotnie pisano o tym, że Berent jest pisarzem warszawskim, oraz wskazywano, że powieścią warszawską jest *Ozimina*. Teza ta jednak, sprowadzona do ogólnika głoszącego, że można „zmapować” drogę bohaterów przez Powiśle, nie rozwiązuje zagadek przestrzennych, mało czytelnym dla dzisiejszego odbiorcy, a nawet historyka literatury.

O jakich realiach związanych ze stolicą pisał Berent w *Oziminie*? Pojawiają się one zarówno w scenach rozmów, jak i w monologach, zarówno w salonie, jak i na ulicy¹⁵¹.

Fabryki Powiśla

Podczas wędrowki przez Powiśle, stojąc na trakcie równoległym do rzeki (czyli w miejscu późniejszego Wybrzeża Kościuszkowskiego¹⁵², będącego wówczas bulwarem z przystaniami), Komierowski wygłasza zdanie:

Tamto wszystko, aż do muru – to belgijskie; dalej: ten szereg grubych kominów – to niemieckie, z drugiej strony – francuskie; te fabryczki przy ulicy małe – żydowskie.

Wszystko to jest bardzo nasze. (I: 296)

Prześledzenie wcześniejszej wędrowki bohaterów z wykorzystaniem mapy i planów miasta z tamtego okresu pozwala wskazać, że bohater znajduje się prawdopodobnie w części bulwaru, na wysokości ulic DREWNIANEJ i LESZCZYŃSKIEJ. Dla osoby znajdującej się w tym obszarze najbliższą położoną była Elektrownia Warszawska, która znajdowała się przy ulicy Dobrej. Można ją łatwo skojarzyć z francuskim akcjonariuszem, jednak w powieści pojawia się wskazanie także na inne obiekty przemysłowe.

„Tamto aż do muru to belgijskie” – mówi bohater. Jeden z tropów w poszukiwaniu rozwiązania zagadki, o jakie przedsiębiorstwo chodzi, prowadzi do Zakładów Metalurgicznych Lilpop, Rau i Lowenstein SA. Firma, założona w 1818 roku przez Anglików, braci Evansów, po przejęciu jej przez Stanisława Lilpopa i Wilhelma Ellisa Raua, a następnie synów Lilpopa zmieniała lokalizację, by ostatecznie znaleźć się przy ulicy Smolnej. Funkcjonowała tam od 1873 roku jako spółka akcyjna i wtedy też skład jej zarządu poszerzył się o belgijskiego obywatela Leona Loewensteina.

¹⁵¹ Omawiam tutaj tylko kilka wybranych przykładów, traktując je jako egzemplifikację. Trzeba też zaznaczyć, że *Ozimina* Berenta wpisuje się w nurt powieści warszawskich, które pisali Żeromski, Reymont, Korczak, Sygietyński i inni, zob. np. *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, red. D. Knysz-Tomaszewska, R. Taborski, J. Zacharska, Warszawa 1998.

¹⁵² Nazwa ta funkcjonuje od 1917 roku.



9. Warszawa, widok fabryki gazu na Solcu

„[...] dalej ten szereg grubych kominów – to niemieckie” – wymienia Komierowski.

Prawdopodobnie wskazuje tu m.in. na Fabrykę Gazu na Solcu, należącą do Niemieckiego Kontynentalnego Towarzystwa Gazowego z Dessau. Gazownia znajdowała się w miejscu dawnej fabryki dywanów Geyzmera i Perksa, istniejącej do 1856 roku. Rezerwuary gazu miały zaś lokalizację przy zbiegu ulic Książęcej, Ludnej i Czerniakowskiej. Towarzystwo reprezentował niemiecki inżynier Jerzy Maurycy Zygmunt Blochman, który po nieudanych pertraktacjach w sprawie umowy na oświetlenie (1853) wystąpił z ofertą, którą przedstawił Komitetowi Gazowemu powołanemu przez namiestnika. Propozycja z 1856 roku, kiedy to Blochman wszedł w układ z Niemieckim Kontynentalnym Towarzystwem Gazowym w Dessau, doczekała się realizacji w tym samym roku. W „Tygodniku Ilustrowanym” z 1871 roku można było znaleźć ilustrację fabryk gazu wraz z następującym opisem:

Każdy schodzący ku Wiśle aleją Jeruzolimską, lub ulicą Książęcą, zwraca uwagę na trzy czerwieniejące się rotundy, niedaleko zabudowań młyna parowego, dawniej Banku polskiego własności. Są to rezerwuary fabryki gazu, mieszczące się przy zbiegu ulic Książęcej, Ludnej i Czerniakowskiej.¹⁵³

¹⁵³ „Tygodnik Ilustrowany” 1871, nr 176.

„[...] z drugiej strony – francuskie” – wylicza dalej bohater na kartach *Oziminy*. Zapewne chodzi tu o Elektrownię Warszawską (lub inaczej Elektrownię Miejską), uruchomioną w 1903 roku pomiędzy ulicami Dobrą, Zajęczą, Elektryczną, Tamką, późniejszym Wybrzeżem Kościuszkowskim i Leszczyńską. W roku 1902 miasto podpisało umowę w sprawie elektryfikacji z Rosyjskim Towarzystwem Schuckert i Spółka. Spółka samowolnie przekazała swoje prawa do inwestycji paryskiej Compagnie d'Électricité. Budowa Elektrowni odbyła się na Powiślu na warunkach niekorzystnych dla władz miasta (firma francuska miała kontakty w Petersburgu). Ostatecznie elektrownia została wybudowana w latach 1903–1905 przez paryską firmę Compagnie d'Electricite Varsovie, która posiadała koncesję od 1904 roku. Nie przypadkiem w *Oziminie* właśnie wtedy, gdy bohaterowie znajdują się na bulwarze w pobliżu ulicy Leszczyńskiej, widzą Francuza, który nie odpowiada na ukłon. Ten drobny szczegół potwierdza przestrzenną precyzję budowania przez Berenta świata powieściowego.

Wypowiedź Komierowskiego zamyka wskazanie na „fabryczki przy ulicy małe – żydowskie”, dopełniające polietnicznego obrazu miasta, którego rozwój przemysłowy zależy z jednej strony od decyzji władz rosyjskich, z drugiej od zagranicznego kapitału. Drobny handel i mniejsze przedsiębiorstwa w znacznej części znajdowały się w rękach ludności żydowskiej. Poza tym do ważnych obiektów przemysłowych w tej części miasta należały Warsztaty Żeglugi Parowej na Solcu, których właścicielem był Maurycy Fajans – przedsiębiorca żydowskiego pochodzenia, reprezentujący wcześniej Spółkę Żeglugi Parowej na Rzekach Spławnych Królestwa hrabia Zamoyski et Compania. Po tym, jak w 1871 roku zakupił on Warsztaty Żeglugi Parowej (firma Żegluga Parowa Maurycyego Fajansa), powstała Stocznia Rzeczna Maurycyego Fajansa, znajdująca się pomiędzy ulicami Czerniakowską, Mączną i Solcem. Przy ulicy Fabrycznej zaś znajdowała się hala fabryczna z kuźnią i stolarnią.

Próba rozszyfrowania przestrzennej zagadki powieści dotyczącej zakładów przemysłowych na Powiślu to jedynie wstępne wskazanie możliwych rozwiązań. W przypadku inwestycji niemieckich można by także wymienić filię niemieckiej wytwórni Württembergische Metall-

warenfabrik z Geislingen, która od 1893 roku znajdowała się przy ulicy Czerniakowskiej jako Fabryka Wyrobów Posrebrzanych i Połączanych R. Plewkiewicz & Co, czy też usytuowaną przy ulicy Gęstej Garbarni Bauerfeindów. Podobnie wygląda sprawa własności żydowskich i francuskich. Niemniej podjęcie wyzwania topograficznego odtworzenia warszawskich realiów świata *Oziminy* pokazuje, że powieść można czytać z planem miasta w rękę, a widoczna precyzja obecnych w powieści przestrzennych wyznaczników zadziwia skrupulatnością ich prowadzenia. Jak się okazuje, ta precyzja jest także cechą charakterystyczną świata przedstawionego – zarówno w części rozgrywającej się na ulicy, jak i w domu baronostwa. W pierwszym przypadku czytelnik może odnaleźć na planie miasta w 1904 roku elementy przestrzenne przywołane w powieści, w drugim przypadku odbiorca może na podstawie opisu pomieszczeń i tras pokonywanych przez bohaterów narysować plan domu¹⁵⁴. Trzeba podkreślić, że ruch postaci zawsze odbywa się zgodnie układem pomieszczeń i przejść w apartamentach Niemana.

Elektryfikacja Warszawy

W sierpniu 1903 roku odbyło się w Warszawie uroczyste otwarcie prowizorycznej stacji centralnej oświetlenia elektrycznego, które zainicjowało jej działalność. Pisano o tym na łamach prasy, m.in. w „Kurierze Warszawskim”. Spór o koncesję, o którą zabiegały zarówno firmy krajowe, jak i zagraniczne, należał do tematów znanych i głośno dyskutowanych. Koncesję ostatecznie zdobyła firma „Elektryczność miasta Warszawy”, czyli akcyjne Towarzystwo francuskie¹⁵⁵. Prowizoryczna stacja centralna usytuowana była nad Wisłą przy ulicy Dobrej, dzięki zaś transformatorom umieszczonym na ulicach umożliwiła doprowadzenie oświetlenia elektrycznego także do budynków prywatnych właścicieli. Dom barona Niemana znajduje się w zasięgu stacji, co potwierdza jego

¹⁵⁴ Sporządzony przeze mnie szkic załączam w Aneksie.

¹⁵⁵ W skład zarządu firmy wchodził: Francuz Robert de Rothe, pełniący funkcję dyrektora, oraz warszawianin Józef Wolfsohn i Alzatzczyk, inżynier Ribstein. W Radzie Towarzystwa znaleźli się paryżanie inżynier Heina i wicehrabia de Janze.

lokalizację w pobliżu ulicy Tamka, od której prowadzi trasa bohaterów idących przez Powiśle w końcowej części. Nieruchomości znajdujące się w zasięgu kabli otrzymały dostęp do elektryczności od 1 września 1903 roku. Ich główna linia przebiegała przez ulice: Nowy Świat, Krakowskie Przedmieście, Senatorską, Wierzbową, Niecałą, Kotzebuego, Graniczną, Grzybowską, Gnojną, Królewską, Marszałkowską, aż do kościoła Zbawiciela, Aleje Jerozolimskie, Zgoda, Bracką, Kruczą, Żórawią, Hożą, Aleje Ujazdowskie, Nowowiejską i plac św. Aleksandra¹⁵⁶. Następnie układano je wzdłuż bocznych ulic, a budowę wielkiej stacji centralnej ukończono w roku 1905.

Czas powieściowy *Oziminy* to luty 1904 roku, zatem Berent zgodnie z realiami ówczesnej Warszawy mógł dom Niemana, jako jeden z pierwszych w mieście, wyposażyć w światło elektryczne. Pisarz podkreśla ten fakt, kilkakrotnie akcentując, że zapalona podczas zebrania lampa u góry wprowadza do wnętrza „zimniejsze półświatło i łagodniejsze cienie” (I: 38), ciemny pokój Leny nad ranem oświetla światło amplii – bohaterka „wstąpiwszy w światło, mrużyła powieki” (I: 202). W powieści pojawia się nawet sygnał o systemie przewodników: „Lampka elektryczna u pułapu mrugnęła, jak gdyby na tychże przewodnikach gaszono światło w innych pokojach” (I: 174). Było to wówczas zjawisko nowe, dla którego nie przyjęła się jeszcze adekwatna terminologia – w *Oziminie* pada stwierdzenie, że lokaj „roznocił elektryczność” (I: 38).

Przebicie Ogrodu Saskiego

Baron, zabiegając o pozyskanie poparcia carskiego pułkownika dla projektów urbanizacyjnych w śródmieściu, argumentuje: „Ulica otworzy okazałą perspektywę na cerkiew, przesunie ku niej niejako dzielnicę całą i nada miastu przez to pożądany może charakter” (I: 66).

Ulica, o której mowa w powieści, miała przebić Ogród Saski, przebiegając w miejscu parkowego corsa. Stanowiła ona niezrealizowany element projektu Williama Lindleya, którego urzeczywistnienie popie-

¹⁵⁶ Na ten temat zob. np. „Kurier Warszawski” 1903, nr 235.

rał Bolesław Prus jako rozwiązanie decydujące o przyłączeniu poszczególnych dzielnic Warszawy do systemu kanalizacji. Anna Słoniowa na ten temat pisała: „Jego [Prusa – AW] samotna walka w sprawie lindleyowskiego projektu przebicia ulicy przez Ogród Saski dla usprawnienia komunikacji wschód – zachód zakończona została kompletnym fiaskiem”¹⁵⁷. Ta „wojna o ogród” z 1888 roku zaangażowała oponentów – obrońców terenów zielonych, którzy byli przeciwni projektowi, akcentujących znaczenie ogrodu traktowanego jako „zielony salon” Warszawy. Ponadto sprawa przyłączania kolejnych nieruchomości do systemu wodociągów wiązała się także z kwestiami finansowymi.

Potrzeba wprowadzenia kanalizacji w Warszawie stanowiła istotny problem, któremu poświęcano uwagę od 1850 roku, myśl o nim powracała zaś pod hasłem projektów inżynierów oraz w głosach postaci związanych ze sprawą rozwoju miasta takich jak Ratyński, Hawskey, czy Bloch. Zagrożenia epidemiologiczne w miejscach związanych z dużymi skupiskami ludzkimi oraz wysoki poziom śmiertelności w mieście stanowiły jedno z ważniejszych czynników wpływających na rozwój prac nad projektem kanałów podziemnych, odprowadzających nieczystości do rzeki i traktowanych jako jedno z podstawowych zagadnień gospodarstwa miejskiego. Po przeprowadzeniu przez sekcję inżynierską magistratu miasta Warszawy (1868) ekspertyz, które wykazały znaczne zakażenie nie tylko powietrza i wody, ale także gruntu, zainteresowanie tematem przybrało na sile¹⁵⁸. Kanalizację miasta przeprowadzono ostatecznie, wykorzystując projekt Lindleya z 1879 roku. Jak wskazywał Adolf Suligowski, bardzo szybko ujawniła się mniej pozytywna strona przedsięwzięcia. Wprowadzenie dyrektyw dotyczących przyłączania posesji do systemu kanalizacji, co w oczywisty sposób wiązało się z koniecznością nakładów pieniężnych, pociągnęło spory i dyskusje dotyczące projektu w ogóle. Analizie pierwotnych miejsc

¹⁵⁷ A. Słoniowa, *Początki nowoczesnej infrastruktury Warszawy*, Warszawa 1978, s. 157. Pisała o tym także Ewa Paczoska, taż, „Lalka” czyli rozpad świata, Warszawa 2008, s. 39. Zob. także B. Prus, *Kroniki*, t. XI.

¹⁵⁸ Informacje przytaczam m.in. na podst. pracy A. Suligowski, *O kanalizacji miasta Warszawy ze stanowiska ekonomicznego*, w: *Pisma Adolfa Suligowskiego*, t. 2: *Kwestye miejskie*, Warszawa 1915, przedruk z wydania z 1890 roku.



10. Fragment Planu Miasta Warszawy 1909 rok

ustępowych i projektom poszerzenia systemu kanałów towarzyszyły dyskusje dotyczące spraw technicznych, sanitarnych, finansowych oraz właśnie założeń urbanistycznych.

Projektowana przez Lindleya ulica nie doczekała się realizacji, ale sprawa powróciła, gdy powstawała cerkiew na placu Saskim. Obok dyskusji związanych z uzasadnieniem praktycznym istotne były także aspekty polityczne i symboliczne i w nurt tych zagadnień wpisuje się wspomniana w *Oziminie* „perspektywa na cerkiew”. Warto tu jeszcze raz przytoczyć przywołany fragment, tym razem w nieco dłuższej wersji:

– Jest i druga sprawa. Ludzie zaangażowali się w te place w śródmieściu majątkami całymi, a o ulicy ani słycać. („Zresztą i pułkownik masz przecie swój udział”). Należałoby tę sprawę pchnąć, argumentacją, jaka tam trafi do przekonania. Ulica otworzy okazałą perspektywę na cerkiew, przesunie ku niej niejako dzielnicę całą i nada miastu przez

to pożądanym może charakter. „*Et caetera* i tam dalej!” – brzmiało najwymowniej z tego wszystkiego.

– Zrozumiałem

[...] „Masz przecie pułkownik i swój plac. Masz, powiedział. Naha! A masz, boście mi go wetknęli gwałtem... *Chadatajstwo*, – mruczał – machlerstwo po waszemu. Czort i z wami”. (I: 66–67)

Cerkiew, o której wspomina baron, to sobór Świętego Aleksandra Newskiego, którego budowa trwała od 1894 do 1912 roku, ale obiekt istniał już w 1903 roku¹⁵⁹. Przebicie ogrodu, o które zabiegał m.in. Prus w *Kronikach* z powodów sanitarnych, dawałoby widok od zachodu na ów sobór katedralny na placu Saskim, sprawa wybrzmiała na nowo wobec inwestycji związanych z kupnem placów sąsiadujących z tym miejscem. Przebicie przez Ogród Saski, wprowadzone znacznie później, które objęło ulicę Marszałkowską za Królewską (współcześnie istniejące), w Warszawie z czasów *Oziminy* jest rozwiązaniem, nad którym dopiero się dyskutuje, ślad tego można znaleźć na łamach prasy¹⁶⁰.

Ludność żydowska już wówczas zamieszkiwała (od lat 80. XIX wieku) tereny sąsiadujące z Ogrodem Krasieńskich oraz te położone na zachód od Ogrodu Saskiego. Ulice – wymieniając położone od strony południowej w kierunku północnym – Leszno, Żabia, Grzybowska, Twarda, Pańska, Śliska stanowią obszar, dla którego otworzyłaby się właśnie perspektywa na cerkiew, w przypadku przebicia ulicy przez ogród. Sobór znajdujący się na placu Saskim, usytuowany niemal na wprost Żelaznej Bramy, stałby się widoczny dzięki poprowadzeniu ulicy przez park.

Dokładnie tak, jak powiedział baron Nieman: „Ulica otworzy okazałą perspektywę na cerkiew, przesunie ku niej niejako dzielnicę całą i nada miastu przez to pożądanym może charakter”. Te argumenty jednak wydają osobliwy zgrzyt, kiedy pojawiają się w ustach przedstawiciela społeczeństwa polskiego. Eksponowanie soboru, wzniesionego na jednym z najważniejszych placów Warszawy, wiązało się z domi-

¹⁵⁹ Sobór rozebrano w 1926 roku. Na temat dyskusji dotyczących decyzji o jego rozbiorze, z uwzględnieniem głosów rosyjskich zob. W. Tomasik, *Śmierć świętyńi*.

¹⁶⁰ Zob. np. *Zamach na Ogród Saski*, „Ziarno” 1903.

nacją zaborcy, przejawiającą się także w procesie rusyfikacji architektury. Akt ten był tym bardziej czytelny, że plac ów wyposażony był w ogromny ładunek semantyczny, związany ze sferą ideologiczną i militarną. Akcentowanie roli soboru jako budynku, wokół którego zorganizowana jest przestrzeń, to argument, który mógłby być wysuwany przez stronę rosyjską. Po ten schemat sięga baron-strateg, finansista i świetny negocjator, który dążąc do uzyskania poparcia władz dla projektu budowy ulicy (dzięki której zakupione także przez niego w tym rejonie place zyskają na wartości), stara się pozyskać wsparcie pułkownika. Sam Nieman mówi: „Należałoby tę sprawę pchnąć argumentacją, jaka tam trafi do przekonania”. Nie umknęło to uwadze Rosjanina, który potem komentuje w myślach:

Widzisz Sasza, do czego oni tu doszli... O ulicy nowej chcesz wiedzieć? Na cerkiew to naszą Żydy z nowych kamienic patrzeć będą i ubłagać się, i umilać. Widzisz: tak to oni za jednym ręki obrotem: i swojego Boga się wyparli, i cudzym pohandlowali. (I: 68)

Pułkownik dostrzega ten wybieg barona, który będąc przecież katolikiem, rzekomo stara się o wyeksponowanie soboru Świętego Aleksandra Newskiego na placu Saskim („i swojego Boga się wyparli”). Ponadto baron używa prawosławnej świątyni, by przeprowadzić negocjacje mające na celu jedynie interesy („i cudzym pohandlowali”). Nawet w tym zestawieniu polskiego i rosyjskiego sposobu myślenia nie zabrakło warszawskiego kontekstu przestrzennego. Po tej konfrontacji polskiego finansisty, przybierającego maski obłudy i sprytu, oraz rosyjskiego pułkownika, który od niemal czterdziestu lat tkwi w polskość znacznie głębiej niż sam sądzi, powraca wskazanie na obszar miasta znajdujący się za Żelazną Bramą. „Na cerkiew to naszą Żydy z nowych kamienic patrzeć będą” – komentuje pułkownik, mając przed oczyma wyobraźni konkretne założenie urbanistyczne, którego realizacja otworzyłaby widok wprost na sobór dla dzielnic zamieszkałych przez ludność żydowską. Place zaś, którymi handlują warszawscy finansisci, stałyby się terenem pod budowę nowych kamienic, przesuując dzielnicę żydowską bliżej placu Saskiego.

„Kolej okolna”

Stan dróg i chodników, na które jeszcze pod koniec lat 80. XIX wieku uważał się w felietonach Sienkiewicz, na początku XX wieku znacznie się poprawił za sprawą projektów warszawskich inżynierów oraz dzięki wykorzystywaniu płyt betonowych, wyrabianych w miejscowych fabrykach. Rozbudowa istniejących obiektów i wznoszenie nowych odbywało się jednak głównie dzięki prywatnym inwestycjom, gdyż inwestycje władz rosyjskich koncentrowały się w znacznej mierze na budowie cerkwi lub obiektów militarnych. Także wszelkie inne decyzje związane z rozbudową infrastruktury i zagospodarowaniem przestrzennym podejmowano w gremiach rosyjskich. Do takich decyzji należały również projekty i rozwiązania dotyczące regulacji ruchu drogowego, który w 1904 roku stanowił jeden z głównych problemów ówczesnej Warszawy. Z perspektywy warszawian, zaangażowanych w sprawy rozwoju miasta, wszelkie działania krępowały dwa odmienne czynniki – konieczność zaaprobowania projektów przez władze oraz konieczność pozyskiwania środków u zachodnich inwestorów. Ślad tych zagadnień pojawia się w powieści pod hasłem projektu kolei „okolnej”.

Dowiadywał się tedy pułkownik z tej żmudy, że korespondent berliński ma sobie polecone od grupy kapitalistów, „interesujących się sprawą komunikacji u nas, wybadanie gruntu w rzeczach tej kolei okolnej, – nie tyle finansowego, ile...”. Wprawdzie koncesja wydana jest „spółce obywatelskiej”, w tym charakterze pragną ją tam widzieć, ale miejscowe czynniki może będą bardziej ustępliwe dla tej nowej, berlińskiej kombinacji... „Mój kochany pułkowniku...!”

– Zrozumiałem. (I: 65–66)

Rosyjski pułkownik jest dla Niemana kimś w rodzaju pośrednika i reprezentanta; posiadając „dojście” do władz, wspiera projekty, w które zaangażowany jest baron. Koncesje wydawane spółkom obywatelskim udzielane były *de facto* zagranicznym kontrahentom. Przykładem tego rodzaju rozwiązania jest wspomniana sprawa koncesji na przemysł gazowy w mieście. Podjęcie próby rozszyfrowania, o jakim projekcie

związanym z koleją rozmawiają bohaterowie, w pierwszym skojarzeniu nasuwa myśl o kolei obwodowej. Przyjmując, że rozmowa odbywa się w roku 1904, a rzecz dotyczy wybadania sytuacji, „nie tyle finansowo, ile...”, czyli jest jeszcze na etapie negocjacji z urzędnikami rosyjskimi, nie może dotyczyć projektu linii zbudowanej na wale wokół miasta. Kolej obwodowa, łącząca szerokotorowe linie Pragi (Kolej Warszawsko-Petersburska i Warszawsko-Terespolska) z Koleją Warszawsko-Wiedeńską, rozpoczynała się na stacji towarowej we wsi Czyste. Już w 1875 roku rozpoczęto inwestycje związane z unowocześnianiem stacji, które miały działać na trasie kolei obwodowej, a dodatkowe połączenia, punkty i bocznice rozbudowywano w latach 80. XIX wieku. Na potrzeby trasy zbudowano most kolejowy przy Cytadeli, oddany do użytku już jako część linii obwodowej w 1875 roku. Rozmowa, którą prowadzi baron z pułkownikiem w bufecie, musi zatem dotyczyć innego projektu. Próba odniesienia przedmiotu tej konwersacji do sprawy kolejowego połączenia Warszawy z Kaliszem, najpierw koleją szerokotorową, a następnie w 1906 roku połączeniem z siecią kolei pruskich, także nie odpowiada zdarzeniom w czasie, na który przypada akcja powieści. Projekt ten, ostatecznie zmierzający do stworzenia kolejowej obwodnicy Warszawy uwzględniającej dwie różne szerokości torów, odpowiadałby być może tematowi rozmowy o „kolei okolnej”, gdyby nie terminy realizacji budowy, którą rozpoczęto w 1902 roku.

Być może cenną wskazówką jest tu zaangażowanie berlińskiego korespondenta, który ma za zadanie wy badać sytuację. Rozmowa może dotyczyć niezrealizowanego planu wprowadzenia kolei pierścieniowej i planu rozszerzenia projektu niemieckiego Ringbahn w Berlinie, który miał być realizowany także na innych terenach. Prawdopodobnie rzecz dotyczy jednak linii tramwajowej okalającej miasto, tym bardziej że czas akcji *Oziminy* to okres, gdy rozpoczęto budowę mostu Mikołajewskiego (dzisiejszego Poniatowskiego) z linią tramwajową i planowano elektryfikację tramwajów. Projekt elektryfikacji realizowała niemiecka firma Siemens-Schuckert. Poza tym tramwaj konny, łączący do tej pory dworce po obu stronach miasta, nazywano koleją konną.

Berent także tutaj szczegółły przestrzeni rzeczywiście wykorzystuje do tworzenia wymowy ideowej, nadając prawdziwym obiektom (lub

projektom) symboliczne sensy. „Kolej okolna” wzmacnia w powieści ideę błędnego koła, wyrażaną m.in. przez taniec w salonie i krążenie po apartamentach Niemana.

Spółki obywatelskie i warszawskie realia

Baron podczas porannej rozmowy z Niną wygłasza następujące zdanie:

– Ładnie byśmy tu wyglądali, – poniosło mu myśli, – mając tylko te okna na Wschód otwarte i te wierzeje w groby przeszłości. Czemu byśmy tu byli bez tego sąsiedztwa sprawności cywilizacyjnej o miedzę na Zachód?... Boją się Niemców? Pah! – a! a! – wybuchnął suchym śmiechem i coś w rodzaju rumieńców ożywiło nagle twarz sztywną.

Urwał jednak, teraz dopiero zorientowawszy się, że nie do inteligencji żony mówi.

Dopowiedziały mu szeroko otwarte oczy Niny. (I: 232)

Niejednokrotnie słowa z kart *Oziminy* wzbudzają zdziwienie także czytelnika, który aby zrozumieć szczegóły wypowiedzi bohaterów, musi dysponować wiedzą na temat zagadnień, które są przedmiotem dyskusji w powieści. Współcześnie niejedna z tych spraw mogłaby być potraktowana jako wytwór imaginacji autora. „Boją się Niemców? Pah! – a! – a! – wybuchnął suchym śmiechem”... Słowa te inaczej odbierano w czasach, gdy sprawa inwestycji niemieckich w Warszawie była na porządku dziennym. Z perspektywy Rosjanina inwestycje niemieckie i spółki obywatelskie widziane są inaczej niż widzi je baron. Pułkownik stwierdza w myślach:

– A ot, – mruzczał dalej do siebie, – założyli „spółkę obywatelską”, ale gdzie tu u jaśnie panów dziś tych milionów znaleźć; wiadomo, Niemiec przyjsć musi. Za miliony swoje i jaśnie panów wnet znajdzie i „spółka obywatelską” się nakryje. Będą i grafy, jest i baron, będzie i ruski pułkownik. Akcyami przecie obdarzą. Widzisz, Sasza, pajęczyna to jaka!... Ni! – odmachiwał się wskazującym palcem, na którym nosił obrączkę, – pułkownika tam nie będzie. A akcje to wasze przepiszcie sobie na muzeum, na bibliotekę, na stypendya, czy na ekspedycję polarną: jak tam z sesji wypadnie. Oj, czmucaż, czmucaż głupim ludziom głowy!

Dwuchby zechciało: zrobiliby. Ale im nie o to przecie. Po wierzchu muzea, sztuki piękne, biblioteki, stypendia, ekspedycje polarne, – to żeby swoim głowy zadurzyć; pod spodem „spółki obywatelskie” – to żeby nam piaskiem w oczy rzucić; a na spodku, na dnie samem: – Niemiec. (I: 68)

Rauty i zebrania towarzyskie skupiające elity stanowiły element realiów Królestwa Polskiego końca XIX wieku. Grupy składające się z burżuazji, plutokracji, ziemiaństwa i inteligencji gromadziły się wokół zamożnych rodzin, koncentrujących życie towarzyskie i intelektualne. Magdalena Micińska pisała:

Salony takich osób jak Górcy, Chłapowscy, Leowie czy Karłowiczowie w Warszawie, zaś Pareńscy czy Władysław Żeleński w Krakowie, stawały się miejscami, w których w naturalny sposób dochodziło do wymiany między różnymi grupami społecznymi, a także rodziły się szanse pozyskania przyszłych sponsorów nauki i kultury.¹⁶¹

W wyniku nadprodukcji inteligencji udziałem wielu przedstawicieli tej grupy społecznej stały się problemy z zatrudnieniem. Potrzeba wsparcia finansowego, poszukiwanego u prywatnych mecenasów, stanowiła codzienność warszawskiej elity intelektualnej, a rauty i zgromadzenia, jak to ukazano na kartach *Oziminy*, stwarzały okazję do zdobywania źródeł wsparcia pośród warstw wyższych. Nie przypadkiem u Niemana pojawia się zatem encyklopedysta Downar proszący o wsparcie na biblioteki czy przyrodnik poszukujący funduszy na ekspedycję prowadzoną przez stację biologiczną na Morzu Białym. W konkretnym celu Nieman zaprosił tu także hrabiego, barona czy gościa z Ukrainy, którzy występują w roli właścicieli fortun, które mogą stać się źródłem finansowania projektów społecznych.

Do takiego warszawskiego światka należał i Wacław Berent, znał on jego realia, bywał na podobnych rautach. Widział też z bliska sprawę pozostające w kręgu zainteresowań jego wuja, Karola Deikego (dyrektora Banku Handlowego), dysponował więc wiedzą przydatną dla wykreowania postaci finansisty Niemana. Znanym warszawskim po-

¹⁶¹ M. Micińska, *Inteligencja na rozdrożach (1864–1918)*, Warszawa 2008, s. 40.

tentatem końca XIX wieku był bankier i przedsiębiorca kolejowy Jan Gotlib Bloch. Inicjatywy podejmowane w powieści przez Niemana, począwszy od handlowania placami, a na interesowaniu się inwestycjami kolejowymi skończywszy, stanowią odpowiednik działań tego przedsiębiorcy. To w jego salonie, w pałacu na rogu ulic Królewskiej i Marszałkowskiej, zbierali się ówczesni inicjatorzy przedsięwzięć ekonomicznych. Bloch, posiadając tytuł radcy stanu, w towarzystwie nazywany był generałem. Ten szczegół przywołuje na myśl jedną ze scen w *Oziminie*, kiedy to pułkownik, patrząc, jak Nieman wydaje polecenia służbie przed kolacją, komentuje: „»Jak to u niego tu sprawnie wszystko idzie – podziwiał pułkownik, – i jak spokojnie. Także ‘jenerał’ – ich niego tu dziś życia«”. (I: 97–98).

Postaci studentów przedstawionych w powieści także są żywym obrazem młodzieży, którą rzeczywistość zmusiła do wyboru kierunku rozwoju niezgodnego z jej zamiłowaniem. Nieopłacalność studiów humanistycznych, których absolwenci, głównie rekrutujący się ze zdeklasowanej szlachty, systematycznie zasilali szeregi bezrobotnej inteligencji w Królestwie Polskim końca XIX wieku, sprawiła, że zainteresowanie potencjalnych studentów zaczęło się ogniskować na obszarach technicznych. Problem rozbieżności kierunków kształcenia z realnymi potrzebami kraju poruszany był na łamach prasy, podejmowany m.in. przez Bolesława Prusa i uczonych, którzy apelowali o przeprowadzenie reformy szkolnictwa. Potrzeba rozwijania wiedzy praktycznej i nauk związanych z przemysłem, skutkująca ostatecznie w Królestwie powstaniem uczelni technicznych i otwarciem Politechniki Warszawskiej (1915), przesądziła zapewne o powieściowych losach Bogdanowicza i Mikulskiego. Jak się dowiadujemy z komentarza jednego z bohaterów, jeden z nich jest synem ekonomy u pana „Karskiego z Wójtówki” (I: 41), który posłał go do szkół. Żyjąc w nędzy, studenci przemierzają Europę jako słuchacze różnych akademii, są lekceważeni przez zamożnych kolegów, a „omierźlej techniki” uczą się „dla chleba” (I: 284). Kreację studentów dopełnia gest Wojciecha Stanisławowicza, który (podczas narady u barona) w odpowiedzi na ich wystąpienie pogwizduje do melodii pieśni *Tysiąc walecznych opuszcza Warszawę*,

zmieniając słowa Juliusa Mosena na frazę „–Tysiąc zzydziałych włóczy się po świecie!...” (I: 47).

Profesor z Krakowa, którego porusza widoczny u studentów brak poważania dla hierarchii akademickiej, także nie przypadkiem jest właśnie profesorem z Krakowa. To Galicja na początku XX wieku była miejscem, gdzie istniała nie tylko autonomia w sferze administracji, ale także szkolnictwo wyższe znajdowało się na wysokim poziomie, a kadra akademicka pozostawała w związku z nauką europejską¹⁶². Kraj Nadwiślański skrzepowany był postępującą rusyfikacją, która przybrała na sile w ramach represji popowstaniowych (po 1863) i objęła nie tylko sferę administracyjną, ale wiązała się z wyniszczeniem struktur edukacyjnych i naukowych. Carski Uniwersytet Warszawski zastąpił Szkołę Główną (zamkniętą w 1869 roku), a rozwój prac polskich uczonych został zahamowany. Gdyby profesor z kart *Oziminy* był przedstawicielem środowiska warszawskiego, musiałby należeć do grona bardzo nielicznych polskich uczonych sprawujących funkcje akademickie¹⁶³, wyklądać na co dzień w języku rosyjskim oraz prowadzić działania naukowe, które byłyby poddawane kontroli władz. Zważywszy, że jest on humanistą, który wnosi do świata powieściowego pierwiastek niezależnej myśli intelektualnej oraz sygnalizuje sprawę ciągłości kulturowej i sięgania po dawne wzorce, nie dziwi, że Berent wykreował jego postać jako naukowca przybyłego z Krakowa właśnie.

Okres przełomu XIX i XX wieku to także czas, kiedy księża stanowili istotną grupę społeczną udzielającą się w życiu politycznym i towarzyskim. Książd na kartach *Oziminy* gra w bilard, podaje rękę „doskonale krągłym gestem światowego człowieka” (I: 50), charakteryzuje się eleganckimi bucikami przyozdobionymi w klamerki i teatralnymi gestami, stanowiącymi repertuar sprawdzonych praktyk perswazyjnych. Do istotnych elementów życia intelektualnego należała wówczas prasa

¹⁶² Uniwersytet Jagielloński, gdzie od 1870 roku obowiązywał wyłącznie język polski, oraz Uniwersytet Jana Kazimierza odgrywały rolę centrów naukowych oddziałujących na wszystkie ziemie zaborów, jak wskazywała Magdalena Micińska, tamż, dz. cyt., s. 19.

¹⁶³ W 1910 roku uniwersytet zatrudniał już tylko jednego samodzielnego pracownika Polaka, tamże, s. 15.

katolicka, nie zabrakło zatem i w powieści „Dzwonka Loretańskiego” – pisma dla służby, na które ksiądz wyprasza datek u hrabiego. Hrabia zresztą panicznie reaguje na myśl, iż miałby nie pozostać anonimowym ofiarodawcą i wspomina o służącym Józefie, który będąc „innych przekonań”, udaje analfabetę, by przemycać mu między listami odezwy. Kler, propagujący polski katolicyzm w ówczesnej Warszawie także za pośrednictwem prasy, odcinał się od socjalizmu i liberalizmu. Dlatego też ksiądz w *Oziminie*, słysząc o odezwach „przemycanych” hrabiemu przez służbę, żywo reaguje: „– Hm! Jakież to przekonania i odezwy? – zaniepokoił się surowo ksiądz” (I: 49).

Wreszcie sama scena zebrania mężczyzn u barona to nie tylko intertekstualne nawiązanie do *Lalki* Prusa, dostrzeżone przez badaczy. To zdarzenie „żywo” wyjęte z realiów Warszawy początków XX wieku, kiedy to podczas rautów i oficjalnych spotkań towarzyskich odbywały się tajne zgromadzenia.

Berent mistrzowsko unika dopowiedzeń, które mogły wzbudzić opór cenzury prewencyjnej. Dlatego pozostawia domysłowi czytelnika treść rozmów mężczyzn zebranych podczas narady u Niemana, które były kontynuowane po przeniesieniu się gości do gabinetu. Sprawy wówczas poruszane powracają w momencie, gdy grupa gości schodzi się na powrót w bibliotece, po ogłoszeniu wybuchu wojny. Wówczas następuje fragment:

[...] wreszcie zagadali poważnie o tem, jak wielkiem złudzeniem były nadzieje, jakoby z tych sfer dało się „coś wyciągnąć”. „– Czem dla nich chwila dziejowa!...” Hrabia zrozumiałwszy z trudem wielkim, o co zgłaszają się do jego fortuny, stał się jadowicie złośliwy. – Nabab z Ukrainy bał się wprost rozmawiać i opuścił coprędzej zebranie, w którym się roją takie tajemnicze szatany. Szlachcic z Litwy, Wojciech Stanisławowicz, zbladł jak chusta i wytrzeszcza oczy; po chwili wpadł w apoplektyczną furję i, miotając się ciałem wielkim, wrzeszczał na całe gardło: „znowuż nas zgubić chcecie!” – Baron nakoniec, okupujący się każdej opinii, dał odczepnego. A zresztą nie warto było wprost mówić. Można „splunąć na nich” i wracać do domu. (I: 154–155)

Znamienne jest, że niedopowiedzenia i przemilczenia, jakie pojawiły się podczas wcześniejszej narady, ustąpiły nagle w sytuacji, gdy w przedpokoju, tuż za drzwiami rozgrywała się rozmowa pułkownika z żandarmami. Dzieje się tak, jakby obecność ukrywającego się przed rosyjską policją Komierowskiego i atmosfera „spisku” sprawiły, że goście zaczęli głośno mówić o prawdziwych celach projektowanych inwestycji.

Postaci z kart *Oziminy* reprezentują różne grupy i postawy społeczne, o czym pisano wielokrotnie, dzięki czemu Berent mógł uruchomić polifonię głosów dotyczących spraw politycznych. W kreacji bohaterów kryje się jednak znacznie więcej. Nawet migawkowe sygnały i skrótowe komentarze są bowiem w *Oziminie* zapisem spraw żywo dyskutowanych, a powieść nie bez powodu zawiera elementy różnych poetyk.

Przestrzeń w Ozimie

Co już wiadomo o przestrzeni w *Oziminie*

Szczegółowa analiza tekstu, wzbogacona o materiał kartograficzny, ikonograficzny i informacje na temat infrastruktury przemysłowej Warszawy rozwijającej się w pierwszych latach XX wieku, pozwala na odtworzenie na planie miasta trasy wędrówki bohaterów przez Powiśle. Czy precyzja opisu i konstrukcja przestrzenna, jaką Berent przedstawił w części powieści poświęconej obrazowi miasta, uwzględniając momenty przecięcia traktów, prostopadły bądź równoległy układ ulic, aż po łukowe zakręty i kąt padania światła na kopułę cerkiewną o danej porze dnia zgodnie z rzeczywistym wyglądem tych elementów, może współgrać z tezami głoszącymi, że przestrzeń w *Oziminie* jest chaotyczna, niespójna, a dokładna orientacja wykluczona, precyzja lokalizacji zaś złudna i niemożliwa do określenia? Kategoryczne oceny konstrukcji przestrzennej zaprojektowanej przez Berenta obciążają *Oziminę* tezą, że pisarz pominął dbałość o układy spacialne. Tymczasem zagadnienie przestrzeni powieściowej odnosi się przecież do całego utworu, nie zaś wybranej części rozgrywającej się w domu baronostwa, jak zatem pogodzić tak skrajne rozpoznania? Jak to możliwe, że pisarz z taką precyzją przedstawiłby siatkę ulic, jednocześnie pozostawiając plan domu w formie sprzecznych i fragmentarycznych obrazów, a wreszcie – czy można zepchnąć na margines sprawę precyzyjnego mapowania przestrzeni obecnego w końcowej części utworu, eksponując tezę o braku precyzji spacialnej w odniesieniu do powieści w ogóle?

Seweryna Wysłouch w recenzji tomu pokonferencyjnego *Przestrzeń i literatura* z 1978 roku pisała:

Należy się tylko zastanowić, czy warto rezygnować z dotychczasowego instrumentarium, przeformułowywać zagadnienia, kiedy nie otwiera to nowych perspektyw interpretacyjnych. A może kategoria przestrzeni po prostu nie sprawdza się w epice? Nie sądzę, aby tak było. Ale powiedzmy wyraźnie, że przestrzeń nie zawsze musi być dominantą strukturalną w utworze. Rzeczą badacza jest właściwy dobór narzędzi albo – dla eksponowania narzędzi – właściwy dobór przykładów.¹

Ozimina Waława Berenta jest dowodem na to, że kategoria przestrzeni odgrywa kluczową rolę w utworze epickim i ułatwia odczytanie sensów w nim obecnych, jednak analiza angażująca instrumentarium topograficzne musi współgrać z uważną, wnikliwą lekturą tekstu. W dziełach Berenta nie ma przypadków, zabieg autorski skupiony zarówno na kreacji świata przedstawionego, jak i na konstrukcji powieści zawsze jest w pełni przemyślany i konsekwentnie poprowadzony. Warstwa językowa, zaplecze filozoficzne, intertekstualność, odwołania kulturowe stanowią element jego dzieł, których wymowa ideowa wyłania się w toku analizy wielopiętrowych konstrukcji świata przedstawionego. Tego typu spostrzeżenia dla berentologów mogą wydawać się truizmem, podobnie jak wskazywanie, że Berent jest pisarzem trudnym, elitarnym, wymagającym – są to sformułowania, które pomimo upływu czasu stanowią *leitmotiv* prac poświęconych jego pisarstwu. Utwory autora *Próchna* stanowią wyzwanie, gdy chodzi o wydobywanie sensów spod warstwy metafor i symboli, ale także o zauważenie szczegółów tworzących świat fabularny. Dzieło Berenta jest wyzwaniem nie tylko dla zwykłych czytelników, od początku spotykało się z niezrozumieniem także ze strony krytyków literackich, a recepcja pokazała, że nierzadko udziałem badaczy poświęcających *Oziminie* studium prowadzone pod kątem użycia danego instrumentarium są potknięcia na poziomie podążania za tokiem fabularnym.

¹ S. Wysłouch, *Zmagania z przestrzenią* [recenzja tomu *Przestrzeń i literatura*, studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978], „Teksty” 1981, nr 6, s. 161.

Przykładem nieporozumień związanych z odczytaniem szczegółów dotyczących świata powieściowego jest choćby sprawa postaci Michała Komierowskiego, który uznawany był przez badaczy za tę samą osobę, co bezimienny brat Leny lub za brata starego majora Komierowskiego. Trudności nastręczało też uporządkowanie zdarzeń związanych z przeszłością rodziny Komierowskich, gdyż pobyt brata Leny w więzieniu wiązano z wypadkami powstania styczniowego. Z wypowiedzi różnych postaci wiadomo tymczasem, że sędziwy major Komierowski, uczestnik walk napoleońskich miał dwóch synów, jednym z nich był ojciec Leny (Heleny) i młodego Komierowskiego, drugim właśnie Michał, wspomniany przez bohaterów. Michał zatem był stryjem bohatera, ukazanego w ostatniej scenie pochodu aresztantów, idącego obok Wandy. Michał też brał udział w powstaniu styczniowym, co wspomina carski pułkownik. W czasie, gdy rozgrywa się raut, bohater ten nie żyje, o czym także wiadomo z wypowiedzi pułkownika [„Niech spoczywa cicho” (I: 144)]. Szczegóły dotyczące tej postaci poznajemy dzięki trzem partiom dialogowym, rozgrywającym się pomiędzy młodym Komierowskim i carskim pułkownikiem, z których przykładowa wygląda następująco:

Komierowski krwawą swą chustę wciąż do czoła cisnąc, patrzył chmurnie za odchodzącym, i wnet potem przeniósł takie spojrzenie na pułkownika [...]

– Ot, co ja wam powie, panie Michale... Tfu! I „Michale”, powiedziałem – odmachnął się jak od zmy, ledwo powściągnąwszy rękę od przeżegnania się szybkiego.

– Ot, co ja wam powiedzieć chciał, panie Komierowski: chodźcie wy z nami ochotnikiem na tę wojnę. [...] Lepiej takie ot rany w ciemne kąty własnego domu nieść i z nimi się kryć? I truc duszę wszystkim co skryte [...] Zresztą poznali na Sybirze... [...] Toż to wszystko nie wasze, nie wasze! I to bielmo krecie na oczach, i ten ciężar gnuśności na ramionach. Z Sybiru wy bo może od tych naszych przywieźli i pod ziemią hodujecie.

A natura całkiem przecie inna.

Rzucał ramionami, parskał przez chwilę, wreszcie:

– No, to już na stryja Michała, czort bierz, lepsza dola przyszła!

- Pewnie – odmruknięto. – A pan skąd o stryju?!...
- Zdarzyło się słyszeć. [...]
- Ale ranny opadł był tymczasem w sił zmaganiu [...] nie śpieszył się z odpowiedzią jak człowiek osłabły:
- A lepsza dola stryja Michała, panie?...
- Niech spoczywa cicho. (I: 141–144)

Drugi z synów majora po powstaniu został skazany na zesłanie, dowiadujemy się o tym ze wspomnienia Leny, która mówi, że matka szła „w tamteż kraje jak pies – za jego nogą skutą” (I: 190). Dwudziestoparoletni pobyt młodego Komierowskiego w więzieniu na Sybirze nie był z kolei spowodowany udziałem w powstaniu, jak wskazują niektórzy badacze². W szkolnych latach kochał się w dziewczynie, razem „brali udział w ruchu” i z tego powodu trafił na zesłanie [mówi: „gdy mnie z ławy szkolnej...” (I: 88)]. Początek tej historii czytelnik poznaje z relacji jednego z gości, który w palarni opowiada o swoim spotkaniu z Komierowskim i o tym, jak zabrał go do szynku. Więcej dowiadujemy się z opowieści Leny o jego ukochanej:

Ona poszła, jak to powiadają, na złe drogi. Na bardzo złe drogi. Przez niego do tych jego spraw wciągnięta i zapalona, – a smarkaczami byli wtedy oboje, – razem z nim też i „wpadła”. Zaś po jego zesłaniu w bardzo niedługim czasie... spadła, – od razu na oficerów. (I: 207)

Historia młodego Komierowskiego ma ciąg dalszy w działaniach, o których wiadomo niewiele – jedynie, że współdziałała ze studentami „po czwartakach”, bije się podczas rozruchów na ulicy w czasie przemarszu wojska po ogłoszeniu wybuchu wojny japońsko-rosyjskiej oraz chce wysłać do robotniczej dzielnicy służącego z wiadomością o narastającym napięciu rewolucyjnym. Przeszłość odcisnęła piętno na całej jego postaci, co podkreślone jest wielokrotnie „Obcy on! – to tylko czułem” (I: 88), mówi jeden z gości, „Myślałbyś, nasz brat!” (I: 90) – myśli patrząc na niego pułkownik.

² Zważywszy na to, że jest 1904 rok, można przypuszczać, że w roku 1863 brat Leny był kilkuletnim dzieckiem. W powieści jasno jest określone, że „brał zanadto żywy udział w ruchu” jako młodzieniec i został zesłany po tym, jak „wpadł”.

Michał Komierowski zatem nie jest ani rewolucjonistą widzianym w ostatniej scenie na brukach miasta, ani bohaterem, który zebrany w bibliotece Niemanów opowiada o pobycie w więzieniu, ani też bratem starego majora, który brał udział w powstaniu. Być może mylące jest to, że w powieści nie pada imię brata Leny, określa go jedynie tużurek zakrystiański, chytro-melancholijny uśmiech i porównanie do niedźwiedzia. To on – bratanek Michała – opowiada o pobycie w więzieniu i jest ukazany w ostatniej scenie w gronie aresztantów³.

Nowsze prace na temat przestrzeni w *Oziminie*, powstające pod hasłem zwrotu topograficznego i nurtu geopoetyki⁴, rozwijają tezy

³ Por. I. Maciejewska, *Wacław Berent – pisarz warszawski*, w: *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, red. D. Knysz-Tomaszewska, R. Taborski, J. Zacharska, Warszawa 1998, s. 32; S. Chwin, *Mysł polska po „Zmierzchu Bogów”*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1. s. 128 i in. Pośród innych pomysłów interpretacyjnych można wymienić np. sprawę odczytywania druidzkiego Carnacu jako egipskiego Karnaku, wskazania, że scena samobójstwa Wyody rozegrała się „kilka” lat wcześniej (rozegrała się dwa lata wcześniej) czy niedostrzeżenie, że dziwna postać kobieca pochylająca się nad martwym Bolesławem to Ola wracająca nad ranem w jasnej, balowej sukni. W tym miejscu muszę zaznaczyć, że pozostając pod wpływem istniejących prac badawczych, sama także uległam sugestii, utożsamiając postać młodego Komierowskiego z imieniem Michał, bez należytego zatrzymania się nad genezą postaci o tym imieniu w świecie *Ozimy* [zob. A. Wójtowicz, *Nowe spojrzenie na (nie)spójność czasoprzestrzeni w „Oziminie” Wacława Berenta*, „LiteRacje” 2013, 4(31)]. Należy tu podkreślić, że tezy polemiczne wobec istniejących rozpoznań w przypadku tego pisarza nigdy nie są polemiką personalną pomiędzy badaczami, a istotą tej sytuacji najlepiej oddają słowa Janusza Korczaka, przytoczone we wspomnieniu Hanny Mortkowicz-Olczakowej: „Janusz Korczak opowiadał mi kiedyś o tym, jak zaczynał czytać *Żywe kamienie*, których był zresztą gorącym wielbicielem. Próbował – nie wychodziło. Zaczynał jeszcze raz, inaczej – znowu szło trudno. »Berent dawał mi raz po raz w pysk« – określił”, H. Mortkowicz-Olczakowa, *Wspomnienia o Wacławie Berencie*, w: *taż, Bunt wspomnień*, Warszawa 1959, s. 61.

⁴ W tym miejscu odnoszę się do geopoetyki, redefiniowanej przez Elżbietę Rybicką jako nowy profil badań literackich, czyli pojęcia, które w znacznej mierze zdominowało w ostatnim dziesięcioleciu literaturoznawcze analizy przestrzeni na gruncie polskim. Należy jednak zaznaczyć, że *geopoetyka* rozumiana jest wielorako, począwszy od pierwotnych sensów nadanych jej przez twórcę tego pojęcia, czyli Kennetha White’a w 1978 roku (czerpiącej ze związków człowieka i Ziemi) oraz w znaczeniu, jakie White próbował jej przywrócić w latach dziewięćdziesiątych wobec różnorodnych interpretacji. Należy uwzględnić ujęcie Kazimierza Brakonieckiego (akcentujące sprawę praktyki literackiej), Małgorzaty Czermińskiej (miejsca autobiograficzne) i prace Anny Kronenberg (geopoetyczne aspekty posthumanistyki ekologicznej i akcentowanie związków literatury i środowiska widocznych w pojęciu White’a). W pracy poświęconej przestrzeni u Berenta żadna z tych perspektyw nie stanowi dla mnie podłoża metodologicznego. Punktem odniesienia na poziomie teoretycznym są bowiem wybrane elementy geokrytyki, zdefiniowanej przez Bertranda

postawione w latach siedemdziesiątych XX wieku, czyli w okresie badań znajdujących się pod wpływem rosyjskiej szkoły semiotyków przestrzeni. Obok trafnych rozpoznań mówiących o symbolicznym znaczeniu konstrukcji przestrzennych za pewnik przyjęto także interpretacje wskazujące na brak logiki i przyległości w przestrzeni powieściowej *Oziminy*, także tej dotyczącej realnej przestrzeni fabularnej.

Pierwsi recenzenci powieści krytycznie oceniali dzieło Berenta, przykładając sprawdzone schematy odczytań związanych z konstrukcją powieści homofonicznej. Dopiero spojrzenie na *Oziminę* jako powieść wielogłosową, opierającą się na konstrukcji polifonicznej, dowartościowało zabieg wprowadzony przez pisarza i umożliwiło właściwe odczytanie dzieła. Perspektywa ta jednak zdominowała także tezy związane z konstrukcją przestrzenną, dając prymat wielogłosowości, jako elementowi porządkującemu świat powieściowy, nad przestrzenią, uznaną za sferę rozbitą i nieuporządkowaną. Sytuacja udzielenia głosu danej postaci, podjęcia przez nią aktualnego tematu została utożsamiona z pojawieniem się jej w danej przestrzeni, a raczej została uznana za element porządkujący w powieści, gdzie przestrzeń jest pokazywana migawkowo i z perspektywy mówiącego bądź rozmyślającego bohatera. „Kategoria czasu świata temu obca, kategoria przestrzeni nieznaną”⁵ – pisał Ostap Ortwin (1936); „[...] określona, metaforyczna wypowiedź o przestrzeni daje się przypisać – w myśl polifonicznej konstrukcji narracji w powieści – określonej postaci”⁶ – stwierdzał Krzysztof Kłosiński (1984); „Gra ta [przestrzeni – AW] zależy w głów-

Westphala jako metoda badawcza skupiona na zależności przestrzeni geograficznej z jej reprezentacjami obecnymi w literaturze i sztuce. Por. np. K. Brakoniecki, *Światowanie*, Warszawa 1999; M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5; A. Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź 2014; E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce*; K. White, *Geopoetyki*, red., przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2014; K. White, *Geopoetics; Place, Culture, World*, Edinburgh 2003; B. Westphal, *Pour une approche géocritique des textes*; B. Westphal, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, przeł. R. T. Tally Jr, New York 2011.

⁵ O. Ortwin, *O stylu i metodzie „Oziminy”* Wacława Berenta, *Przyczynek do teorii powieści*, w: *Próby przekrojów. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią. 1900–1925*, wstęp J. Kleiner i W. Kozicki, Lwów 1936, s. 347.

⁶ K. Kłosiński, *Przestrzeń w „Oziminie”*, w: tenże, *Eros, dekonstrukcja, polityka: (przemiany prozy XX wieku)*, Katowice 2000, s. 215.

nej mierze od punktu widzenia postaci⁷ – komentowała Małgorzata Baranowska (1992); „Berent nie wprowadza ogólnego, całościowego ujęcia przestrzeni, lecz migawkowe, fragmentaryczne opisy uzależnione od ciągle zmieniających się, subiektywnych punktów widzenia bohaterów⁸ – pisała Elżbieta Rybicka (2000). Paulina Kierzek-Trzeciak z kolei w rozprawie poświęconej akustyce stwierdzała:

Autor *Próchna* rezygnuje bowiem z obiektywnej wierności reprezentacji przestrzeni, umieszczając akcję powieści większości swoich tekstów wszędzie i nigdzie. Natomiast miejsca mogące budzić skojarzenia z realnymi przestrzeniami nie zyskują znaczenia jako odwzorowanie rzeczywistości. Jedynie w *Opowieściach biograficznych* wybór miejsca akcji – Warszawa – ma znaczenie historyczne.⁹

Do dostrzeżonych od dawna i najczęściej przywoływanych tez na temat przestrzeni w *Oziminie* należy wskazanie opozycji przestrzeni otwartej i zamkniętej, widzianej w zestawieniu salonu i ulicy: „Biegunem przestrzeni zamkniętej – po stronie salonu – jest sam salon w mieszkaniu baronostwa Niemanów. Biegunem przestrzeni otwartej – po stronie ulicy Powiśle¹⁰ (Małgorzata Baranowska); „Trwały i po wielokroć powtarzany motyw, ujawniający nieprzystawalność świata rewolucji i świata ludzi sytych, stanowi zderzenie zamkniętej przestrzeni salonu i otwartej – ulicy¹¹ (Jakub Jakóbczyk); „Konstrukcja *Oziminy*, nowa i bez precedensu w dotychczasowej literaturze, jest zarazem podjęciem i niejako powtórzeniem na innym pięttrze artystycznej komplikacji i dla innych celów artystyczno-ideowych, schematu Prusa: schematu: salon–ulica, burżuazja warszawska – lud Warszawy¹² (Irena Maciejewska);

⁷ M. Baranowska, „Miasto – wszechświat”. „*Ozimina*” Berenta, „Teksty Drugie” 1993, z. 3, s. 93.

⁸ E. Rybicka, *Labirynt klasyczny, czyli powierzchnia i głębia w „Oziminie”*, w: *taż, Labirynt: temat i model konstrukcyjny*, Kraków 2000, s. 74.

⁹ P. Kierzek-Trzeciak, *Dźwięk i muzyka i percepcja słuchowa w prozie polskiego modernizmu do 1939*. Praca doktorska napisana w Pracowni Poetyki Historycznej pod kierunkiem prof. dr. hab. W. Boleckiego, Warszawa 2010, Biblioteka IBL PAN, Masz.6238, s. 62–63, przyp. 23.

¹⁰ M. Baranowska, dz. cyt., s. 95.

¹¹ J. Jakóbczyk, *O tym, jak Młoda Polska posiwiała*, Katowice 1992, s. 119.

¹² I. Maciejewska, *Wacław Berent – pisarz warszawski*, s. 32.

„*Ozimina* otwiera na jedną noc salony barona, a świtem ukazuje proletariackie Powiśle, dzielnicę nędzy. Z jednej strony – świat usymbolizowany w zdobiącej salon kukle murzyńskiej »bożka pokoju-zastoju«, z drugiej – »te kominy czerwone, niby potworne ryje mrówkojadów cudzoziemskich«¹³ (Janina Garbaczowska). Stwierdzenia te wiążą się z charakterystyką społeczeństwa i postaw obecnych w powieści, pośród których obszar ulicy symbolizuje wrzenie rewolucyjne, dom Niemanów zaś – niemożność do działania i marazm. Zatem określenie przestrzeni otwartej i zamkniętej nie odnosi się do zamknięcia w sensie fizycznym, ale do poziomu symboliki i do przestrzeni mentalnej. Ciekawe jest rozpoznanie Jana Prokopa, który wskazywał, że krańcowym przeciwieństwem zamkniętej przestrzeni mieszczańskiego zastoju jest szeroki przestwór „Wschodu”, jego absolutna bezgraniczność¹⁴, oraz akcentował wątek przestrzeni bez granic powracający w zakończeniu powieści.

Bohaterowie zgromadzeni na raucie są uwięzieni w „kole niemocy”, w zamknięciu własnej gnuśności, co równoznaczne jest z zamknięciem, które ma symbolizować obraz przedstawicieli społeczeństwa zgromadzonych u Niemanów. Można by tu znów stwierdzić, że owszem, to wszystko już przecież na temat przestrzeni w *Oziminie* powiedziano. Problem polega jednak nie na wskazaniu na symboliczne konstrukcje przestrzenne w powieści, ale na braku podziału pomiędzy sferą wyobrażeń i metafor a sferą rzeczywistą, w obrębie której poruszają się postaci powieściowe. Tezy dotyczące kolistości, błędzenia, labiryntu, chaosu, braku spójności i logiki przestrzennej sformułowane zostały bowiem także w odniesieniu do przestrzeni fizycznej opisanej w dziele, jednym słowem – w odniesieniu do domu Niemanów, a z tym zgodzić się trudno, czytając uważnie tekst *Ozimy*.

Trzeba jednak zauważyć, że przestrzeń domu często traktowana jest w pracach badawczych umownie – jako salon. Jedynie Janina Garbaczowska sięgała po sformułowanie „salony”, odnosząc to określenie do wnętrza domu w ogóle, nie tylko do salonu jako konkretnego pomieszczenia na jego planie. Na salon jako centrum przestrzeni domu zwracał

¹³ J. Garbaczowska, *Wacław Berent*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria V: *Młoda Polska*, Warszawa 1974, s. 145.

¹⁴ J. Prokop, „*Ozimina*” a sprawa polska, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1, s. 40.

uwagę Michał Głowiński, wskazując także na atomizację i brak ogólnej wizji przestrzeni, selektywność zaś w kreowaniu wizji wybranych fragmentów domu łączył z funkcjonalnością obrazów uruchamianych przez daną postać¹⁵. Małgorzata Baranowska pisała także, że ulica u Berenta, symbolizująca zrewoltowane społeczeństwo, to ulica z widokiem na nieskończoność, „stanowi [ona] miejsce przejściowe między miastem zamkniętym w symboliczny salonie a wszechświatem”¹⁶, i zaznaczała momenty przenikania, wdzierania się przestrzeni ulicy do wnętrza domu. Wiele trafnych tez obecnych we wspomnianej pracy sąsiaduje z założeniem, że dom Niemanów to przestrzeń zamknięta, która w toku interpretacji sprowadzona jest właśnie do salonu. „Zwłaszcza, że cała strona salonu zdominowana jest przez postać wysoce teatralną – kukłę Murzyna”¹⁷, pisała autorka szkicu. Tymczasem wspomniana kukła znajduje się w pokoju kobiercowym, połączonym z salonem wąskim przejściem za kotarą, przy czym pokój kobiercowy jest jednym z najważniejszych pomieszczeń podczas tej nocy – obok salonu i biblioteki. Wskazanie, „jakie, różnego rodzaju, widowiska przywoływane są w epizodach po stronie salonu”¹⁸ (wymieniane obok areny i cyrku, starożytnych igrzysk, występu śpiewaka czy innych, rozgrywających się, jak podaje Baranowska, w przestrzeni salonu) obejmuje tymczasem wydarzenia związane z innymi pomieszczeniami w domu, nie tylko z salonem¹⁹. Jest to niecisłość powracająca w szkicach, gdyż

¹⁵ M. Głowiński, *Wstęp*, w: W. Berent, *Ozimina*, oprac. M. Głowiński, BN I (213), Wrocław 1974, s. XXIX.

¹⁶ M. Baranowska, dz. cyt., s. 96.

¹⁷ Tamże, s. 99.

¹⁸ Tamże. Nie podejmuję w tym miejscu kwestii odmiennej kategorii tych zjawisk, spośród których jedne są rzeczywistymi wydarzeniami, inne konstytuują się w świadomości bohaterów, jako przestrzenie wyobrażone, inne jeszcze zaś są przestrzeniami aktywowanymi w wyobraźni czytelnika pod wpływem metafory. Autorka zaznacza bowiem, że celowo wskazuje na zjawiska niewspółmierne.

¹⁹ Wizja występu diwy w teatrze i metafora pierrotta z *commedii dell'arte* jest udziałem Zaremby, który stoi we framudze drzwi za portierą na progu pokoju kobiercowego. Wspomnienie pogrzebu Woydy wywołuje u niego widok „kukły murzyna”, która także znajduje się w pokoju kobiercowym. Podobnie jak sabat i wizja przy ognisku są udziałem śpiącej Niny, która znajduje się w pokoju kobiercowym. Opowieść o śpiewających dorożkarzach snuta jest w palarni, wskazywane w tym przypadku błędne koło pojawia się podczas rozmowy diwy z Zarembą w przedpokoju, niedaleko drzwi wyjściowych, oraz w rozmowie

badacze przestrzeni w *Oziminie*, jeśli zaznaczają obecność innych pomieszczeń, to czynią to zwykle bez specjalnego akcentowania ich znaczenia, dowodząc, że układ ich jest bliżej nieokreślony, a trajektoria ruchu postaci w ich obrębie nie podlega żadnej logice przestrzennej a nawet – że przebiega niezgodnie z prawidłami czasoprzestrzennymi.

Niektóre z dotychczasowych rozpoznań składają się na zbiór kluczowych odczytań dotyczących przestrzeni powieściowej i pobudzają do dalszych komentarzy i rozwinięć, inne zachęcają do dyskusji, a z niektórymi trudno się zgodzić, uwzględniając materiał literacki i decydując się na wnikliwą lekturę tekstu²⁰.

Małgorzata Baranowska pisała: „Rzadko udaje się w utworze literackim wytworzyć przestrzeń tak względną, przypominającą raczej grę przestrzeni niż jakiś obszar naprawdę nakreślony ulicami, piętami, pokojami”²¹. Krzysztof Kłosiński z kolei, pisząc o przestrzeni *Oziminy*, akcentował te fragmenty opisu, które odnoszą się do wyposażenia wnętrza, i mówił o przestrzeni oznaczanej („spiętrzenie” sprzętów) i oznaczającej („wykwint kaukaski”, „perskie natchnienie”). Wskazywał także wstawki narracyjne odnoszące się do przestrzeni, ukazując rzekome nieścisłości (gabinet, z którego wychodzą do sąsiedniego pokoju,

Komierowskiego z Niną w bibliotece. Podobnie jak metafora panoptikum – podczas spotkania Niny w tym pomieszczeniu z baronem. Po stronie salonu autorka szkicu wlicza inne zjawiska, które wiążą się z obecnością bohaterów w innych częściach domu, jak choćby pojawienie się rannego (a przestrzeń tej sceny to korytarz przy drzwiach wejściowych), wspomnienie Sybiru (biblioteka).

²⁰ Główne założenia przedstawiane w tej części pracy zaprezentowałam we wspomnianym artykule *Nowe spojrzenie na (nie)spójność czasoprzestrzeni w „Oziminie”* oraz w artykule *O przestrzeni mentalnej w „Oziminie”* Wacława Berenta, w: *Dynamika Wacława Berenta*, pod red. A. Wójtowicz, Warszawa 2016. W pierwszym tekście wskazywałam, że uwzględnienie różnicy pomiędzy fabularną przestrzenią realną i wyobrażoną (a także sięgnięcie po kategorię Trzeciej przestrzeni Sojy) i postulowane przeze mnie spostrzeżenie, że przestrzeń stanowi element porządkujący w powieści, jedynie poszerza istniejące rozpoznania w tym temacie. Podejmując jednak ten temat ponownie po kilku latach w ramach pracy nad dysertacją doktorską, sprofilowaną w kierunku problematyki przestrzennej i dokonując ponownej analizy składników przestrzennych, nie mogę się zgodzić z tezami głoszącymi, że przestrzeń *Oziminy* (w jej fizycznym wymiarze) jest labiryntowa, nieuporządkowana i chaotyczna. Sformułowane kontrargumenty, oparte na tekście powieści przedstawiam w dalszych partiach książki.

²¹ M. Baranowska, dz. cyt., s. 95.

przylega do salonu, a zarazem do przedpokoju itp.). Michał Głowiński komentował: „kamera powieściowa przesuwana się po baronowskich apartamentach [...] Centrum tej przestrzeni jest salon. Mówi się jednak też o innych pokojach (narada odbywa się w sąsiednim lokalu, ważne sprawy dzieją się w bibliotece, a potem – w prywatnych pokojach Leny). Przestrzeń nie jest systematycznie wypełniona rzeczami – ewokowane są tylko nieliczne przedmioty: fortepian, ciężkie kotary, a przede wszystkim kukła Murzyna”²². Małgorzata Baranowska konstatowała: „Salon rozumiany w powieści jako wydarzenie, »przyjęcie« składa się z samego salonu, gabinetu, biblioteki, przedpokoju, nawet sypialni”²³. Elżbieta Rybicka: „Wiemy w przybliżeniu, że mieszkanie Niemanów składa się z pokoju kobiercowego (z lustrem i posągami Murzyna), salonu, bufetu, biblioteki, sali bilardowej (służącej jako gabinet do palenia tytoniu), sypialni Leny [...] Nie znamy natomiast szczegółowej topografii domu, inne pomieszczenia nie są wymienione, choć muszą się tam znajdować. W związku z tym dokładna orientacja jest niemożliwa”²⁴.

Dlaczego wewnątrz domu przedstawionego w powieści czytelnik miałby interpretować całościowo – jako salon składający się z innych pomieszczeń? Pomimo trwającego przyjęcia w pozostałych pokojach rozgrywają się przecież inne wydarzenia. W bibliotece te o charakterze kontemplacyjnym i związane ze sferą wspomnień i wizji o czasach minionych. W pokoju kominkowym i sąsiadującym z nim gabinetem toczą się dysputy dotyczące spraw publicznych i sytuacji społecznej. Pokój kobiercowy to pomieszczenie naznaczone atmosferą erotyzmu i jednocześnie symbol zastoju i rozkładu, którym patronuje wspomnienie rozegranej tu przed dwoma laty sceny śmierci Woydy i „kukła murzyna”. Przedpokój to obszar przechodni, a więc związany ze zmianą sytuacji w wyniku pojawienia się w jego obrębie kolejnych postaci bądź też w wyniku opuszczania przez nie domu. Jadalnia i bufet tworzą przestrzeń analogiczną do salonu, przeniesiony tu jest schemat zachowań gości przedstawionych wcześniej w salonie, analogia ta zaakcentowana

²² M. Głowiński, *Wstęp*, w: W. Berent, *Ozimina*, s. XXVIII–XXIX.

²³ M. Baranowska, dz. cyt., s. 101.

²⁴ E. Rybicka, *Labirynt klasycyzmu, czyli powierzchnia i głębia w „Oziminie”*, s. 74.

jest przez powtórzenie systemu wyliczeń. Wzmianka o pokoju dziecięcym i dalszych pokojach pojawia się na marginesie, przy czym dziecięcy pokój jest naznaczony dużym ładunkiem semantycznym jako przestrzeń, do której „zepchnięto” starego Komierowskiego, stawiając znak równości pomiędzy zdziecinnieniem a tradycją dawnych postaw.

Wnętrza opisane w *Oziminie* określane są jako dom baronostwa Niemanów, mieszkanie, a nawet pałac. Można przypuszczać, że Berent opisał wnętrza charakterystyczne dla XIX-wiecznej warszawskiej kamienicy²⁵. Jeśli nawet nie wzorował się na schemacie konkretnego budynku, znanego mu z autopsji, to precyzyjnie zaplanował układ domu (na potrzeby analizy pozostaje przy formule „dom”) Niemanów i konsekwentnie trzymał się tego planu. Podobnie jest w scenach przedstawionych na ulicach Powiśla: pisarz wiernie odtworzył topografię tej części miasta, uwzględniając położenie realnych obiektów. We fragmentach lokalizujących zdarzenia w obrębie domu pisarz bardzo konsekwentnie trzymał się zaprojektowanego schematu i ani na moment z niego nie zrezygnował.

W przypadku przestrzeni powieściowej *Oziminy* to właśnie najdrobniejsze szczegóły, czasem niewidoczne wzmianki, stanowią element całościowej układanki budującej obraz domu Niemanów. I jak się okazuje – połączenie tych elementów w całość, elementów podawanych przez Berenta kolejno i fragmentarycznie daje w efekcie spójny obraz przestrzeni rzeczywistej. Teza ta nie podważa słuszności istniejących rozpoznań – mówiących o migotliwości obrazu, o zmianie punktów widzenia, w pewnym sensie także – o atomizacji przestrzeni. Odnoszą się one jednak do sposobu prezentacji (lub rekonstruowania przez czytelnika), nie zaś do jej kształtu. Fakt, że odbiorca stopniowo dowiadyuje się o szczegółach dotyczących układu domu nie wyklucza, że układ ten istnieje oraz że każda z postaci znajdujących się w danej części domu porusza się po tej trasie zgodnie z owym układem. Informacja o tym, że pomiędzy salonem a pokojem kobiercowym znajduje się wąskie przejście za kotarą, pojawia się w pierwszej scenie, jednak sygnał, że pomieszczenie to nazywa się właśnie pokojem kobiercowym, pojawia

²⁵ Por. część o przestrzeni warszawskiej w *Oziminie*.

się dopiero w dalszej części (I: 114). W innych partiach znajdujemy wskazanie, że są tu drugie drzwi, prowadzące do przedpokoju (scena wyjścia Oli, a potem diwy), jeszcze w innej zaś, że prowadzi on dalej do pokoju dzieciennego (wracając od starego Komierowskiego, pułkownik mija w nim Ninę i Bolesława). Fragmentaryczne i podawane etapami szczegóły dotyczące kształtu domu składają się na całościowy obraz. To właśnie z podanych elementów i sygnałów tekstowych czytelnik ma samodzielnie odtworzyć zarówno całościowy układ przestrzeni realnej, jak i linearny ciąg zdarzeń. Podobnego działania ze strony czytelnika wymaga próba odtworzenia przebiegu zdarzeń z przeszłości. Nie-linearność, wybiórczość, migotliwość wskazywana przez badaczy, by powtórzyć raz jeszcze, charakteryzują sposób podawania czytelnikowi przestrzennych informacji, nie zaś samą czasoprzestrzeń.

Michał Głowiński w omówieniu nowatorskich propozycji Berenta dotyczących konstruowania świata powieściowego wskazał, że Berent świadomie stawiał przed czytelnikiem nowe wyzwania, oczekiwał z jego strony aktywności.

Aktywny czytelnik miał się więc nie ograniczać tylko do dokonywania syntezy tam, gdzie jej autor poskąpił, musiał interweniować w rekonstruowanie świata powieściowego, który nie został mu dany w postaci gotowej i przejrzystej. Innymi słowy – musiał on brać udział w konstruowaniu fabuły, musiał sam – w jakimś przynajmniej stopniu – wiązać jej elementy.²⁶

Dyrektywa aktywnego czytania dotyczy nie tylko rekonstrukcji świata powieściowego, opartego na polifonii (co stanowiło duże wyzwanie dla pierwszych odbiorców i krytyków literackich), ale odnosi się też do współtworzenia fabuły i układu czasoprzestrzennego z informacji przekazanych w utworze nie zawsze w sposób spójny i uporządkowany.

Kluczem do połączenia istniejących rozpoznań, mówiących o figurze koła, elipsie, przestrzeni otwartej i zamkniętej – jako o wyróżnikach spacji *Ozimy* z tezą o konsekwencji budowania przez Berenta układu domu, jest rozróżnienie przestrzeni na realną i wy-

²⁶ M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 286.

obrażoną. Płynność miejsca – salonu, który staje się za chwilę przestrzenią igrzysk, jarmarku, teatru wynika z włączenia w tkankę świata przedstawionej sfery wyobrażeń i wizji. Wprowadzenie podziału na przestrzeń realną i mentalną sprawia, że w obrębie tej pierwszej widoczny zaczyna być logiczny ciąg następstwa zdarzeń. Bódcem uruchamiającym wyobraźnię bohaterów bardzo często staje się właśnie przestrzeń, w której obecnie się znajdują. Pojawienie się bohaterów w danym pomieszczeniu jest umotywowane przejściami przez kolejne progi i drzwi, z konsekwentnym zachowaniem przyjętego rozplanowania wnętrza.

Prace poświęcone powieści wprowadziły spostrzeżenia dotyczące zabiegu chwilowej bezimienności postaci. Dla przykładu – Jan Prokop powiązał ją z depersonalizacją i ograniczeniem bohaterów *Oziminie* do postaci drugoplanowych²⁷. Nie rozpoznano dotąd podobnego chwytu w kreowaniu przestrzeni, gdzie chwilowa fragmentaryczność ustępuje na rzecz wyłaniania się obrazu zarówno przestrzeni, jak i spójnej relacji o przeszłości.

„Precyzja narracyjnych »lokalizacji« okazuje się złudna, a rekonstrukcja przyległości wszystkich miejsc czy próba ustalenia ich tożsamości o tyle daremna, o ile bezpodstawna”²⁸... – to jeszcze raz słowa Krzysztofa Kłosińskiego. Czy rzeczywiście „daremna”? Układ wnętrza w *Oziminie* w znacznej części można odtworzyć na podstawie konsekwencji przejść i lokalizacji poszczególnych bohaterów – z zachowaniem, co istotne, logiki następstwa zdarzeń, zgodnie z biegiem czasu podczas mijającej nocy. W domu Niemanów można wyróżnić salon, połączony z nim wąskim przejściem pokój kobiercowy (z „kukłą murzyna”), „pokój z kominkiem” (gdzie odbywa się narada, połączony z salonem drugą parą drzwi). Służy on jako przejście do gabinetu barona. Z salonu przez pokój kobiercowy przechodzi się do pokoju dziecinnego w pobliżu sypialni Leny – w najdalszej części domu, licząc od drzwi wejściowych. Bufet znajduje się w pobliżu gabinetu i jadalni, biblioteka zaś niedaleko drzwi wejściowych (z drugiej strony

²⁷ J. Prokop, dz. cyt., s. 26.

²⁸ K. Kłosiński, dz. cyt., s. 207.

przedpokoju niż salon, zważywszy, że we wszystkich pomieszczeniach znajdują się okna). Wielokrotnie w powieści pojawia się opis przedpokoju i szczegółowy opis drogi, którą przemierza dana postać. Skrótły wędrówki uzasadnione są otwarciem drugich drzwi, a mijanie kolejnych pomieszczeń odbywa się zgodnie z przyjętym i konsekwentnie respektowanym układem domu.

Elżbieta Rybicka pisała:

Nie znamy natomiast szczegółowej topografii domu, inne pomieszczenia nie są wymienione, choć muszą się tam znajdować. W związku z tym dokładna orientacja jest niemożliwa. Berent pominął wszelkie wskazówki dotyczące stosunków przyległościowych, przestrzeń zatem odznacza się nieciągłością i eliptycznością. Opisy konsekwentnie przedstawiane z punktu widzenia osoby umieszczonej we wnętrzu labiryntu i postrzegającej w ograniczony sposób tylko fragmenty i wycinki otoczenia sugerują chaotyczność.²⁹

W tekście powieści znajduje się tymczasem około 370 sygnałów odnoszących się do przestrzeni, przy czym ich wprowadzenie ma charakter wybitnie porządkujący, wyznaczający zasady logiki spacjalnej i ciągłości zdarzeń w przestrzeni. Około 260 z nich występuje w partii rozgrywającej się w domu i służy określeniu lokalizacji postaci w obrębie pomieszczenia oraz ich położenia względem punktów orientacyjnych takich jak drzwi, okno, wejście, kominiek, portiera, pod ścianą, środkiem, ku drzwiom, w stronę salonu. Część z tych określeń wskazuje na przebyty przez bohaterów drogę z innych pomieszczeń (nie wliczam tu punktów charakteryzujących zależności postaci wobec siebie, jak: pochylony nad nią, podeszła do niej, ani uruchamiających wspomnienia – tu oto, w tym pokoju). Fragment dotyczący wydarzeń rozgrywających się na ulicy, po opuszczeniu przez bohaterów domu, zawiera około 110 sygnałów przestrzennych (na trotuarze, pod murem, ku bramom, na łukowy zakręt ulicy itp.)³⁰. W powieści występują także związane z przestrzenią określenia dotyczące dynamiki postaci – wskazanie, że bohater wstał

²⁹ E. Rybicka, *Labirynt klasyczny, czyli powierzchnia i głębia w „Oziminie”*, s. 74.

³⁰ Moje obliczenia nie uwzględniają partii przedstawiającej scenę oniryczną (sabat) ani poświęconej obrazom mitologicznym w końcowej wizji misteriów.

z miejsca, krążył po pokoju, osunął się, zbliżył do innej postaci lub obiektu, podkreślają one ponadto wahanie, rezygnację, oburzenie, niepewność, ekscytację itd. Niezwykle istotny jest też fakt, że każda ze scen w powieści rozpoczyna się od określeń przestrzennych, wskazujących na lokalizację postaci oraz kierunek ich ruchu.

Przestrzeń w *Oziminie* ukazana jest za pomocą narracji personalnej, dlatego postaci znajdujące się w jej obrębie odpowiadają za sposób jej ukazania w danym fragmencie. Niemniej bohaterowie uaktywniają się dzięki temu, że wkraczają w określony obszar. Obraz skupiony na konkretnym pomieszczeniu pozwala wypowiedzieć się tym, którzy się w nim znajdują. Uważam, że polifonia tej powieści opiera się na zależnościach przestrzennych. Bohaterowie dyskutują, po pierwsze, dopiero po znalezieniu się na wyznaczonym przez narratora obszarze wraz z interlokutorami, po drugie – nierzadko poruszają tematy, przywołują wizje i wspomnienia pod wpływem danego miejsca – tu oto, w tym oto pokoju, na tym oto dywanie...

O spójności przestrzeni (układ domu)

Interpretacja *Oziminy* wymaga sięgnięcia do wielowarstwowych po-
 kładów tekstowych. Poszczególne sekwencje, pomimo całej migotliwo-
 ści scen, wkomponowane są w tkankę powieści według klucza, który
 łączy przedstawiane obrazy. Wypowiedź danej postaci stanowi o jej
 zaistnieniu na scenie zdarzeń, jak zauważył Michał Głowiński. Świat
 przedstawiony uporządkowany jest jednak nie tylko za pomocą per-
 spektyw bohaterów. Analiza tekstu pokazuje, że pomimo płynności
 i „przeskoków” scen i obrazów pomiędzy punktami postrzegania postaci
 zachowana jest pewna logika, ukryte zaś między wierszami „punkty”
 powiązane ze sobą tworzą bardzo konsekwentnie prowadzony schemat,
 po którym poruszają się postacie w utworze. Widoczny jest on dzięki
 informacjom zawartym w wypowiedziach różnych postaci, ale także
 w opisie ich wędrówek. Powiązanie ze sobą tych danych sprawia, że
 zaczyna być widoczny konsekwentnie utrzymany układ warunkujący
 sposobność spotkań i odbywania rozmów przez bohaterów. Stawiam
 tezę, że to właśnie przestrzeń – jednak z zaznaczeniem, że przestrzeń
 w jej fizycznym/realnym wymiarze (nie zaś przestrzeń wyobrażona) jest
 poszukiwanym elementem porządkującym w powieści. Pomimo zmian
 punktów widzenia, od jednej postaci do drugiej, i ruchomej projekcji
 wewnątrz domu wewnątrz te mają niezmienny, konkretny kształt. Mozaiko-
 wość obrazów oparta jest na nakładaniu się obrazów przestrzeni wy-
 obrażonej i to ona jest sednem nietypowości konstrukcji spacialnych
Oziminy. Fluktuacja przestrzeni mentalnej nie wpływa jednak na logikę
 następstwa zdarzeń ani na realny wymiar domu i ulicy.

Odbiorca otrzymuje utwór, w którym przebieg zdarzeń oparty jest na kalejdoskopowej konstrukcji, gdzie nakładają się na siebie różne perspektywy obrazu. Potrzebuje wtedy elementu spajającego, który mógłby stanowić nić przewodnią. Taka ścieżka interpretacji wytyczyła kierunek większości prac badawczych podejmujących problem przestrzeni w *Oziminie*. Rola Niny jako katalizatora, wobec którego bohaterowie wypowiadają swoje kwestie³¹, jest niewątpliwie istotna, jednak część wypowiedzi i refleksji odbywa się przecież bez tej postaci. W jaki sposób połączyć sceny wypowiedzi i konfrontacji bohaterów ze scenami refleksji samotnych postaci, obserwacje salonowych gości czynione przez Bolesława, rozmyślenia profesora w bibliotece i poranne rozmyślenia Niny? Przestrzeń inicjuje interakcje i uruchamia owe układy interpersonalne, które formują się w obrębie danego miejsca. Zmienia się punkt widzenia i sposób postrzegania danego obszaru, ale obiektywnie jest to ta sama część domu lub ulicy³². Podobnie wybory obrazów z przeszłości dokonują się pod wpływem miejsc, w których bohaterowie przebywają. Berent polifoniczność i schemat narracji opiera na konstrukcji przestrzennej – tych bohaterów, którym chce udzielić głosu, wprowadza w obręb pomieszczenia, w którym rozgrywa się akcja. Michaił Bachtin pisał:

W każdym spotkaniu [...] określenie temporalne („w jednym i w tym samym czasie”) jest nieodłączne od określenia przestrzennego („w jednym i tym samym miejscu”). Czasoprzestrzenność zachowuje się również w motywie negatywnym – „nie spotkali się”, „rozminęli się”, ale jeden z członów danej czasoprzestrzeni występuje tu ze znakiem ujemnym: nie spotkali się, gdyż nie trafili w dane miejsce w tym samym czasie lub też w tym samym czasie znajdowali się w różnych miejscach.³³

Interakcje zachodzące między bohaterami *Oziminy* są możliwe dzięki temu, że dochodzi do spotkania postaci oraz dlatego, że w tym samym czasie znajdują się one w tym samym miejscu. Bachtin zwrócił uwagę

³¹ Pisał o tym Michał Głowiński, tenże, *Wstęp*, w: W. Berent, *Ozimina*, s. XXV.

³² Twierdzenie to koresponduje z rozpoznaniem Michała Głowińskiego, który stwierdza: „Czas i miejsce są czynnikami dostatecznie spajającymi bohaterów ze sobą [...]”, tamże, s. XXI.

³³ M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 307.

na znaczenie w utworach literackich szeroko rozumianego „salonu” jako lokalizacji, w obrębie której dochodzi do znaczących spotkań, inicjujących dialogi, które ujawniają charaktery i idee (przypadek Stendhala i Balzaka). Takie znaczenie przestrzeni zdarzeń widoczne jest także w *Oziminie*, a chcąc ukazać postaci, które nie mogłyby zabrać głosu na salonach, Berent wyprowadził reprezentantów grupy uczestniczącej w raucie na ulicę. Jednak znaczenie przestrzeni w nawiązywaniu relacji bohaterów odnosi się także do mniejszych obszarów. W powieści ważne są bowiem nawet mało znaczące pomieszczenia, takie jak pokoje przejściowe, przedpokój czy palarnia. Wejście w ich obręb kilku postaci umożliwia nawiązanie dialogów, pełniących tak ważną funkcję w powieści wielogłosowej.

Berent kilkakrotnie stosuje także zmianę planu, w celu ukazania zdarzeń równoległych przenosząc narrację do innej części domu. Ponadto, wyjaśniając pojawienie się postaci w danym pomieszczeniu, pisarz stosuje retrospekcję w celu odtworzenia jej ścieżki przez pokoje aż do danego miejsca. Przestrzeń zatem, z podkreśleniem, że w tym przypadku mowa jest tylko o przestrzeni realnej, nie zaś przestrzeniach wspomnianych czy symbolicznych, porządkuje świat powieściowy. Analiza tekstu pod tym kątem pokazuje, że bohaterowie poruszają się, a co więcej – wypowiadają, zgodnie z ich usytuowaniem w danym miejscu. Mimo że w powieści brak ogólnego obrazu domu, to jednak poszczególne jego fragmenty układają się w logiczną całość. Autor konsekwentnie prowadzi linię przejść postaci, ich spotkań i konfrontacji. Pojawienie się każdej z nich jest uzasadnione jej wcześniejszą wędrówką przez kolejne części domu – otwieranie kolejnych drzwi, przemieszczanie się przez pokoje, zgodnie z ich układem. Bohaterowie, przemierzając te same pokoje co ich poprzednicy, kroczą tym samym szlakiem przez pomieszczenia. Droga pułkownika na przykład, przez gabinet i pokój, w którym odbywała się narada, do salonu, to ta sama trasa, którą wcześniej poruszają się baron, Nina i inni. Przejście pułkownika do pokoju dzieciennego przez salon z drugiej strony okazuje się później ścieżką, którą wyprowadzają starego Komierowskiego. Obecność dodatkowych drzwi i przejść jest poświadczona biegiem wypadków, a układ pomieszczeń stanowi integralny element ich następstw. Usytuowanie pokoju kobiercowego za najbliższymi drzwiami na przedzie salonu pozwala na

rozegranie się w nim poszczególnych scen: tam odbywa się pierwsza rozmowa Niny i Bolesława, tamtędy wycofuje się Zaremba, kiedy pada na niego pierwsze spojrzenie diwy, i stamtąd próbuje ją zaatakować, powstrzymany przez Ninę, w momencie kiedy diwa stoi przy oknie – a więc w pobliżu wejścia. Zaremba słyszy ostrożne pukanie do drzwi rannego Komierowskiego tylko dlatego, że chwilę wcześniej zatrzymał się przed zamkniętymi drzwiami frontowymi po rozmowie z wychodzącą diwą. Chwilę później w tym samym miejscu po konfrontacji Zaremby, Komierowskiego i pułkownika ostatni z nich zostaje sam w przedpokoju, dzięki czemu słyszy stukanie żandarmów do drzwi.

Z różnych zdarzeń i fragmentarycznych opisów wyłania się obraz pomieszczeń, ale także ich układ. Ruch postaci pozwala zrekonstruować topografię domu, gdyż poruszają się one po trasach wyznaczonych przez system progów, przejść i drzwi prowadzących do konkretnych pomieszczeń. System ten jest stały, niezależnie od tego, jaka postać i w jakim kierunku się przemieszcza.

Salon

W znacznej części widoczny dla osoby stojącej w drzwiach (Zaremba), ma główne drzwi wychodzące do przedpokoju (efektowne wejście przybyłej diwy). Drugimi drzwiami połączony jest z – nazwijmy – „pokojem kominkowym”, w którym odbywa się męska narada. Trzecie drzwi, najbliżej okna (w ich pobliżu stoi diwa przed tym, jak próbuje ją zaatakować Bolesław), prowadzą z salonu przez wąskie przejście do pokoju kobiercowego z „kukłą murzyna”. W salonie znajdują się: czarny fortepian, lśniąca posadzka, krzesła, głęboki fotel i parterowe okna. Salon obserwowany bywa z różnych stron, najczęściej przez postaci stojące w drzwiach, np. pułkownik spogląda na tańczących, znajdując się przy drzwiach prowadzących do pokoju kominkowego, wcześniej zaś Zaremba, wywabiony głosem diwy, obserwuje ją zza framugi drzwi prowadzących do pokoju kobiercowego. Artystka wraz ze śpiewakiem wchodzi i wychodzi przez główne drzwi, łączące salon z przedpokojem. Drogą z pokoju dzieciennego, przez pokój kobiercowy i salon wraca do przedpokoju pułkownik po rozmowie z majorem. Także tę drogę major przebył nad ranem samodzielnie. Zanim dotarł do biblioteki, zgodnie

z układem domu musiał przejść przez to pomieszczenie. Profesor, który chwilę wcześniej wyszedł z biblioteki, spotkał go tutaj; zauważa, że starzec snuł się w ciszy „rojnego niedawno salonu” (I: 177). Jest to kolejne potwierdzenie istnienia stałej trajektorii ruchu postaci. Profesor i major mijają się, ponieważ stary Komierowski przez salon udaje się do biblioteki, uczoney z Krakowa zaś przez salon, z biblioteki, udaje się do pokoju kominkowego.

Wąskie przejście za salonem

W miejscu tym Zaremba spotyka w pierwszej scenie Ninę, która wpina szpilkę we włosy, idąc ku drzwiom sąsiedniego pokoju. To tędy wymyka się on po pojawieniu się diwy, by „wywabiony potem śpiewem z dalszych pokoi” stanąć we framudze drzwi (I: 30). Następnie spostrzeżony przez nią „Szarpnął się w tył i wywinął za portyerę do sąsiedniego pokoju, omal nie nastąpiwszy na czarną kukłę murzyna” (I: 33).

Pokój kobiercowy

Nazwa ta pojawia się dopiero wtedy, gdy trafi tam Zaremba po obwieszczeniu wybuchu wojny (I: 114). Jest to jedno z najważniejszych pomieszczeń w powieści, obok biblioteki i salonu. To miejsce, w którym spotykają się *eros* i *tanatos*, co unaocznia hasło „Jutro”, skojarzone z nadchodzącą grozą śmierci Zaremby, wypowiedziane przez Ninę właśnie w momencie, gdy ta oddaje się Bolesławowi. Tutaj odbywa się pierwsza rozmowa Niny i Bolesława, a także Bolesława i Oli, opowieść o samobójstwie Woydy, wspomnienie jego pogrzebu, scena miłosna Niny i Bolesława oraz sen o sabacie. Charakteryzuje go „spiętrzenie dywanowych poduszek, taboretów, otoman, foteli, portier, kotar, kobierców i wezłowi” w perskim stylu (I: 6). Jest tu dywan „purpurowo czerwony, jakby krwią nasiąkły” (I: 6), kanapa w rogu, lustro, portierki nad drzwiami, „kukła murzyna” z tacą, na której stoi dzban z wodą i karafką, fotel w najciemniejszym kącie pokoju z szerokim oparciem i wysokimi „ramionami” (I: 11), w którym siada Ola w scenie rozmowy z Zarembą. W drugim rogu siadł dwa lata wcześniej Woyda po zażyciu trucizny „w tym oto kącie”, jednak nie na fotelu, a zapewne na kanapie,

skoro „z salonu wymknęła się [...] piękna pani i przysiadła do niego” (I: 8). To tu odbywa się pierwsza rozmowa Niny z Zarembą o Woydzie: „przyszedł tu oto, do tego pokoju, chodził długo po tym miękkim jak śnieg dywanie” (I: 7). Szczelina ledwo uchylonych drzwi, przez które przemyka następnie Ola, wskazuje na obecność drugiego wejścia z przedpokoju, gdyż drzwi od strony salonu zamknęły się za Niną (Zaremba uderzył w nie czołem). Potwierdzi to potem fakt, że Nina, błędząc od strony sypialni, po otwarciu ich znajdzie się bezpośrednio w tym pokoju, nie przechodząc przez salon. Przez salon z kolei przechodzi Tański, mijając się z Zarembą. Fakt, iż młody muzyk nie zauważył, jak Tański wychodził później z Olą, również potwierdza tezę, że w pokoju muszą się znajdować drugie drzwi. Muzyk, poszukując tych dwojga, nie znajduje w salonie nikogo, kto by ich widział – wyszli inną drogą. Tu „zawłókł się” Zaremba, mijając ludzi, po czym idzie do salonu, gdzie po obwieszczeniu wybuchu wojny drugi raz śpiewa diwa. Artystka podchodzi do okna na dźwięki manifestacji z ulicy. Ostatnie okno znajduje się tuż przy drzwiach prowadzących przez wąskie przejście do pokoju kobiercowego – na przedzie salonu. Tu w wąskim przejściu odbywa się scena zmagania Niny z Bolesławem, który chce zaatakować diwę. Nina, odepchnięta, zatrząskuje wtedy drzwi do salonu, po czym oboje znajdują się w pokoju kobiercowym, gdzie pod porterem wisi broń – Zaremba zerwał stamtąd szablę, którą chowa „w kącie otomany [...] przysłania poduszkami” (I: 124) i staje w kącie przed „kukłą murzyna”. Rozgrywa się scena miłosna. Diwa wychodzi z salonu przez przedpokój prosto do wyjścia, „we framudze drzwi najbliższych” spostrzega Bolesława – stojącego zatem w drzwiach łączących pokój kobiercowy z przedpokojem. Jest to jeszcze jedno potwierdzenie istnienia tego przejścia.

„Pokój kominkowy”

W tym pomieszczeniu odbywa się m.in. narada mężczyzn dotycząca inwestycji, wypowiedź pułkownika na temat Polaków, dalsza rozmowa z Komierowskim, rozmowa hrabiego z księdzem czy rozmowa Wandy z Komierowskim.

Zaremba, mijając się z Tańskim, przechodzi przez salon do gabinetu-palarni. Z późniejszego opisu wiadomo, że gabinet nie sąsiaduje

bezpośrednio z salonem, pomiędzy nimi znajduje się pokój kominkowy, gdzie odbywa się narada panów – podczas zebrania „z salonu biła [...] pełną falą muzyka” (I: 38) i „raz po raz wchodził z salonu ktoś niepożądany” (I: 45). Przed zebraniem „od strony gabinetu poczęły wchodzić do sąsiedniego pokoju grupy starszych panów” (I: 37). Pokój łączy więc gabinet z salonem, z którego wchodzi z kolei przyrodnik. Znajdują się tu co najmniej dwie pary drzwi: „gospodarz [...] zamykał cicho wielkie skrzydła i zasuwiał portiere, ktoś usłużny uczynił to i przy drugich drzwiach” (I: 38). Są tu: kominek, kanapa, obrazy na ścianach (pod nimi ksiądz zatrzymuje barona, gdy tamten próbuje nakłonić zebranych do powrotu do gabinetu). Część panów za namową barona przenosi się do gabinetu, do pozostałych w „pokoju kominkowym” dołącza pułkownik: „pułkownik odnalazłszy na kanapie tłustego obywatela z Litwy, przysiadł się do niego” (I: 51) – obywatel z Litwy znajdował się tam już podczas narady. Tutaj Nina przegląda się później w lustrze, po tym jak pozostawiła w przedpokoju damę, Szolca i Horodyńskiego; dwaj ostatni przychodzą za nią i w tym pomieszczeniu pokazują jej brelok. Niedługo po tym bohaterkę mijają pułkownik, który zmierza do bufetu. Kiedy będzie wracał tą samą drogą w kierunku salonu, po opuszczeniu pokoju przez Ninę rozpozna pozostawioną przez nią woń perfum. Tutaj nad ranem profesor, po wyjściu z biblioteki, zastaje Wandę rozmawiającą z rannym Komierowskim.

Gabinet-palarnia i sala bilardowa

Sala bilardowa, służąca za gabinet do palenia to nie to samo pomieszczenie co gabinet barona. To w niej „zbierali się panowie, prostując swe członki oraz instynkty po nazbyt długiej wobec dam gentylezzy” (I: 82) po scenie tańca. Tutaj po raz pierwszy czytelnik spotyka się z postacią Komierowskiego. Na dźwięk muzyki panowie opuszczają pomieszczenie, w którym pułkownik zastanie księdza przy bilardzie. Gabinet barona, określony przez Berenta „komnatą skupienia”, sąsiaduje z pokojem kominkowym, część uczestników po naradzie przenosi się tam za namową Niemana, który chce zapobiec rozproszeniu się dyskusji. Są tu zielone stoliki do gry w karty, na których stoją świece.

Prawdopodobnie gabinet sąsiaduje z ową salą bilardową, która także pełni funkcję palarni. Zarówno charakter rozmów, jak i rodzaj używek, po które sięgają panowie, różni się w tych dwóch pomieszczeniach. W scenie poprzedzającej udanie się gości na wieczerzę stateczni i dojrzali panowie w ciszy i dymie cygar grają w gabinecie w karty, podczas gdy w sali bilardowej „w pilnej potrzebie opowiadania sobie rzeczy sprośnych zawiązywały się przy papierosie łatwe kamractwa” (I: 82). Pokój ten oświetlają, inaczej niż w gabinecie, żółte stożki światła. Słyszając muzykę, goście ruszają do salonu, łączą się w pary i kroczą korowodem do dalszych pokoi – sali jadalnej sąsiadującej z bufetem lub stanowiącej jego część.

Przedpokój

Pośród zdarzeń rozgrywających się w tym pomieszczeniu wymienić można choćby wyjście Oli z Tańskim (jej ostatnie spojrzenie poruszające Zarembę) i poszukiwanie jej przez muzyka, pierwszą próbę wyjścia pułkownika i zatrzymanie go przez Lenę, ostatnią rozmowę diwy z Zarembą, pojawienie się rannego Komierowskiego, wizytę żandarmerów, scenę opuszczenia domu przez Wandę, Komierowskiego i profesora, odprowadzanych przez służącego. W powieści czytamy: „[...] ktoś wychodzący [z gabinetu – AW] nie zamknął za sobą drzwi do przedpokoju” (I: 15), widać przez nie wychodzących: Olę i Tańskiego. Zatem przedpokój łączy się z gabinetem. Potwierdza to całościowy układ – Zaremba po przejściu z pokoju kobiercowego przez salon do palarni znalazł się blisko drzwi wyjściowych, gdzie Ola, już ubrana w palto, szykuje się do wyjścia, on zaś „doskoczył ku niej mimowoli z za progu palarni”, gdy „drzwi zatrzasnęły się w tej chwili za nimi” (I: 16). Do przedpokoju wpada muzyk szukający Oli (zapewne od strony salonu), przebiega do palarni i znów ukazuje się w drzwiach. Znajduje się tu dama w reformowanej sukni „nie odważająca się wejść do gabinetu [...] Siadła wreszcie skromnie tuż przy drzwiach palarni [...] zapaliła papierosa” (I: 54). O tym, że jest to przedpokój, a nie przyległy do gabinetu „pokój z kominkiem”, świadczy scena wyjścia z gabinetu mężczyzn, kiedy to dama przepuszcza „mimo oczu uważnych całe szeregi panów” (I: 55) i pytając o Bolesława, wskazuje wzrokiem pusty pokój, następnie wychylając

się przez niego „ku drzwiom do dalszych pokoiów” (I: 56), przywołuje Ninę (obecną wcześniej w pokoju z kominkiem, gdzie spotkała pułkownika). Nina zatrzymuje się na progu, potem wybiega z powrotem do pokoju kominkowego, gdzie podążają za nią Szolc i Horodyński.

„Ostrożne kołatanie” rannego Komierowskiego do drzwi wejściowych słyszy Zaremba, gdyż pozostaje tam po wyjściu diwy, za którą poszedł trasą prowadzącą przez przedpokój. Komierowski poleca, by zaprowadzić go do biblioteki, która znajduje się po przeciwnej w stosunku do salonu stronie przedpokoju (tam również są okna, które muszą znajdować się w ścianie z drugiej strony budynku). W przedpokoju znajdzie się ponownie pułkownik, który powrócił (po scenie pożegnania z majorem) przez pokój kobiercowy do miejsca, w którym od wyjścia z domu powstrzymała go wcześniej Lena. Bolesław poruszony widokiem rannego Komierowskiego odchodzi. To pułkownik pierwszy słyszy stukanie żandarmów do drzwi, gdyż jako jedyny został w miejscu spotkania z Zarembą i Komierowskim – przy wejściowych drzwiach. Pojawiają się tu służący i baron.

Wanda i Nina znajdują się w pokoju z miękkim dywanem i kanapą (zapewne w pokoju kobiercowym), przechodzą wówczas przez niego pospiesznie inni goście. Na wieść o żandarmach „znalazły się w bibliotece” (I: 151). Potwierdzeniem, iż do biblioteki wchodzi się bezpośrednio z przedpokoju, jest fakt, że „wyciągały się jakieś palce ku drzwiom, za którymi słyhać było mowę obcą” (I: 151), podczas gdy chwilę wcześniej na pytanie, gdzie są żandarmi, padła odpowiedź: „w przedpokoju” (I: 151). Nina patrzy przez dziurkę od klucza na wyjście żandarmów – biblioteka znajduje się zatem blisko drzwi wejściowych. W pobliżu drzwi łączących bibliotekę z przedpokojem opierał się też o framugę ranny Komierowski, którego krew wytarł pułkownik.

Bufet

Pułkownik, kontynuując wędrówkę przez pokoje, prowadzącą od strony salonu przez pokój kominkowy, przенosi się następnie do bufetu, który znajduje się za gabinetem. Prawdopodobnie pomieszczenie to usytuowane jest po drugiej stronie przedpokoju, oddzielającego bufet od palarni. Tu „wystawał po kątach z talerzem pod brodą” (I: 67),

między stolikami, następnie zostaje „przerzucony z bufetu w to oślepienie światła” (I: 69). Wraca później tą samą drogą – „wydostawszy z zapachu jada i napojów, wstąpił w dymną atmosferę cygar” (I: 67–68), czyli przez gabinet. Logiczne jest usytuowanie gabinetu, gdzie zapewne baron przyjmuje interesantów, blisko drzwi wejściowych, co potwierdza interpretację, że bufet znajduje się po przeciwnej stronie przedpokoju. Dla pułkownika przechodzącego następnie przez gabinet zostały „jeszcze jedne drzwi” (I: 69) – dzielące gabinet z pokojem kominkowym i „owiała go ledwo uchwytna woń perfum, ochłody i świeżyzny pełne tchnienie kobiece” (I: 69) – ślad niedawnej obecności Niny w pokoju kominkowym oraz „dogoniła go tutaj melodia rozchwiejna” (I: 69). Wszystkie te szczegóły potwierdzają, że przemierzana przez niego trasa obejmuje konkretne etapy, następujące podczas wędrówki do bufetu i podczas powrotu do salonu. Następnie staje on na progu salonu i po obejrzeniu tańca wychodzi.

Jadalnia

Pomieszczenie to charakteryzuje biały stół ustawiony w podkowę, światła, kwiaty, błyszcząca zastawa oraz wielki jak tron fotel, na którym siedzi stary Komierowski. W pobliżu tego miejsca, w czołowej części stołu, znajdują się drzwi. Dama zatrzymuje pułkownika przy drzwiach, następnie wychodzi on do przedpokoju, gdzie przy w drzwiach wyjściowych spotyka Lenę. Oznacza to, że jadalnia znajduje się po drugiej stronie przedpokoju niedaleko wyjścia – zgodnie z układem, w którym bufet znajdował się też w tym rejonie w pobliżu gabinetu.

Biblioteka

W pomieszczeniu tym rozgrywają się sceny m.in. opowieści Wandy o więzieniu, rozmyślenia profesora o kulturze książek, romantyzmie i druidzkich kultach, opowieści Komierowskiego o Sybirze, rozmowy Niny ze starym Komierowskim i baronem.

Nina i Wanda przemykają przez rozchyloną szparę drzwi do biblioteki, gdzie Wanda opowiada o więzieniu. Są tu: wielkie półki, labirynt stosów książek sięgających aż do sufitu, skórzane poduszki, kanapa.

Tutaj Nina opatruje rannego Komierowskiego, który opowiada następnie o zesłaniu. Profesor znajduje się w bibliotece dopiero po tych wydarzeniach, o świcie, gdy goście się rozjeżdżają. Gdy gaśnie światło w pomieszczeniach, obok zalega cisza, pada pierwszy promień słońca. Profesor, wydostawszy się spośród półek, w blasku słońca dostrzega Ninę, po czym opuszcza bibliotekę. Wchodzi następnie do salonu, gdzie snuł się starzec w ciszy „rojnego niedawno salonu” (I: 177). Stary Komierowski, by wydostać się z pokoju dziecinnego, musi przejść tą drogą. Profesor cofa się do najbliższego pokoju, gdzie spotyka młodego Komierowskiego i Wandę, która siedzi w kącie obok pieca. Miesza się tu zapach cygarowego dymu, potraw i perfum, zatem jest to pokój kointymkowy (z piecem), sąsiadujący z gabinetem (zapach tytoniu) i znajdujący się w pobliżu bufetu.

Alkowa

Sypialnia Leny to pomieszczenie związane z cielesnością i marzycielstwem, gdzie rozgrywa się rozmowa Leny, Niny i Oli oraz moment znaczącego pojawienia się barona.

Ninę z biblioteki, gdzie zostawił ją profesor, „zabrała była Lena do siebie” (I: 212), po drodze wskazała jej pokój na nocleg i zaprowadziła do swojej alkowy na rozmowę. Spotykają Olę, której pobyt tu także jest uzasadniony – po wieści o wybuchu wojny wróciła od Tańskiego, bo spodziewała się spotkać jeszcze muzyka, który też dostał wezwanie do wojska. W alkwie znajduje się łóżko i lustro. Nina z Olą wychodzą po zjawieniu się barona. Pokój Leny znajduje się w najdalszej części domu, licząc od drzwi wejściowych – za biblioteką. Wracając od Leny ciemnym przedpokojem nad ranem, Nina błądzi po pomieszczeniach (błądzi, ponieważ panuje mrok).

Pokój dziecinnie

Pułkownik wyrusza od drzwi wejściowych i kieruje się do starego Komierowskiego. Przechodzi przez salon „ku drzwiom dalekim” (I: 112), gdyż pokój dziecinnie znajduje się za salonem, w głębi domu za pokojem kobiercowym, prawdopodobnie w sąsiedztwie alkowy Leny. Potwierdzi

to powrót Niny z części sypialnej domu, do której musi przynależeć pokój dziecinny, a także trasa pułkownika, który wracając tą drogą, przechodzi przez pokój kobiercowy, gdzie mija Ninę i Bolesława zmieszanych po scenie miłosnej.

„Nie sposób mówić o przestrzeni, także o »przestrzeni literackiej« w oderwaniu od kategorii czasu, »ubezczasowiona« straciłaby przestrzeń swe wyróżniające właściwości³⁴ – pisał Marian Płachecki. Wzajemna zależność czasu i miejsca odnosi się do przestrzeni – zarówno literackiej, jak i przestrzeni w ogóle. Pomimo swego fizycznego wymiaru przestrzeń podlega przeobrażeniom. W szerszym ujęciu, na poziomie teoretycznym to spojrzenie na zależność czasu i przestrzeni znalazło się u podstaw zjawisk, które określono heterochroniami (Michel Foucault), trójkątem dyskursywnym Foucaulta (Derek Gregory) czy trialektyką przestrzenności (Edward Soja)³⁵.

Na nierozłączność przestrzeni i czasu i wagę tej relacji dla przestrzeni artystycznej wskazywał już Michaił Bachtin, który pisał, że „oznaki czasu uobecniają się w przestrzeni, a przestrzeń uzyskuje swój sens i jest mierzona w czasie³⁶”.

Zagadnienie czasoprzestrzeni *Ozimy* obejmuje co najmniej trzy aspekty, pośród których można wymienić: czasoprzestrzeń odnoszącą się do realiów opisanych w powieści (warszawskich realiów w momencie wybuchu wojny japońsko-rosyjskiej i jej następstw); czasoprzestrzeń tworzącą świat fabularny (z akcentem na zależność przeszłości i teraźniejszości); czasoprzestrzeń powieści rozumianą jako kompozycja utworu (sposób prezentacji zdarzeń rozgrywających się w określonej przestrzeni).

W przypadku czasoprzestrzeni tworzącej świat przedstawiony w be-
rentologii dominuje teza, że „akcja nie rozwija się według przyczynowo-
skutkowego ciągu, któremu mógłby odpowiadać czas linearny³⁷, by

³⁴ M. Płachecki, *Przestrzenny kontekst fabuły*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 59.

³⁵ E. W. Soja, *The Thirdspace of Spatiality*, w: tenże, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford 1996.

³⁶ M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, s. 274.

³⁷ M. Baranowska, dz. cyt., 97.

przywołać dla przykładu słowa Małgorzaty Baranowskiej. Podobny problem interpretacyjny, z jakim mamy do czynienia z przestrzenią w *Oziminie*, odnosi się zatem także do czasu. Przestrzeń Oziminy to przestrzeń na styku realnej i wyobrażonej – przestrzeń powieści jako ta, gdzie symbole, wyobrażenia i wspomnienia przeplatają się z miejscem rzeczywistym, nie wpływa na spójność przestrzeni realnej. Sposób jej przedstawiania może być fragmentaryczny. Czas *Oziminy* to czas na styku przeszłości i teraźniejszości – czas, gdzie wspomnienia, wizje starożytnych rytuałów i wyobrażenia przeplatają się z czasem teraźniejszym. Sposób uruchamiania przeszłości może być wybiórczy, odbywać się pod wpływem konkretnych momentów powieściowej teraźniejszości. Nie zakłóca to jednak linearności zdarzeń rozgrywających się podczas balowej nocy.

Zdarzenia rozgrywające się podczas rautu są nierzadko konsekwencją wypadków z przeszłości. Owszem, obraz tej przeszłości jest fragmentaryczny i jest ona przywoływana pod wpływem teraźniejszych zdarzeń, jak wskazał Michał Głowiński. Czy jednak rzeczywiście „Berent zrezygnował z przeświadczenia, które stało u podstaw sztuki powieściowej, a mianowicie z wiary, że przeszłość stanowi czynnik determinujący położenie bohatera oraz sposoby jego zachowań i reakcji, że nie tylko je określa, ale także – pozwala wytłumaczyć”³⁸? Odbiorcy *Oziminy* „wybaczyli” Berentowi, że nie od razu czytelnik dowiaduje się, że brodacz snujący się po salonie to profesor z Krakowa, że drobna osóбка o hipnotyzujących oczach to Ola, a jegomość w tużurku w sali bilardowej, przyrównany do niedźwiedzia, o chytro-melancholijnym uśmiechu, to młody Komierowski. Ten zabieg stopniowego wprowadzania informacji na temat postaci obronił się w ostatecznym starciu powieści z poglądami krytyków i literaturoznawców. Uwzględnienie przez odbiorcę podobnego zabiegu w procesie ukazywania przeszłości pokazuje, że fragmentaryczność jej ujawniania nie wyklucza faktu, że determinuje ona i wyjaśnia położenie bohaterów. Scalenie informacji podanych w kolejnych wspomnieniach i opowieściach umożliwia rekonstrukcję biografii ważniejszych postaci. Przeszłość starego Komierowskiego stanowi dość czytelny obraz, gdyż – jak zauważają badacze –

³⁸ M. Głowiński, *Wstęp*, w: W. Berent, *Ozimina*, s. XXIII.

jest on personifikacją zrywów narodowych. Znacznie trudniej odtworzyć historię jego dwóch synów – ojca Leny i jej stryja Michała, a także genezę pobytu na zesłaniu brata Leny, młodego Komierowskiego.

Nina, w bliżej nieokreślony sposób związana z Leną, wychowała się na wsi i od niedawna mieszka w mieście. Kiedy była nastoletnią dziewczyną, do majątku w czasie letnich wakacji przyjeżdżał Zaremba, w którym się wtedy podkochiwała z dziecięcą fascynacją. Znał ją dawniej także i rosyjski pułkownik, pamiętający Ninę jako dziecko. Zaremba, dla którego pobyt na wsi był nic nieznaczącym epizodem, przeżył potem historię miłosną w roli adoratora diwy. Po przygodzie artystka wyjechała na zagraniczne tournée, prawdopodobnie porzucając Bolesława, w którym odtąd tliła się chęć zemsty. Dlatego właśnie zaatakował ją podczas ostatniego koncertu w salonie, powstrzymany przez Ninę, i ta przeszłość powraca systematycznie w scenach z jego udziałem. Opowieść Wandy rekonstruuje jej historię: to przyjaciółka Leny, obecna także na raucie przed dwoma laty, była świadkiem śmierci Woydy. Nauczała na tajnych kompletach robotnicze dzieci z Powiśla. W wyniku donosu uczniów trafiła do więzienia, które opuściła niedawno. Z bratem Leny łączą ich wspólne doświadczenia związane z pracą w środowisku robotniczym³⁹.

Dwa lata wcześniej u Niemanów odbyło się podobne przyjęcie. Wtedy to poeta Woyda, który miał romans z Leną, popełnił samobójstwo z powodu tej nieszczęśliwej miłości. O związku wiedzieli zarówno baron, jak i stary Komierowski. Umarłym w tragiczną noc zajęła się Wanda, wydarzenia te pamięta także Zaremba, który był później obecny na pogrzebie Woydy. Dalsze losy Zaremby to rekrutacja do wojska, w wyniku czego zostaje wezwany wraz z pułkownikiem na front po ogłoszeniu wybuchu wojny.

Przeszłość jest uruchamiana pod wpływem teraźniejszości, ale stanowi podłoże wydarzeń rozgrywających się podczas opisywanej nocy, gdyż większość wypadków i monologów jest następstwem zdarzeń,

³⁹ Komierowski mówi do Wandy: „Pamiętacie, jak to Jędrzej Niemsta z Kęt przyszedł do nas po raz pierwszy [...] I tylko krawczyzna jeden jęklivy porwał się było z miejsca”, W. Berent, *Ozimina*, s. 64. Obydwoje znają także mieszkańców Powiśla, których spotykają w scenie na ulicy i zwracają się do nich po imieniu.

które rozegrały się wcześniej⁴⁰. Każdy z dawnych epizodów odbija się echem w teraźniejszości, w mniej i bardziej istotnych sprawach. Lena powtarza Oli i Ninie słowa Woydy, ze względu na dawną fascynację Nina ulega Zarembie w scenie miłosnej itd.

Mówiąc o czasoprzestrzeni powieści rozumianej jako składnik kompozycyjny utworu (sposób prezentacji zdarzeń rozgrywających się w określonej przestrzeni), trzeba zaznaczyć, że przestrzeń jest zaplanowana i konsekwentnie przedstawiona, istnieje ponadto czas linearny i logiczne następstwo zdarzeń, co więcej – są one konsekwencją przeszłości, która owszem, przywoływana jest fragmentarycznie w kolejnych scenach, jednak pozwala czytelnikowi odtworzyć linearny bieg zdarzeń minionych. Skąd zatem bierze się trudność w interpretacji tego przebiegu? Uważam, że w dużym stopniu jest ona pochodną symultaniczności: w *Oziminie* nie ma jedności miejsca i czasu⁴¹, zdarzenia rozgrywają się równolegle w różnych pomieszczeniach, a czytelnik w danym momencie obserwuje to, co się dzieje w wybranym pokoju. O tym, co się działo w tym czasie z innymi bohaterami, odbiorca powieści dowiaduje się z kolejnej sceny. Pojawia się bowiem wtedy wyjaśnienie, co działo się z bohaterami w czasie, gdy uwaga czytelnika skupiona była na perypetiach innych postaci. Ta fragmentaryczność wbrew pozorom tworzy całość, bo – parafrazując nader często powtarzaną formułę – Berent chciał, by czytelnik myśl sam domyślił do końca⁴².

⁴⁰ Zwróciła już na to uwagę Elżbieta Rybicka, też, *Labirynt klasyczny, czyli powierzchnia i głębia w „Oziminie”*, s. 77–78.

⁴¹ Stawiam tę tezę ze świadomością istnienia przyjętych na ten temat założeń, mówiących o dramatyзації utworu i zasadzie jedności miejsca i czasu w *Oziminie*; zob. kolejny podrozdział.

⁴² Zdanie Berenta, które napisał w odniesieniu do twórczości Nietzschego: „czytelników chce mieć takich, którzy myśl raz wszczętą sami domyślą do końca”, przytoczone przez Ryszarda Nycza w odniesieniu do autora *Próchna* we wstępie do *Pism rozproszonych*, stało się (obok tytułowej formuły z książki Jerzego Paszka *Wacław Berent – pisarz elitarny*) najczęściej powtarzaną frazą w pracach o Berencie.

Przejawy symultanizmu i „retrospekcja wyjaśniająca”

Powieść? Nie sądziłbym. Raczej jasełka powieściowe...⁴³

Lascaro

Technika symultaniczna eksponuje jedność czasu historycznego okresu, zacierając różnice czasowe między wydarzeniami, co stanowi dodatkowe utrudnienie dla odbiorcy. Aby zrozumieć fabułę utworu czytelnik musi pokonać sugestię jednoczesności i uporządkować chronologicznie wydarzenia, co wcale nie jest proste.⁴⁴

Seweryna Wysłouch

Dyskusyjność, jako cecha trzeciej powieści Berenta, zaciążyła nie tylko na sposobie interpretowania przestrzeni wykreowanej w dziele, ale wpłynęła także na odczytywanie zastosowanych przez pisarza technik narracyjnych oraz konstrukcji świata powieściowego.

W berentologii przyjęto tezę głoszącą, że pomimo tego, iż *Ozimina* należy do epiki, realizuje charakterystyczną dla dramatu zasadę jedności czasu i miejsca⁴⁵.

⁴³ H. J. Pajzderska-Rogozńska (Lascaro), *Z beletrystyki polskiej*. „*Ozimina*”, w: *Dwie nieznanne recenzje „Oziminy” Wacława Berenta*, oprac. J. Zieliński, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 265, pierw. „Gazeta Narodowa” 1911.

⁴⁴ S. Wysłouch, *Problematyka symultanizmu w prozie*, Poznań 1981, s. 102.

⁴⁵ Michał Głowiński pisał: „Najbardziej wyrazistym przejawem tego procesu było przeniesienie w obręb utworu narracyjnego ujęć tradycyjnie dramatycznych – jedności

A gdyby tak przyjrzeć się przejawom symultaniczności w utworze Berenta⁴⁶ jako zasadzie, dzięki której autor starał się wielogłosowość traktować nie tylko jako polifonię ukazanych głosów, ale także jako polifonię głosów wybrzmiewających w tym samym momencie?⁴⁷ Gdyby tak interpretować *Oziminę* jako powieść, w której podjęto próbę wprowadzenia do tkanki utworu literackiego zasady konstrukcji i technik przejętych z dzieła muzycznego? Wtedy konstrukcja montażu i różnych scen rozgrywających się w kilku pomieszczeniach zaczyna się jawić nieco inaczej. Muzyczność dzieła literackiego, dążąca do równoległego prowadzenia kilku głosów i osiągnięcia kontrapunktu, wymusza konieczność zastosowania jednoczesności zdarzeń. Uważam, że w *Oziminie* panuje zarówno linearny bieg akcji (w którą włączone są sceny wizyjne i wspomnieniowe), jak i jednoczesność zdarzeń, rozgrywających się w różnych pomieszczeniach. W niektórych wypadkach uwzględnienie takiego przebiegu pozostawione jest domysłom czytelnika. W innych zostaje wyjaśnione w kolejnej scenie lub poprzez wprowadzenie sygnałów jednoczesności. Badacze skupieni na zjawisku symultanimizmu, poszukując sposobów jego opisanie, wskazywali na analogię pomiędzy kształtem fugi muzycznej, wykorzystującej technikę kontrapunktu, a konstrukcją symultaniczną w literaturze⁴⁸. Wynika to z faktu, że fuga oparta jest na prowadzeniu kilku głosów jed-

czasu i miejsca. [...] nie ma zresztą w ogóle trzeciej jedności – jedności akcji. Czas i miejsce są czynnikami dostatecznie zespalającym bohaterów ze sobą, trzecie wiązanie okazało się niepotrzebne”, M. Głowiński, *Wstęp*, w: W. Berent, *Ozimina*, s. XX–XXI; Janina Garbaczowska wskazywała, że powieść jest dramatyczna, postaci pierwszoplanowe występujące w zbliżeniu są posagowe, drugoplanowe przechodzą przez scenę, badaczka pisała: „Scena jest głęboka i umożliwiająca widzenie w perspektywie”, J. Garbaczowska, *Wacław Berent*, s. 145–146.

⁴⁶ Przyjmuję tu zgłoszone przez Włodzimierza Boleckiego zastrzeżenie, że konieczne jest potraktowanie „kompozycji symultanicznej” i „narracji symultanicznej” jako dwóch technik powieściowych. Tenże, „*Problematyka symultanimizmu w prozie*”, *Seweryna Wysłouch, Poznań 1981: [recenzja]*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4, s. 331. Dopatrując się w *Oziminie* przejawów symultanimizmu w obrębie kompozycji i narracji, zakładam możliwość obecności różnych technik narracyjnych w powieści.

⁴⁷ O polifonii *Ozimy* rozumianej jako konstrukcja dzieła oparta na schemacie czerpiącym z gatunku muzycznego oraz przyjętego przeze mnie sposobu rozumienia głosów piszę w trzeciej części książki.

⁴⁸ Na ten temat: S. Wysłouch, *Problematyka symultanimizmu*, s. 5–10.

nocześnie oraz na ich zestrojeniach. Wykazanie tej zbieżności (budowy fugi muzycznej i literackich struktur symultanicznych) jest istotne dla pracy poświęconej *Oziminie*, gdyż według mnie powieść ta jest próbą stworzenia przez Berenta fugi literackiej. Takie ujęcie współgra z sygnałami jednoczesności, których dopatrywałam się w powieści, oglądanej pod kątem sposobów budowania świata przedstawionego. Trzeba zaznaczyć, że przejawy tej techniki nie muszą wykluczać zasad dramatyczności dostrzeganych w powieści.

Seweryna Wysłouch literacki symultanizm definiowała następująco:

Symultanizm w literaturze polegałby więc na ukazywaniu co najmniej dwóch wydarzeń (albo ciągu wydarzeń) autonomicznych, dziejących się w tym samym czasie, ale w odległych miejscach, przy czym jednoczesność musi być czytelnikowi zasugerowana przez dodatkowe sygnały oraz specyficzne ukształtowanie narracji. Sukcesywny tok narracji niespodziewanie dla odbiorcy zostaje rozbity, a tym samym spójność tekstu zakwestionowana.⁴⁹

Ważne jest także zaznaczenie, że symultanizm w prozie występuje „na różnych poziomach”, czyli w obrębie świata przedstawionego, narracji i kompozycji⁵⁰. W *Oziminie* można podjąć próbę dostrzeżenia sygnałów jednoczesności różnego typu. Nie traktuję jako przejawów równoczesności sytuacji przenikania się przestrzeni rzeczywistych i wyobrażonych, ale poszukuję ich w obrębie powieściowego świata rzeczywistego.

Zwrócenie uwagi na zjawisko jednoczesności w *Oziminie* poszerzyłoby wskazaną przez badaczy listę analogii zachodzących pomiędzy Berentem i Joyce'em. Jerzy Paszek⁵¹ pośród elementów prowokujących

⁴⁹ Tamże, s. 35. Dalej autorka wskazuje dwa warunki zaistnienia narracji symultanicznej, musi ona: „1) informować o wydarzeniach (lub ich ciągach) względem siebie równorzędnych, odległych przestrzennie i od siebie niezależnych, oraz 2) poprzez szczególne ukształtowanie narracji i dodatkowe sygnały czasu sugerować ich jednoczesność”, tamże, s. 38.

⁵⁰ Powtarzam tę myśl za Włodzimierzem Boleckim, tenże, „*Problematyka symultanizmu w prozie*”, s. 332.

⁵¹ Jerzy Paszek pisał: „Nie chodzi tu oczywiście o doszukiwanie się wpływu jednego pisarza na drugiego (co zresztą nie ma sensu w konkretnym przypadku, gdyż absurdem byłoby przypuszczać, że Joyce zapoznał się z tłumaczonymi na język niemiecki i francuski utworami Polaka, a o odwrotnym wpływie też nie można i marzyć, ze względu na czas

do mówienia o takiej paraleli wymienił następujące cechy poetyki Berenta: „nowatorskie potraktowanie powieści jako sekwencji scen, nowatorskie potraktowanie czasu i przestrzeni powieściowej, eliminacja wszechwiedzącego narratora, skoncentrowanie się na zagadnieniu »cudzej mowy«, polifoniczność”⁵². Z kolei Michał Głowiński dostrzegł w *Oziminie* podobieństwo pomiędzy wędrówką bohaterów ulicami Warszawy a obrazami z *Ulissesa* Joyce’a, które można zmapować. Zauważył on także analogię stosowania techniki aluzji u obu twórców.

Dostrzeżenie w *Oziminie* cech powieści symultanicznej nie tyle poszerza, co w pewnym sensie syntetyzuje ten zbiór podobieństw, gdyż wiele wyróżników kompozycyjnych, wskazywanych w obu przypadkach (bo interesują mnie tu zwłaszcza przejawy symultanimu widoczne na poziomie kompozycji), przynależy do poetyki powieści opartej na zasadzie równoczesności, nie podejmując się jednak próby ich zhierarchizowania.

Autorka pracy *Problematyka symultanimu w prozie* podaje następujące cechy tego typu utworów⁵³:

wydania *Próchna i Żywych kamieni* [...]), lecz konfrontację podobnych wniosków artystycznych, jakie obaj pisarze wyciągnęli z dotychczasowego rozwoju powieści. To świadome nowatorstwo Berenta i Joyce’a jest zarazem największym »wspólnym mianownikiem« ich postaw twórczych i fundamentem paraleli komparatystycznej”, J. Paszek, *Styl powieści Wacława Berenta*, Katowice 1976, s. 117–118.

⁵² Tamże, s. 117. W dalszej części Paszek wskazał także na: oniryzm, debiut pod hasłem naturalizmu, który pozostawił ślad w twórczości obu pisarzy, elementy impresjonistyczne, paralelizmy głoskowe i składniowe, obecność naczelnych metafor w tytułach. W części poświęconej strukturze i technikom powieściowym wymienił: związki z literaturą antyczną, aluzje literackie na poziomie struktury, usunięcie „właściwej fabuły poza oba utwory”, ograniczenie czasu powieściowego do określonej liczby godzin związane z techniką dramatyzacji, technikę punktu widzenia określonej postaci, monolog wewnętrzny oparty na skojarzeniach, styl naturalistyczny, sceny związane z wizjami sabatu, elementy ekspresjonizmu, styl symboliczny, język poetycki. Tamże.

⁵³ W dalszej części podrozdziału punktowo zaznaczam wyznaczniki symultanimu sformułowane przez Sewerynę Wysłouch, po czym prezentuję własne spostrzeżenia dotyczące obecności tych wyznaczników bądź podobnych przejawów jednoczesności w *Oziminie*.

- „Przestrzeń w utworach symultanicznych nie jest przedmiotem szczegółowego opisu, sygnalizowana »mimochodem«, wydaje się mało ważna, jest także nieciągła, ustawicznie się zmienia”⁵⁴.

Wystarczy wskazać na przywoływane tu wielokrotnie prace poświęcone przestrzeni w *Oziminie*, by potwierdzić, że powyższa cecha współgra z wyróżnikami odnoszącymi się do powieści Berenta. Opis przestrzeni realnej ogranicza się w niej do niewielkich wzmianek na temat wyposażenia wnętrz. To one pozwalają zidentyfikować dany obszar, skojarzyć widok określonego obiektu z konkretnym pokojem. W utworze Berenta wnętrza w stylu „bizantyjskim”, z dywanem, poduszkami, lustrem, bronią na ścianach i „kukłą murzyna” oraz drzwiami za kotarą prowadzącymi do salonu i drugimi drzwiami do przedpokoju oznacza, że jest mowa o pokoju kobiercowym. Kominek, lustro, kanapa, drzwi prowadzące z jednej strony do salonu, a z drugiej do gabinetu charakteryzują pokój kominkowy. Kanapa, regały z książkami, popiersia, okno oznaczają, że scena rozgrywa się w bibliotece. Lampy dające żółte światło, stół bilaradowy, krzesła mówią o sali bilaradowej służącej jako palarnia. Salon zaś charakteryzuje duża przestrzeń, krzesła, fortepian, okna, blask posadzki i rażące oświetlenie.

W powieści nie znajdujemy szczegółowego opisu pomieszczeń, ale sygnalizowanie obecności określonych przedmiotów jest wskazaniem, o którym pokoju mowa.

- „Przestrzeń decyduje o kompozycji wewnątrz powieści”⁵⁵ – to kolejna cecha powieści symultanicznej.

W *Oziminie* to właśnie przestrzeń wpływa na kształt świata przedstawionego i decyduje o trajektorii ruchu postaci. Można odtworzyć, by powtórzyć raz jeszcze, plan domu, zgodnie z którym poruszają się bohaterowie, podobnie jak trasę ich wędrówki przez Powiśle.

- „Przestrzeń jest świadomie niezindywidualizowana, migawkowo pokazana”⁵⁶ – wymieniała dalej Wysłouch oraz wskazywa-

⁵⁴ S. Wysłouch, *Problematyka symultanizmu*, s. 115–117.

⁵⁵ Tamże, s. 118.

⁵⁶ Tamże, s. 119–120.

ła, że znacząca jest przestrzenna opozycja, przy czym opozycja przestrzeń otwarta – zamknięta jest waloryzowana⁵⁷.

Te wyróżniki (zarówno sprawa migotliwości, jak i opozycji przestrzennych) należą do określeń, które w odniesieniu do *Oziminia* mają najdłuższą tradycję i przywoływane są w licznych pracach badawczych, co omawiałam w poprzednich podrozdziałach.

- Zatrzymanie czasu serią równoczesnych zdarzeń także wiąże się z przejawami symultanizmu w powieści.

W *Oziminie*, gdzie panuje „czas zatrzymany”⁵⁸, przestrzeń przesuwa się wraz z bohaterem, a w przypadku dłuższych tras pokonywanych między pokojami opisany jest przebieg ruchu postaci. Przykładowo można wymienić: obraz Oli wychodzącej z Tańskim, pułkownika idącego do bufetu i z powrotem, a potem wracającego z pokoju dzieciennego, profesora, który trafił do pokoju kominkowego po wyjściu z biblioteki itd. Wskazując na zatrzymanie czasu i przerzucanie akcji z punktu do punktu, zależnie od postrzegania mówiącego, badacze powieści de facto scharakteryzowali przejawy jednoczesności. Interpretacja wiążąca te cechy jedynie z dramatycznością jest wynikiem dotychczasowego pozbawiania przestrzeni w *Oziminie* należnej jej roli porządkującej. Określanie jej jako niespójnej i chaotycznej wiązało się zaś z brakiem odróżnienia przez berentologów przestrzeni realnej i wyobrażonej. Porządek tymczasem odnosi się do przestrzeni rzeczywistej i widoczny jest zwłaszcza w fizycznym ruchu postaci. Dostrzeżono przy tym rangę stosunków przestrzennych w sytuacji zatrzymania czasu. Montaż wiąże się być może właśnie z jednoczesnością scen, przy czym Berent zadbał także o sygnały symultanizmu. Nie oznacza to, że akcentowane przez

⁵⁷ Tamże, s. 212–128.

⁵⁸ Sabina Brzozowska, przywołując słowa Baranowskiej i wskazując na prace Głowińskiego, pisała: „Badacze są zgodni: »Podstawowym czasem *Oziminia* jest terażniejszość«, co bezpośrednio wiąże się z jej konstrukcją dramatyczną”, też, *Czarodziejska „Ozimina” Mann według Berenta*, w: *Dynamika Wacława Berenta*, s. 181. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę, że Brzozowska w studium tym wskazuje na analogie pomiędzy *Oziminą* a *Czarodziejską górą* Tomasza Manna. Jerzy Paszek wskazywał zaś podobną zbieżność w przypadku powieści Joyce’a i *Czarodziejską górą* Manna oraz na analogię pomiędzy *Oziminą* i *Ulysesem*, J. Paszek, *Styl powieści Wacława Berenta*, s. 128.

badaczy cechy dramatyzacji utworu nie istnieją. Zagadnienie to jest znacznie bardziej złożone i nie chodzi tutaj o dosłowne wtłoczenie *Oziminy* w definicję symultanizmu, tym bardziej że samo zjawisko występuje w kilku typach.

Na uwagę zasługuje sposób, w jaki Berent starał się zbudować świat, w którym wypadki rozgrywają się w tym samym czasie, w kilku pomieszczeniach. Sygnały jednoczesności czasem są mocno zaakcentowane, kiedy indziej zastępuje je autorski wymóg, by czytelnik samodzielnie odtworzył obraz oparty na równoległości zdarzeń. Zgodnie z Berentowską cechą podawania informacji stopniowo, pisarz zakłada, że czytelnik cierpliwie doczeka momentu, w którym się dowie, by powtórzyć, że brodac z salonie to profesor z Krakowa, że jegomość o chytro-melancholijnym uśmiechu to Komierowski oraz że system przejść ukazanych w scenie pierwszej zostanie potwierdzony kilkadziesiąt stron dalej. Ta sama zasada odnosi się do wyjaśnienia biegu wypadków rozgrywających się w kilku miejscach.

Wyjaśnieniu tego typu zagadek służy zabieg, konsekwentnie stosowany przez Berenta w *Oziminie*, który określam „retrospekcją wyjaśniającą”. Warto spojrzeć przy tym także na zagadnienie narracji. Michał Głowiński pisał: „W *Oziminie* mamy do czynienia z tym typem narracji, który czasem nazywa się opowiadaniem unaoczniającym. Zdarzenia przedstawia się tak, jakby przebiegały w teraźniejszości, jakby czytelnik – jak w dramacie – był ich bezpośrednim świadkiem”⁵⁹.

- Seweryna Wysłouch wskazywała także na zabieg likwidowania dystansu czasowego „wobec wydarzeń poprzez zmianę zerowego punktu orientacji czasowej. Punkt zerowy orientacji czasowej, tj. moment, w którym narrator wypowiada tekst, zostaje przesunięty w przeszłości, w rezultacie wydarzenia przeszłe są ukazane bez dystansu jako dziejące się »tu« i »teraz«”⁶⁰. Badaczka akcentowała przy tym istnienie specyficznego ukształtowania czasu narracji oraz prezentacji scenicznej, gdzie obecne są „walory sceniczności”, i wskazywała, że czytelnik jest bezpośrednim świadkiem

⁵⁹ M. Głowiński, *Wstęp*, w: W. Berent, *Ozimina*, s. XXII.

⁶⁰ S. Wysłouch, *Problematyka symultanizmu*, s. 106–107.

wydarzeń ukazanych w trakcie ich dziania się. Wysłouch pisała: „Te właśnie walory »sceniczności«, a nie tendencja do ukrywania narratora za światem przedstawionym, decydują o karierze w utworach symultanicznych”⁶¹.

Wybrane, przykładowe fragmenty powieści – wspomnienie Zaremby o pogrzebie Woydy, opowiadanie Wandy o więzieniu i Komierowskiego o zesłaniu – są ilustracją techniki, która według mnie jest stosowana przez Berenta. Polega ona na przejściu w partiach retrospekcyjnych od czasu przeszłego, poprzez bezokolicznik, do formy czasu teraźniejszego, a nawet przyszłego. Pisarz stosował więc rozwiązanie, i robił to konsekwentnie w opowiadaniach i wspomnieniach o przeszłości, które odpowiada zasadzie „systemowości czasów gramatycznych”, wskazywanej przez Wysłouchową jako cecha powieści symultanicznych.

We wspomnieniach Zaremby, skoncentrowanych na pogrzebie Woydy, występuje stopniowe przechodzenie formy czasu przeszłego w czas teraźniejszy, mimo że czasownik dotyczy zdarzeń minionych. Przejście owo odbywa się przez użycie formy bezokolicznika. Obraz, opisany za pomocą czasowników: „kołatał”, „zgrzytał”, „pluskał”, „kolebał”, dalej jest przedstawiany za pomocą formy bezosobowej „chowano”, a następnie za pomocą formy czasu teraźniejszego – „wiedzie”:

Pamięta! Karawan brzydki aż do załkania kołatał i zgrzytał chwiejnemi kołami pod zakasaną spódnicą żałobnego wozu, pluskał po kałużach, kolebał trupem w pudle [...] Chowano marzyciela. [...] Przez te nędzy, halizny i piachy, pod spojrzeniem ludzi ponurych wiedzie droga do czyścica chyba, – myślał [...] I wlokąc się tak za trumną z owstrętnionemi usty, spostrzegał ze zdumieniem, że takich jak on jest tu więcej [...]. (I: 32–33)

Wanda opowiadająca o pobycie w więzieniu używa form, które sprawiają, że narracja stopniowo przechodzi z formy czasu przeszłego w teraźniejszy, a następnie przyszły. Bohaterka mówi: „było”, „wypychano”, za chwilę używa słów: „klnie”, „opowiada”, a następnie: „otworzą”.

⁶¹ Tamże, s. 107.

właściwie bardzo źle było tylko przez pierwsze kilka tygodni [...] I po nocach. [...] Najczęściej wpychano taką z ulicy – wie pani! – Ta, pijana najczęściej, klnie przedewszystkiem strasznie, za chwilę opowiada coś wesoło [...] A potem, bywało, że położy się tuż obok. Wtedy całe ciało zamiera prosto [...] I znów drzwi się otworzą: biorą po nocy na śledztwo. (I: 76–77)

Podobnie dzieje się w przypadku opowiadania Komierowskiego o zesłaniu. Używa on kolejno form czasu przeszłego: „przyprawdzili”, „robiło się”, „rozłaziło się”, „nie chciały”, teraźniejszego: „się staje”, „się nakrywa”, „kolebią”, „rzucać się poczynam” i przyszłego: „warkną”, „krzyknę”. Wskazywany fragment wygląda następująco:

– Więc kiedy nas przyprawdzili na ten etap, [...] Roilo to się beładnie, rozłaziło z kupy. Nie chciały leżć owce na legowisko. [...] Więzienie chromem się staje, w pstre kopuły się nakrywa [...] kolebią się w tej oćmie brody czerwone [...] Rzucać się na przycy poczynam. A gdy łbem hardym o ścianę uderzę odrętwieniu na ulgę, kajdany warkną jak pies czujny. [...] – Więc ja z tym karabinem przyskakuję do nich. „Mam jeden!” – krzyknę. (I: 155–159)

- „Technika symultaniczna eksponuje określony moment, punkt na skali czasu, który zawsze jest momentem znaczącym. Ukazuje naród w chwili dla niego przełomowej [...]”⁶² – pisała także Wyślouch. Ważna jest również refleksja nad czasem historycznym i pokazanie bohatera zbiorowego.

Fabula *Oziminy* ogniskuje się wokół historycznego zdarzenia, jakim jest wybuch wojny japońsko-rosyjskiej i lutowa noc 1904 roku. Wieść o wybuchu wojny, od momentu jej ogłoszenia, stanowi stały punkt odniesienia dla dalszych zdarzeń i wypowiedzi postaci. Czas, i jego upływ, choć nie jest to artykułowane wprost, wyznacza bieg akcji. Przestrzeń porządkuje wypowiedzi, gdyż bohaterowie wypowiadają się pod wpływem znajdowania się w danym miejscu (ona też uruchamia wspomnienia). Ukazane wydarzenie o znaczeniu historycznym poprzedza reprezentacja postaci zgromadzonych u Niemanów. Akcja następująca

⁶² Tamże, s. 150.

po ogłoszeniu wybuchu wojny obejmuje kilka godzin i kończy się nad ranem. Upływ czasu powieściowego wyznaczają promienie wschodzącego słońca, padające na zrusyfikowany obiekt architektoniczny, widziany przez profesora. Czas w powieści jest ściśle określony, ograniczony do jednej nocy. Linearność zdarzeń wyznaczają momenty, w których uczestniczy większość gości: koncert diwy, narada, tańce, uczta, ogłoszenie wieści o wojnie, drugi koncert, przemarsz wojska i rozruchy na ulicy, wizyta żandarmów, nastanie ranka, zgaszenie świateł. Dalszy bieg wypadków jest udziałem wybranej grupy i obejmuje: wyjście na ulicę, wydarzenia na Powiślu, starcie uliczne, sprzątanie miasta, wymarsz aresztantów.

Czytelnik, scalając informacje, którymi dysponuje, wie, że wieść o wybuchu wojny oraz wezwanie niektórych bohaterów na front zastały kilka postaci w różnych miejscach. Do Niny, pułkownika, Zaremby i grupy gości wiadomość dociera podczas wieczornej biesiady u Niemanów, Olę zaś zastaje poza domem. Po tym, jak wyszła z Tańskim, dowiedziała się o wybuchu wojny i wróciła nad ranem, by spotkać muzyka, który także musiał dostać wezwanie na front. Droga powracającej przez miasto Oli ukazana jest retrospektywnie: „– Na ulicach, gdy szłam: kałuże czerwone, gęste... Na murach chlupnięte plamy...” (I: 194). Z kolei do stróża i Niemsty z Kęt wiadomość trafia w bliżej nieokreślonych miejscach ich przebywania. Sposób ich prezentacji w końcowej partii jest jednak wynikiem tych wypadków. W czasie, gdy u Niemanów rozgrywały się ukazane w powieści zdarzenia, Niemsta wyruszał z domu z chlebem pod pachą, Mazur zaś szykował się do wymarszu na wojnę. Uczestnicy zdarzeń ulicznych znajdują się w innych obszarach, np. na powiślańskich czwartakach, na które Komierowski posyła służącego z wiadomością. Moment ogłoszenia konfliktu japońsko-rosyjskiego stanowi istotny punkt na osi czasu. Wydarzenie to wpływa na sytuację ułokowanych w różnych miejscach bohaterów, a jego następstwa obejmują całą przestrzeń powieściową.

Powraca pytanie – jak Berent w utworze epickim prezentuje wydarzenia rozgrywające się jednocześnie w różnych miejscach? W powieści zastosowana jest, po pierwsze, technika rozbicia na sceny. Przedstawiane są zdarzenia, dopiero następny obraz wyjaśnia ich zależność

wobec zdarzeń przedstawionych w innym miejscu. Ponadto bardzo ważnym elementem jest ruch postaci na poziomie fizycznym, ich spotkania, mijanie się, wspomnienie widzianych przed chwilą osób w danym rejonie. Niemożność powiązania ukazanych obrazów w konsekwentnie przemyślaną, logiczną całość wynika z braku uwzględniania przez odbiorcę istotnego zabiegu stosowanego przez pisarza. Chodzi tu o wspomniany zabieg, który określam „retrospekcją wyjaśniającą”. Polega on na cofnięciu się do początku drogi danej postaci, by wyjaśnić, skąd wzięła się ona w konkretnym pomieszczeniu. Dzieje się tak w momencie zmiany planu.

Jeszcze raz warto przytoczyć słowa Seweryny Wysłouch:

[...] technika symultaniczna okazuje się niesłychanie różnorodna i oporna wobec jednoznacznych klasyfikacji. Stawia też duże wymagania odbiorcy. Z góry zakłada, że czytelnik będzie posiadał kompetencje literackie pozwalające rozszyfrować skomplikowane metody narracji i odbuduje na wyższym poziomie pojemność tekstu. Z drugiej strony zostawia swobodę interpretacyjną w zakresie wyboru operacji uspojnających i konstytuowania ostatecznego sensu dzieła.⁶³

Berent wymaga, by czytelnik nadążał za biegiem akcji, ale i potrafi powiązać przedstawiane obrazy z wcześniejszymi. W odtworzeniu całościowego obrazu, opartego na przeskokach wymuszonych równoległością zdarzeń, pomocne są informacje właśnie o charakterze retrospektywnym. Ukazują one, co wydarzyło się w sąsiednich miejscach, mówiąc wprost – bohater wspomina lub opowiada, co się z nim działo. Za przykład może posłużyć relacja Komierowskiego o tym, jak usłyszawszy okrzyk „wojna!”, porwał okrycie i wybiegł przed dom, gdzie został zraniony za niezdjęcie kapelusza. Zdarzenie to wcześniej oglądamy z perspektywy gości w salonie, gdy pułkownik woła przez okno do obecnych na przeciwległym chodniku: „czapki niech zdejmują... Tylko nie bić!... Nie bić tak!...” (I: 120). Gdzieś w tym tłumie znajduje się wówczas Komierowski. Opowiada później, jak został ranny: „Wtedy oni do mnie za kapelusza niezdjęcie...” (I: 138).

⁶³ Tamże, s. 148.

Aby pokazać, jakie znaczenie ma uwzględnienie różnicy pomiędzy migotliwością przestrzeni wyobrażonej a realnymi miejscami, warto przytoczyć dwa dłuższe fragmenty studiów badawczych.

Niespójność i nieciągłość całej przestrzeni domu Krzysztof Kłosiński uwydatniał na przykładzie biblioteki⁶⁴. Trudno się jednak zgodzić z myślą, że „przestrzeń przedstawiona w mowie narratora jest przestrzenią pozorną: brak jej dostatecznej podstawy do spełnienia warunku »bycia przestrzenią – ciągłości«”⁶⁵, jak wskazywał badacz. Profesor w bibliotece spędza bowiem nie większość wieczoru, ale tylko czas, który nastąpił po przemarszu wojska pod oknem. Wcześniej pojawia się on w kilku scenach, w innych częściach domu (w salonie, pokoju kominkowym jadalni, znów w salonie). Po wyjściu diwy i przybyciu rannego Komierowskiego profesor próbował bez powodzenia podejmować dialog z gośćmi w salonie, następnie usiadł samotnie w kącie. Jego rozmowa z baronem o sztychach i przejście do

⁶⁴ Krzysztof Kłosiński pisał: „Pozostaje tu – przez większą część wieczoru – profesor z Krakowa, którego baron »w obawie jego ucieczki zagadał o jakichś sztychach, nabytych niedawno, o swoim księgozbiornie, zaciągnął do biblioteki i zahaczył na dłuższy czas o półki ze starymi książkami« (s. 127). Równocześnie, zniemacka pojawia się w przedpokoju ranny Komierowski i każe się prowadzić »do biblioteki choćby, tam nikt szukać nie będzie« (s. 127). Tu właśnie odnajdują go najmłodsze bohaterki powieści, ukrytego za »grupą młodych ludzi« [...] Tu wreszcie przenosi się większość obecnych na raucie (»dziwili się wciąż temu, jak to, nie zmagając się, zesłi się tu wszyscy razem«, s. 141), aby wysłuchać w »ciszy obozowej« – »szerokoustnej gawędy« Komierowskiego. W tym samym miejscu żona gospodarza odnajduje później samotną już Ninę, po alkowianych zwierzeniach, powraca tu raz jeszcze [...]. W bibliotece toczą się rozmowy Niny ze starcem i baronem, a na koniec ostatni dialog z Wandą”, K. Kłosiński, dz. cyt., s. 207–208. Podobne wnioski przedstawiła Elżbieta Rybicka: „Dodatkowym utrudnieniem w percepcji przestrzeni jest spacializacja formy powieściowej, przerwanie linearności i zawieszenie następstwa czasowego. Oto przykład: scena opowieści o zesłaniu na Sybir, refleksje profesora o przeszłości i rozmyślania Niny nad zdarzeniami nocy dzieją się w tym samym miejscu – w bibliotece. Zdroworoządkowo przyjmujemy, że następują one kolejno w czasie. Ale nasuwa się wątpliwość, jakim sposobem profesor spostrzegłszy wejście do biblioteki jakiegoś fircyka (154) nie zauważył obecności Niny, która w tym odosobnionym miejscu była również świadkiem wspomnień Komierowskiego? W samym tekście nie znajdziemy wskazówek co do następstwa czy też równoczesności tych zdarzeń. Naruszenie ciągłości stosunków przestrzennych wiąże się z zakłóceniem relacji temporalnych. Spacializacja powoduje zatrzymanie czasu w poszczególnych scenach i rozbitcie ich na momenty, chwile, których więzi przyczynowo-skutkowe pozostają rozluźnione”, E. Rybicka, *Labirynt klasyczny, czyli powierzchnia i głębia w „Oziminie”*, s. 74.

⁶⁵ K. Kłosiński, dz. cyt.

biblioteki to wydarzenia późniejsze. Komierowski pojawia się jeszcze w czasie pobytu profesora w salonie, wówczas „Pod ściany cofnięte koło biesiadników hypnotyzowała wciąż jeszcze ta postać...” (I: 130). Ranny zaprowadzony do biblioteki przebywa tam jakiś czas z grupą osób, które nadeszły, zauważywszy zamieszanie, podobnie jak Wanda z Niną. Nie jest to z pewnością większość obecna na raucie. Przed tym jednak, gdy Nina poruszona wieścią o wojnie odchodzi, płacząc, do dalszych pokoi, Zaremba pozostaje w salonie (jednoczesność), po czym atakuje diwę. Rozgrywa się to w pobliżu pokoju kobiercowego, dlatego też powstrzymuje go Nina, która odeszła wcześniej do tego pokoju, gdy on oszołomiony nie podnosił się z krzesła. Po scenie miłosnej Nina pozostaje w tym pomieszczeniu, gdzie później rozmawia z Wandą. W tym czasie w przedpokoju toczy się rozmowa Zaremby z wychodzącą diwą, a następnie wejście rannego Komierowskiego. Świadkiem pojawienia się brata Leny jest Bolesław i dzieje się tak właśnie dlatego, że pozostał pod drzwiami po wyjściu śpiewaczki. Następnie Komierowski rozmawia z pułkownikiem i odchodzi do biblioteki, pułkownik zaś daje rozkaz, by otworzyć pukającym do drzwi żandarmom. Kiedy się to wszystko rozgrywa, Nina z Wandą są w pokoju kobiercowym, profesor i większość gości nadal w salonie. Do niektórych gości dociera informacja o żandarmach, przechodzą więc przez pokój kobiercowy do biblioteki. Wszystko to dzieje się, trzeba zaznaczyć, zgodnie z układem domu. Nina i Wanda, słysząc szepoty przechodzących, dołączają do nich i udają się do biblioteki, gdzie następnie słuchają opowieści o zesłaniu. W tym czasie goście, profesor, baron nadal przebywają w salonie. Stary Komierowski jest w tym czasie w pokoju dziecinnym, gdzie zaprowadzono go zaraz po przerwanej uczcie (scena pułkownika wezwanego do niego przez Lenę). Baron – cofnijmy się – po przemarszu wojska pod oknem i wyjściu pułkownika pozostał w salonie, gdzie demonstracyjnie siadł na krześle. Potem wyszedł na dźwięk dzwonka do przedpokoju, odprawiony przez pułkownika powrócił do salonu i obserwował profesora, pozostającego na uboczu. Następnie zabrał go do biblioteki i odszedł, by po wyjściu gości udać się do alkowy Leny. Zastaje tam wówczas Olę i Ninę, które wychodzą. Podczas gdy Nieman rozmawia z Leną, Nina

trafia do biblioteki. Rozmawia tam z majorem do momentu, gdy nie nadejdzie baron, odprawiony przez żonę.

Możemy się jedynie domyślać, że po spotkaniu z rannym Komierowskim Zaremba opuścił dom Niemanów w bliżej nieokreślonym czasie. Wyszedł wcześniej niż grupka idąca o poranku przez Powiśle. Berent daje czytelnikowi sygnał – na ulicy Bolesław jest już przebrany i zmierza do koszar. Przypadkowe wmieszanie się w rozruchy na ulicy prowadzi do jego śmierci. Informację tę podaje Jur: „– Muszę ja cośić z kieszeni podrzucić na ulicę... Ot, temu niemrawcowi, co go z płota zdjęli, wsadzę. *Papachę* ma na łbie – o!... Na wojnę szedł. Takiemu będzie i do twarzy leżeć z tem oto w łapie. Z ciepłem jeszcze. Chocia sam już zimny” (I: 317)⁶⁶. Czytelnik musi samodzielnie odtworzyć bieg wypadków związanych z tym bohaterem, wypełnić lukę pomiędzy momentem, gdy widzimy go po raz ostatni w przedpokoju, i momentem, gdy leży martwy na ulicy. W tym kontekście ciekawa wydaje się scena, którą wprowadzili twórcy filmowej adaptacji *Oziminy*. Rozgrywa się ona w domu Zaremby, który szykując się na wojnę, ogląda po raz ostatni portret diwy, by następnie go spalić⁶⁷.

⁶⁶ Irena Maciejewska, wskazując na początkową scenę *Próchna* Berenta, przywołała występującą tam metaforę śmierci przebranej w mundur i postawionej przy wrotach miasta. Ten element występujący w powieści komentowała następująco: „Jeżeli przyjąć za teoretykami zagadnienia, że »metafora jest punktem największego zbliżenia poezji i filozofii«, to w zestawieniu cywilizacji wielkiego miasta i nawet śmierci w nim z policjantem w mundurze zawarł Berent – pisarz i filozof – przerażającą wizję naszego wieku. Pamiętać przy tym trzeba, że dla epoki, której hasłem programowym było dotarcie do »nagiej«, tj. nieskrępowanej niczym duszy, obnażonej z wszelkich konwenansów, metafora uniformu, munduru zabijającego indywidualność była wyrazem najgłębszego odrzucenia koszarowych form istnienia”, I. Maciejewska, *Wielkie miasto w prozie Młodej Polski a problemy naturalizmu*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria 3, red. E. Jankowski i J. Kulczycka-Saloni, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 213. Uwzględnienie tej interpretacji prowadzi do szerszego odczytania sceny w *Oziminie*, w której ukazany jest martwy Bolesław, ubrany w mundur wojskowy. Zestawienie tego obrazu z fragmentem *Próchna*, odczytywanego przez Maciejewską w przywołany sposób, prowadzi do wniosków, że być może i w *Oziminie* Berent sięgnął po ten zabieg i tu stworzył niejako metaforę śmierci przebranej w koszarowy mundur.

⁶⁷ Zob. *Sceny nocne*, reżyseria M. Nowicki, scenariusz, na podstawie powieści *Ozimina* Wacława Berenta, M. Nowicki, scenografia M. M. Putowski, Polska 1989, 1.32.58 sek.

Zanim to się stanie, by cofnąć się do wcześniejszych zdarzeń, po zakończeniu opowieści przez Komierowskiego biblioteka pustoszeje, zostaje tam sama Nina, klęcząc przy kanapie. Brat Leny z Wandą rozmawiają następnie w pokoju kominkowym, o czym dowiemy się później. W tym czasie do biblioteki wchodzi baron z profesorem, baron wychodzi, wpada na moment fircyk, gasną światła. Profesor, wydostawszy się z ciemności, dostrzega w blasku poranka Ninę, wychodzi z biblioteki, następnie trafia tam Lena w poszukiwaniu dziewczyny i zabiera ją do siebie. Nina, wracając następnie z alkowy baronowej, wchodzi ponownie do biblioteki, spotyka ją tu stary Komierowski chodzący po domu w bezsenności. Zastaje ich tu baron, służba wyprowadza starca, Nina odbywa rozmowę z baronem. Zaniesiona przez niego do sąsiedniego pokoju, w celu ocucenia wodą z karafki, następnie zasypia. Obudzona przez Wandę, wraca z nią do biblioteki. Wanda znajduje się przy Ninie, pozostawiwszy wcześniej samych profesora i Komierowskiego (Nina dziękuje jej, że usłyszała z innych pokoi jej płacz przez sen).

Pozorne cofnięcie akcji do momentu wyjścia profesora z biblioteki służy wyjaśnieniu, jak znalazł się w pokoju kominkowym. Po wyjściu z biblioteki minął w salonie starca i spotkał Komierowskiego, rozmawiającego z Wandą w tym pokoju (I: 275), po czym Wanda „odeszła była na pokoje, do Niny” (I: 276). Po rozmowie z nią nauczycielka wraca i posyła służącego po odzież dla Niny. Wanda, profesor i Komierowski opuszczają dom we troje. Nina ma udać się do Wandy, gdy tylko otrzyma odzież. O losach Oli dowiadujemy się później ze sceny na ulicy, że wyszła w stroju balowym i natknęła się na ciało martwego Bolesława.

Obecność różnych postaci w poszczególnych pomieszczeniach, o określonych porach, tworzy całościowy schemat wydarzeń balowej nocy. Dynamika ich jest szczegółowo zaplanowana przez Berenta. W sytuacji, gdy dwie sceny rozgrywają się równolegle w dwóch pomieszczeniach, Berent stosuje retrospekcję – po przedstawieniu zdarzeń w jednym pomieszczeniu powraca do punktu, w którym inny bohater udał się do innego miejsca i rekonstruuje wszystkie etapy jego wędrówki. Dzieje się tak, by wskazać przykładowo, w momencie gdy

profesor opuszcza nad ranem bibliotekę, pozostawiając tam wspartą o kanapę Ninę. Akcja utrzymuje się w bibliotece, skąd Ninę zabiera Lena. Następnie obraz przenosi się wraz z bohaterkami do pokoju Leny. Czytelnik znów ogląda bibliotekę, gdy powraca tam Nina i spotyka kolejno starego Komierowskiego a potem barona. Zdarzenia rozgrywają się następnie w pokoju kobiercowym i znów w bibliotece. Kiedy narrator przenosi obraz z Niny na profesora, zostaje odtworzona jego ścieżka – po wyjściu z biblioteki minął starca, idąc przez salon, a następnie natknął się na rozmowę Komierowskiego z Wandą. W tej scenie, rozgrywającej się równolegle do sceny ukazującej perypetie Niny, w pokoju kominkowym pada zdanie wyjaśniające, że Wanda opuszcza dyskutujących, by odszukać Ninę (jak już wiadomo, odnajdzie ją śpiącą).

W końcowych scenach relacja o wydarzeniach od momentu starca na ulicy do porannej ciszy została rozłożona na kilka osób – połączenie wspomnień kilku bohaterów daje całościowy obraz biegu wypadków. Nina podczas rozmowy z Jurem na ulicy zaczyna w pamięci odtwarzać minione zdarzenia:

Błysło jej w oczach przypomnienie nagłe: teraz dopiero spojrzała nań uważnie, z trudem podnosząc głowę:

– To pan był?!...

Wmiast odpowiedzi począł się rozglądać naokół.

– Muszę ja cośić z kieszeni podrzucić na ulicę... (I: 317)

Czytelnik może się tylko domyślać, co przypomniała sobie Nina. Wyjaśnienie pada w kolejnym rozdziale, gdy profesor, zatrzymując się nad Wisłą, wspomina:

Tamtą jedną chwilę mijała myśl uparta; pamięć zdała się ranną w tem miejscu [...] Nawet krzyków zachwyciło ucho tak zdumiewająco mało. Z czyjejs ręki sypnęły się strzały dziwnie głuchym grzechotem. [...] Zastanowił go przedewszystkiem ten szept po tłumach bab i robotników, że wojsko sprowadził „lokatur”. Znaleźli się tacy, którzy gotowi byli przysięgać, że go widzieli w tłumie kulejącego, z opuchłą gębą, jak zachęcał do śpiewu, i jak potem strzelał dla pogorszenia sytuacji,

której, rzecz oczywista, nic ani pogorszyć, ani naprawić nie mogło w tej chwili ostatecznej. (I: 324–325)

W toku zdarzeń następuje tu jakby przeskok od momentu pojawienia się wojska na ulicy do momentu, gdy Nina siedzi ranna na bruku. Podobna luka w opisie wypadków pojawia się pomiędzy obrazem starców na ulicy a sceną, w której profesor znajduje się nad Wisłą. Wspomnienie o tym, co wydarzyło się do tego momentu (podobnie jak w innych przypadkach „retrospekcji wyjaśniającej”), wnosi wytłumaczenie, co działo się z profesorem od momentu, gdy czytelnik widział go po raz ostatni na ulicy, i jak trafił z powrotem nad Wisłę: „Jaśniej przypomniały mu się dopiero chwile na podwórzcu, gdzie spędzono ich wszystkich i przetrzymywano kilka godzin [...] ofuknięto go surowo, czemu zwolniony nie wynosi się stąd” (I: 324–329). Następnie poznajemy trasę, jaką profesor przebył do tego miejsca: „Jak ślepy snuł się pod parkanem ulicznym, minął wóz strażacki, odwożący trupy, skrzył machinalnie w pierwszą przecznicę i znalazł się nad rzeką. I tu padł: na kłody tratwiane u samego brzegu Wisły” (I: 332).

Powracając na koniec raz jeszcze do fragmentu studium Seweryny Wysłouch, można powtórzyć za badaczką: „Technika symultaniczna eksponuje relacje czasowe kosztem tematycznej spójności tekstu i podnosząc je do rangi jedynego »spoidła«, jednocześnie specyficznie kształtuje przestrzeń przedstawioną w powieści”⁶⁸. Jednoczesność w *Oziminie* nie zawsze jest mocno zasygnalizowana. Czytelnik dostrzega ją później, rekonstruując wydarzenia rozgrywające się w różnych miejscach w tym samym czasie. Informacje na ich temat dostaje dopiero w kolejnych partiach. Ważny jest zatem zabieg „retrospekcji wyjaśniającej”. Nie oznacza to, że w powieści nie ma bezpośrednich sygnałów jednoczesności. Mają one różny charakter, bardzo często pojawia się w *Oziminie* wskazywany przez Wysłouchową zwrot „tym-

⁶⁸ S. Wysłouch, *Problematyka symultanizmu*, s. 102. Wysłouch za Robertem Humphreym R. Humphrey (tenże, *Strumień świadomości – techniki*, przeł. S. Amsterdamski, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977), wskazuje na interesującą technikę „montażu przestrzennego”, w którym nie zmienia się czas, a jedynie przestrzeń, co umożliwia pokazanie kilku zjawisk jednocześnie. Tamże, s. 103.

czasem”⁶⁹, użyty w znaczeniu odnoszącym się do równoczesności. Berent równoległość zdarzeń ukazuje także za pomocą zjawiska, które dociera do postaci zebranych w różnych pomieszczeniach. Dzieje się tak np. w scenie, gdzie dźwięki muzyki zapraszające gości do stołu zastają bohaterów w różnych pomieszczeniach w tym samym czasie.

Zastosowane przez Berenta techniki związane z wprowadzaniem do powieści zasady symultanizmu trudno poszufladkować czy zestawić z gotową klasyfikacją sygnałów. Tym bardziej że pierwodruk powieści przypada na czas formowania się konwencji i, by powtórzyć raz jeszcze, nie chodzi o dowodzenie obecności bezsprzecznych sygnałów symultanizmu. Ważne jest spojrzenie na rozpoznane już przez berentologów cechy *Oziminie* właśnie przez pryzmat zagadnienia jednoczesności. Podkreślić trzeba, że nierzadko, także w tym przypadku, pisarz w charakterystyczny dla siebie sposób nie podaje wszystkich sygnałów wprost. Autor *Oziminie* ponadto stosuje własne sposoby ukazania tego zjawiska. Potrafi on w jednym momencie ukazać wypadki rozgrywające się w różnych miejscach, sięga wtedy po „łączniki” znajdujące się na styku dwóch obszarów. To cenne zjawisko

⁶⁹ Pośród najbardziej dostrzegalnych sygnałów jednoczesności w *Oziminie* jest określenie „tymczasem” (w znaczeniu zdarzeń równoległych) lub konstrukcja wskazująca na równoczesność wypadków oparta na ukazaniu tego, co dzieje się w dwóch pomieszczeniach w tym samym momencie: „Ktoś wychodzący nie zamknął za sobą drzwi do przedpokoju. Tam w głębi stała ona” (I: 15); „Z drugiego końca spoglądała nań tymczasem swą długą twarzą pani domu” (I: 19); „[...] przepadł gdzieś za drzwiami. Młodzież męska doświadczała tymczasem obiecującego dreszczyku poznania sławnej diwy” (I: 25); „Z salonu biła tymczasem pełną falą muzyka” (I: 38); „niezadowolony z obrotu dysputy [...] prosił tymczasem panów o powrót do gabinetu: tam miał nadzieję ująć rzecz w swoje dłonie [...] Wszakże narada panów rozbijała się już w liczne gawędy grup. Profesora zatrzymał suchotniczy pan który powrócił tymczasem był do grona” (I: 45); „Zakaślał i nie mógł mówić dalej. Hrabiego zagadywała tymczasem zrecznie i zatrzymywała przed obrazami na ścianach osoba duchowna” (I: 48). Nagromadzenie w tak krótkim fragmencie kilku sygnałów „tymczasem” służy podkreśleniu, że dokładnie w tym samym momencie rozgrywają się wszystkie rozmowy, których treść czytelnik poznaje kolejno. Przy tym trzeba zaznaczyć, że nie zawsze słowo „tymczasem” występuje akurat w takiej funkcji. W obrębie małego, bo ograniczonego do dwóch pomieszczeń wycinka czasowego i przestrzennego Berent ukazuje kilka scenek odbywających się rozmów, co ważne, odbywających się jednocześnie – jedna przy kanapie, druga pod obrazami, trzecia związana z przejściem z jednego pomieszczenia do drugiego. Podobny zabieg jest stosowany w przypadku większych obrazów, gdzie dialogi rozgrywają się jednocześnie w różnych pokojach.

dla rozważań o przestrzeni, gdyż ukazuje rolę, jaką w powieści odgrywa „luka” znajdująca się w fizycznym materiale oddzielającym od siebie przestrzenie rzeczywiste. Wprowadzenie tego typu „otworu” pozwala Berentowi na ukazanie tego, co dzieje się np. tutaj – czyli w bibliotece i tam – czyli na korytarzu, tego, co dzieje się jednocześnie tutaj, czyli w salonie, i tam, czyli na ulicy. Funkcję takiego „otworu” w ścianie, umożliwiającego zajrzenie do miejsc znajdujących się tuż obok, Berent powierzył oknu, uchylonym drzwiom i... dziurce od klucza.

Układ wertykalny i figura koła

Takie to my dziś tu jesteśmy: rodzone dla silnych, niewolnice roztropnych, fascynowane przez słabych, a wplecione w to koło niemocy i bezruchu życia.
(I: 204)

Konstrukcja spacyjna *Oziminy* jest równie ważnym nośnikiem znaczeń, co symboliczne kłosa i ziarno. Ważna jest tu metafora przestrzenna, oparta na opozycji podziemia i obszaru na powierzchni, oraz figura koła, związana z niemożnością wyjścia, a także z cyklicznością. Berent przywołuje mity o Korze-Persefonie powracającej z podziemnego królestwa oraz o zamordowanym przez Seta Ozyrysie, z którego ciała wyrosły siewne kłosa, włączając do powieści założenia synkretyzmu kulturowego. Istotne jest także wykorzystanie młodopolskiej odsłony mitu dionizyjskiego czy elementów nietzscheanizmu, o czym pisał Michał Głowiński⁷⁰.

Do głównych konstrukcji przestrzennych w powieści należy zatem układ wertykalny (góra–dół), przy czym należy podkreślić, że chodzi tu o wymiar symboliczny zarówno wtedy, gdy rzecz dotyczy ruchu ku górze, związanego z wyjściem z podziemnego świata, czy wzrostem, oraz wtedy, gdy dotyczy sięgnięcia w głąb poprzez odtwarzanie dziejów cywilizacji. Schemat ten ujawnia się także w przestrzeni fizycznej,

⁷⁰ M. Głowiński, *Maska Dionizosa. Narcyz i jego odbicia*, w: tenże, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchońt, Labirynt*, Kraków 1990, 1994.

opisanej w powieści. Zróznicowanie poziomów metropolii współgra ze zróznicowaniem klasowym społeczeństwa i demonicznym obrazem zindustrializowanego miasta. Skojarzenie górnych poziomów przestrzeni fizycznej z pozytywną energią życiową, skontrastowanych ze znajdującą się poniżej biernością bezosobowego tłumu, widoczne jest choćby w scenie wspomnianego przez Zarembę koncertu diwy:

I biła od tej kobiety fanfarą owa melodya wartkiego po stolicach życia, gdy roziskrzą się światła wieczorne i roztworzą najjaskrawsze kramy podniet nerwowych dla tłumów.

[...] gdyż oto po marmuru stopniach, ścieżką purpurowego dywanu wstępuje lekką stopą, szelestna i wonna [...]

Zaś dołem, w cieniu teatru – te z wieczornego przypiływu tłumów na ulicach, z niezliczonych gorączkowych twarzy na schodach pałacu wyłaniające się w półmroku sali postacie spokojne jak robaki po burzy: te gentelmeny z mdłego Cosmopolis, te fraki i smokingi bezlicowe...
(I: 31–32)

Pojawia się tu pejoratywne nacechowanie obszarów położonych w dolnych rejonach. W powieści skojarzone są one także z niemocą do działania i symbolicznym pozostawaniem w martwej przestrzeni podziemia.

Berent ukazuje problemy dążenia do niepodległości, ruchów masowych, przywódczej roli elity intelektualnej. Do spraw natury politycznej i postaw społecznych odnosi się, powracająca wielokrotnie, metafora „błędnego koła”. Pojawia się wtedy, gdy w powieści jest mowa o niemożności wyrwania się z utartych schematów postępowania, oraz wtedy, gdy „koło niemocy” oznacza gnuśność i bierność społeczeństwa. Bohaterowie w swoich wypowiedziach „błędne koło” zestawiają także z „purpurą marzenia” i sięgają po tę metaforę także wtedy, gdy rozmawiają o relacjach damsko-męskich. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim wypadku „błędne koło” wiąże się z uwięzieniem w sytuacji, która jest efektem ludzkich postaw. Figura koła pojawia się również w obrazach związanych z zagadnieniem „duszy gromadnej”. Myśl o niej obecna jest w całej powieści, a najpełniejszy wyraz znajduje w obrazie misteriów eleuzyjskich. Odrodzenie do życia, sygnalizowa-

ne przez wskazanie na kłosa, ziarna, wiosnę, Persefonę związane jest z odrodzeniem, czyli właśnie z wyjściem z błędnego koła niemocy. Orszak Jachosa, ukazany w końcowych scenach, stanowi próbę przywołania genezy „duszy wspólnej”. Dionizyjskość ponadto wiąże się w powieści z problemem ruchów masowych. W końcowej części *Oziminy* czytamy:

Dziwnie zgodną wiarę w inne siły i cuda wypracowują tu czasy same zarówno w cichościach skupień jak i żywiołowem nurtowaniu wśród tłumów: wiarę w siły i cuda duszy wspólnej, odnowie podległej, przez ofiarę, odzycie, odmłodzenie: prastarą wiarę misteryów onych, przy których odmładzała się przez wieki najdzielniejsza dusza wspólna, jaka kiedykolwiek była: tam, w Grecyi – w Eleuzis! (I: 333–334)

Wyjście z braku „woli mocy” i atrofii społeczeństwa to symboliczne odrodzenie, porzucenie „podziemnego królestwa” i powrót do życia, niczym wskrzeszenie poćwiartowanego Dionizosa czy powrót na ziemię Persefony. Wyjście z tego symbolicznego podziemia odbyć się musi poprzez działanie. Ważne jest tu rozróżnienie na „duszę zbiorową” i „duszę tłumu”. Zagadnienie psychologii tłumu, obecne w powieści, to problem szeroko dyskutowany i opisywany w pierwszej połowie XX wieku. Obrazy związane z „duszą tłumu” ogniskują się w *Oziminie* wokół sprawy ruchów masowych oraz scen ulicznych. „Dusza zbiorowa” wiąże się zaś z problemem poszukiwania wzorca wspólnoty oraz idei spajającej, idei ocalającej zbiorowość w momencie utraty państwowości i dziejowych tragedii. Rozważania na jej temat krystalizują się w bibliotece, porównywanej do katakumb, czyli w miejscu, które dzięki kulturze druku jest przetrwalnikiem idei i wartości spajających zbiorowość. Ważne jest to rozróżnienie występujących w powieści pojęć, dotyczących duszy tłumu – jako masy ulegającej sile sugestii oraz duszy gromadnej – związanej z ciągłością kulturową i zakotwiczeniem w przeszłości. W pierwszym przypadku istotny jest wpływ prac m.in. Gustawa Le Bona⁷¹.

⁷¹ Gustaw Le Bon w *Psychologii tłumów* pisał: „[...] zbadaliśmy idee, uczucia i rozumowanie mas, a otrzymane na podstawie tych badań wyniki pozwalają nam na ogólne określenie sposobów oddziaływania na duszę tłumu”. Przy tym wskazywał na rolę idei („wzniosłej idei”), wytworzonej często przez jednostkę z wyższych warstw i kształtującej

W *Ideji w ruchu rewolucyjnym* Berent wskazywał na rolę idei narodowej, której zatracenie może przesądzić o „dziejowej tragedii”. Lekceważenie idei, bądź jej znieprawienie, widział w niektórych odmianach socjalizmu. Dynamika historii i inercja środowisk, niewypełniających należnych im zadań, budują napięcie, które stanowi przedmiot zainteresowania Berenta. Pośród przedstawicieli elity intelektualnej powinni znaleźć się przewodnicy i „twórczy wychowawcy”⁷². Jednostki wybitne powinny pojąć istotę „duszy gromadnej”, czyli istotę siły, która potrafi poruszyć tłumy. Już na kartach *Ideji w ruchu rewolucyjnym* pisarz wskazywał:

[...] wyrozumieć tę duszę gromadną, uświadomić sobie jej ferment najgłębszy: oto zadanie pokolenia.

poglądy tłumu, G. Le Bon, *Psychologia tłumu*, Warszawa 1986, s. 114. Tezy Le Bona, mówiące o idei w ruchach masowych, kierowniczej roli przywódców intelektualnych oraz sile sprawczej zbiorowości, znalazły odzwierciedlenie zarówno w tekście *Ideji w ruchu*, jak i w obrazach *Oziminy*. Scena samosądu na „lokaturze”, będąca fabularną rekonstrukcją też przedstawionych w *Ideji w ruchu rewolucyjnym* („Kto choć raz widział tłum w chwilach jego niezapomnianych”, tamże, s. 156), nawiązuje także do ujęć związanych z kryminalistyką, reprezentowanych m.in. przez Scipiona Sighelego, popularnych pod koniec XIX wieku, gdzie tłum, wyposażony w biologiczny witalizm, może się stać także nieprzewidywalną, groźną siłą. Zagadnienia te zostały omówione przez badaczy twórczości Berenta, więc szerzej ich tu nie podejmuję, odsyłając m.in. do prac: J. Garbaczowska, *U podstaw ideowych „Oziminy”* Waława Berenta, w: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Piłonia. Wydana staraniem Komisji Historycznoliterackiej Krakowskiego Oddziału Polskiej Akademii Nauk*, red. Z. Czerny, Kraków 1961; W. Bolecki, „Jaki elegancki nieboszczyk!” (*O Waławie Berencie*), w: *Prawdy niemiłe (eseje)*, Warszawa 1993 lub W. Bolecki, *Wstęp*, fragment dotyczący *Ideji w ruchu rewolucyjnym*, w: W. Berent, *Pisma rozproszone. Listy, wstęp i oprac.* W. Bolecki, R. Nycz, Kraków 1992, s. 24–32 oraz W. Bolecki, *Historia i biografia – „Opowieści biograficzne”* Waława Berenta, Wrocław 1978, s. 132–138. Inny problem, zaczerpnięty z teorii „sugestii” lub „naśladownictwa”, sformułowanej przez Le Bona, jako jeden z mechanizmów społecznych Berent wprowadził już na kartach *Próchna*, ukazując publikę ulegającą mocy sugestii w scenie z Jelskym w tynglu. W *Oziminie* dzieje się inaczej, to jednostka, przedstawiciel inteligencji, zaczyna ulegać depersonalizującej mocy tłumu. Profesor „Doświadczyl przelotnie dziwnego wrażenia, że przestaje tu reagować własnym czuciem, że zapalność wspólnego już nerwu otumania mu głowę. Pchnięty gromady jakiejś naporem, nietylko że ustąpił łatwo, lecz wpadł krokiem surowym w jej rytmy... Raz! – raz! – raz! – zabębniła marszem krew w żyłach ruszona. /Opamiętał się przecie, odął godnością i chciał się od tej ciżby usunąć precz, gdzieś na boki” (I: 311–312).

⁷² Na temat rewolucji oraz oświeceniowych wzorców osobowych w *Opowieściach biograficznych* zob. Z. Mołodcówna, *Opowieści biograficzne Waława Berenta*, Warszawa 1978.

Najgłębszy współczesny ferment duszy gromadnej – uświadomiony? Toż to jest idea dziejowego ruchu, idea przemożna, duch narodu przodujący, który wie dzie na śmierć lub w przyszłość!⁷³

Problem ten powraca w *Oziminie*, gdzie najpełniej wybrzmiewa pod hasłem Lukrecjuszowskiej formuły „niewygasłych lamp życia”, a także w *Opowieściach biograficznych*. Okręg stanowi w powieści ważną figurę, związaną z intelektualnym zastojem, czyli symboliczną niemożnością wyjścia z „błędnego koła”, by powtórzyć raz jeszcze. Pojawia się zatem związek z obrazami Jacka Malczewskiego – *Błędne koło* i cyklem *Zatruta studnia* oraz ich literacką recepcją⁷⁴. Koło wiąże się także z Nietzscheańską ideą wiecznego powrotu, czyli filozofią, która stanowiła ważny komponent literackiej biografii Berenta.

Zarówno krytycy reagujący na pierwsze wydanie *Oziminy*, jak i późniejsi badacze twórczości pisarza dostrzegali w niej powieść o sprawie narodowej, obraz polskiego społeczeństwa, którego przedstawiciele pochodzący z różnych grup społecznych są zgromadzeni podczas balowej nocy w domu Niemańów. Odczytanie to nie wyczerpuje jednak zagadnień obecnych w utworze, a raczej pomija jedno z najważniejszych, które łączy się z metaforą koła. Jeden z pierwszych komentatorów powieści, Grzymała-Siedlecki, pisał: „[...] aż do ostatnich wizyjnych stronic swych *Ozimina* nie umiała ujawnić zamiaru twórcy”⁷⁵. Wizyjne ostatnie stronice stanowią tymczasem podsumowanie rozważań, które wcześniej pojawiają się na kartach powieści jako fragmenty dialogów i rozmyślań. Według mnie chodzi tu o problem poszukiwania wzorca wspólnoty, którego Berent dopatrywał się we

⁷³ W. Berent, *Idea w ruchu rewolucyjnym*.

⁷⁴ Warto tu przytoczyć kilka wyimków z powieści: „zatrute jest źródło ochoty wszelkiej! Nie warto niczego pragnąć, niczego chcieć!” (I: 34); „chciał mi dać w duszę tę wiarę, że wartość życia i śmierci naszej stoi w łączności dalekich bożych przeznaczeń od siły uczuć i głębi namiętności naszych: że one się wzajem w niebo wznoszą i krzyżują w kole żywotnego ruchu. A zdarza się w dziejach, – mówił, – że zatrzymuje się to koło w niemocy...” (I: 196–197); Lena o Woydzie mówi: „Taką mi studnię na piachu życia mego kopał” (I: 198), Lena o baronie: „Mój pan przy dobrym cygarze i winie wyraża się szczęśliwiej po niemiecku... Paraduję tedy pod siodłem mieszczańskim na oczach zwierciadeł i ludzi w spokoju dosytu, w równowadze próżności na piach mego życia” (I: 205).

⁷⁵ A. Grzymała-Siedlecki, *Na marginesach „Oziminy”*, „Museion” 1911, nr 6, s. 58, 59.

wcześniejszych cywilizacjach, u których dostrzegaliśmy „wiarę w siły i cuda duszy wspólnej, odnowie podległej, przez ofiarę, odżycie, odmłodzenie” (I: 333). Te trzy elementy: ofiara, energia życiowa i młodość, stale pojawiają się na kartach powieści, przy czym dwa ostatnie kojarzone są najczęściej z Niną. Problem ofiary powraca we wskazaniach na druuidzkie rytuały, romantyzm, postać Chrystusa, a także w wizji martwej Wandy.

Strategia uruchamiania postaci, które reprezentują różne poglądy, i konstruowania struktury polifonicznej wiąże się z potrzebą ukazania postaw niejednorodnego społeczeństwa. Poszukiwanie wzorca wspólnoty, a także wskazanie na konieczność zakotwiczenia idei w tradycji wiąże się z kolei z akcentowaniem roli jednostek wybitnych, które mogłyby pokierować działaniami o charakterze masowym. Zagadnienia te są silnie związane z symboliką koła, traktowanego nie tylko jako przestrzeń zamknięta, ale także jako cykliczność.

Zagadnienie idei w ruchu masowym, sygnalizowane przez Berenta w broszurze z 1906 roku, powraca w *Oziminie*. Wielu badaczy, takich jak: Janina Garbaczowska, Jan Prokop, Włodzimierz Bolecki, Michał Głowiński, Jan Jakóbczyk, Ryszard Nycz i inni, wskazywało na związek powieści z poglądami przedstawionymi przez Berenta w tekście *Ideji w ruchu rewolucyjnym* oraz z mitologicznymi wykładnikami jej sensów. Omówienie sposobu postrzegania przez Berenta ruchu socjalistycznego, pióra Boleckiego, oraz wskazanie Nycza na indywidualistyczną poprawkę do socjalizmu, wraz z odczytaniem pierwiastków nietzscheańskich, słusznie stanowią podstawę rozważań o rewolucji w *Oziminie*.

Dlaczego jednak w powieści o marazmie, problemach społecznych, rewolucji tak wiele uwagi Berent poświęcił sprawom relacji kobiet i mężczyzn? Gnuśność życia i marzycielstwo nieustannie podlegają tu krytycznej analizie. Ekspozycja cielesności wiąże się z erotyzmem, pozbawionym głębszych uczuć. Myśl o prawdziwych związkach kobiety i mężczyzny, opartych na poświęceniu i wzajemnym szacunku, pojawia się we wskazaniu na poprzednie pokolenie, zdolne do walki i oddania. Taki obraz wyłania się ze wspomnienia Leny o matce idącej „za skutą nogą” ojca prowadzonego na wygnanie. Bohaterka stwierdza:

A w nas, dziś wszystko to jest z duszy kobiecej przepołowienia, rozdarcia: na ten romantyzm spóźniony, na jego męt wiekowy – w drugiej połowie duszy na tę niemoc i zakłamanie uczuć w zastoju. [...]

Takie my dziś tu jesteśmy: rodzone dla silnych, niewolnice roztropnych, fascynowane przez słabych, a wplecione w to koło niemocy i bezruchu życia. (I: 187–188)

Lena samokrytycznie zauważa: „nas... dzieci bezruchu” (I: 183). Niezdolność do stworzenia głębszej relacji pomiędzy kobietą i mężczyzną, owo „zakłamanie uczuć”, wiąże się z biernością, pojmowaną także jako postawa społeczna. Tym samym kategoria ruchu, tak ważna w powieści, zostaje użyta zarówno w odniesieniu do działania w sensie politycznym i społecznym, jak i w odniesieniu do zastoju i wyjałowienia uczuć stanowiących o istnieniu więzi międzyludzkich⁷⁶. Dlatego w powieści o sprawie narodowej nieustannie powraca sprawa relacji między mężczyzną a kobietą. Berenta interesuje bowiem problem związków interpersonalnych. Jednostki niezdolne do wytworzenia więzi w obrębie najmniejszej wspólnoty, jaką jest podstawowa komórka społeczna (rodzina, partnerstwo dwojga ludzi), nie będą zdolne do wytworzenia, a raczej utrzymania więzi decydujących o przetrwaniu wspólnoty narodowej.

Woyda mówił do Leny: „Wszystkie wy dziś jednakie w tym zaklętem kole uczuć sztucznych, lichego ich życia i śmierci żałosnej...” (I: 201). Profesor po wyjściu na ulicę rozmyśla: „Czy każda namiętność, w atmosferze zastoju do ambitnego czynu nie ponoszona, nie gorzej tu bez płomienia i nie tli się dymnie wraz z duszą młodą? Czy pospolite tu marzycielstwo kobiet i mężczyzn nie wypełni się nazbyt rychło mętem zgnuśniałego naokół życia?” (I: 280).

W takim rozumieniu metafory przestrzenne, a dokładniej figura koła, nabierają dodatkowych znaczeń. „Zaklęte koło uczuć” oznacza

⁷⁶ Wybrane przykłady z powieści dotyczące tego problemu: „Oto dałem ci, kobiecie, sumienie ruchu. Może z jakich serc pogrobnych wyrosną siewne kłosa odnowy życia oraz ich ziarna słodkie jak w wolnych duszach – prawda uczuć” (I: 201); „Tylko tym wróżbowym wyczuleniom naszym, które targają mężczyzn opieszale ramiona, potrzeba i skrzydeł cudzych, i cudzego ducha. Bełkoce w nas duch niedołączny i wiją nami jak gadem bezskrzydłym żądze nasze” (I: 201–202).

bowiem zamknięcie w relacjach, które mają destrukcyjny wpływ – zarówno na jednostkę, jak i na grupę.

Akcentując w *Oziminie* rolę młodości, Berent zwraca uwagę na możliwość jej „zmarotrąwienia”. W tym ujęciu znaczący jest akt seksualny, który nie wiąże się z potrzebą głębszych uczuć. Wskazanie na ten problem pojawia się we wspomnieniu sceny miłosnej Bolesława i diwy⁷⁷, która stwierdza później, że roztrwonila tu swą najcenniejszą młodość [„Ile smętku, goryczy, znużenia sobą, zmarnowania najpogodniejszych impulsów życia” (I: 124)]. Problem powraca w przytaczanej przez Wandę wypowiedzi prostytutki, w scenie miłosnej z udziałem Niny i Bolesława oraz w komentarzu Leny dotyczącym porannej wizyty barona w jej alkowie. Erotyzm ukazany jako demoniczna siła dominuje także w scenie onirycznej.

Scena miłosna Niny i Bolesława nie ogranicza się, jak chcą berentolodzy, wyłącznie do aktu, który dopełnia inicjację Niny, poddawanej tej nocy także inicjacji ideologicznej. Nina bowiem kojarzona jest w powieści z młodością i witalnością, które mogą zostać zmarotrąwione, jeśli zostaną pokierowane na złe tory. Niemal za każdym razem, gdy pojawia się ta bohaterka, podkreślana jest jej energia. Akcenty te wiążą się z echami nietzscheanizmu w powieści, uobecniającymi się we wskazaniu na wolę i ochotę życia. W takim ujęciu scenie miłosnej Niny i Zaremby – traktowanej nie tylko jako scena inicjacji, która staje się jej udziałem – można przypisać także inne znaczenie. Można ją odczytywać także jako moment symbolizujący zmarotrąwienie potencjału młodości. Ważnym rekwizytem jest tu brelok z wyobrażeniem sceny erotycznej, pokazany wcześniej Ninie przez Szolca i Horodyńskiego. Nie przypadkiem też scenie miłosnej Niny i Bolesława patronuje bożek zastoju. „Kukła murzyna” przywołuje wspomnienie śmierci Woydy, a także uruchamia przedsenne, krwawe wizje Niny. „To jest ten bożek pokoju,... zastoju – pomyślało jej się nagle, – któremu Lena radziła szydyczko składać objaty” (I: 212), komentuje w myślach bohaterka.

⁷⁷ Warto zwrócić uwagę na fakt, że dawna partnerka zostaje nazwana nieboszczką: „– Chciałam pana o czymś uprzedzić [...] – Już wiem! Nieboszczka moja ma tu dziś śpiewać u pani, więc w wielkiej swej dobroci wołała mnie pani uprzedzić, aby mię nie przeraziło widmo postarzałe” (I: 20).

Rosyjski pułkownik, mijając w pokoju kobiercowym zmieszanych Ninę i Bolesława, krytykuje w myślach:

Ślepe dusze mają tu kobiety, – mówił po chwili do siebie, – i zmyłone instynkty; już im największa słabość mężczyzn najtkliwsze uczucia rodzi. . . A ty przecie z tych tu lepszych: – życiu rada tymczasem, przerada! Odważne bywają takie, harde w sobie i nienawidzić umiejące: wojennemu człowiekowi rodzona kobieta! Rozślimaczą cię tu oni, rozbabrzają duszę, mierzawce niedołężni; rozstroją, rozdygoczą one nerwy kobiece, jak to trzeba zmysłom ludzi słabych. [...] Święci w niebie może się modlą wtedy, gdy się bujność natury przed niedołęstwem sił korzy, ale sam czort tego widoku nie zniesie. . . [...] Zmyłone instynkty kobiece, korne przed afektacją ludzi słabych, zerwać się mogą zbyt łatwo za żywołem sił spętanych – w zło czynne. . . (I: 144–145)

Obrazem właśnie takiej, źle wykorzystanej energii młodości jest wspomnienie „panienki” Komierowskiego. Podobieństwo jej i Niny porusza brata Leny. Na uwagę zasługuje także zestawienie Niny z młodym Komierowskim. Wtedy to pułkownik wyraża żal nad zaprzepaszczaniem jej energii życiowej dla mężczyzny typu Zaremby: „A ty przecie z tych tu lepszych: – życiu rada tymczasem, przerada! [...] wojennemu człowiekowi rodzona kobieta!” (I: 144) i w nurt tych rozmyślań wplata:

„– Chodźcie wy z nami na tę wojnę, panie Komierowski!” – powtórzyło mu się w tej chwili jakoś samo, bez woli, w chwilowym znurzeniu myśli. – „A ten drugi? – przypomniał znów bezładnie Bolesława Zarembę i odymał wargi, – on ich dzisiaj, moderny! . . .” „Gdzie te. . . – zmaciły się siwe oczy pułkownika jak snem: mgłą wspomnień zasłonięte zdały się patrzeć gdzieś błędnie przed siebie. – Gdzie te dwory dzisiaj! Gdzie te lasy! . . .” (I: 145)

Metafora „błędnego koła”, przywoływana w rozmowach o związku kobiety i mężczyzny, łączy się także ze wskazaniem na sztuczność. Figura ta powraca również w wypowiedzi diwy, tym razem w odniesieniu do mężczyzn:

– I patrz, – mówiła ujmując go niespodzianie za rękę, w tak nagłym kobiecym złagodnieniu po upuście szczerości, – dokąd cię ten smutek

zawiódł? [...] Czy to nie najlepszy dowód, że wszystkie wasze namiętności są już trupie, że nawet tą najpotężniejszą z człowieczych: zemstą – i nią nawet nie kieruje serce. [...] Tak oto wyzuty ze wszelkiej ochoty, z natury nieomal własnej, już się stawał wampirem cudzej pogody i natury. I tak oto u was w koło idzie, – oto kłątwa smętu waszego, – w błędne koło. (I: 134)

Okazuje się zatem, że cielesność i erotyzm, w swojej negatywnej odsłonie, ukazane w powieści jako sfera życia wyjałowiona z głębszych uczuć, korespondują z negatywnym obrazem społeczeństwa zatrutego atrofią i niemocą do działania. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie chodzi tu o negatywny obraz kobiety, jakiego próbowali się dopatrywać niektórzy badacze. Moralność i zdolność, lub niezdolność, do rzeczy wielkich, zarówno w kontaktach prywatnych, jak i wobec sprawy narodowej, składają się na obraz społeczeństwa. Jednostki zdolne do budowania prawdziwych więzi międzyludzkich mogą stanowić o przetrwaniu grupy⁷⁸. Połączenie tych dwóch aspektów życia – związanego z tworzeniem więzi rodzinnych i partnerskich oraz z losem narodu, powraca w rozmyślniach profesora, który ubolewa nad zmarnotrawieniem energii młodego pokolenia i gnuśnością życia, która przeradza się w „bezsterowość” sił emocjonalnych. Niebezpieczeństwo „bezsterowości”, z kolei, sił społecznych powróci przecież w rozmowie profesora z Komierowskim. Przedtem jednak profesor rozmyśla:

I zadumał się nad tem, czy każdy nieukrócony zasób sił dawnych, na wspak temu życiu w tych wnętrzach rodzony, nie musi siłą konieczności pójść na zatracenie po etapach dalekich? Czy każda rzetelniejsza wrażliwość, po kątach rodzinnych pamiętek pajęczyną przeszłości omotana, nie uwiędnie tu w młodym smętku dla życia i nie dojrzeje na cichą ofiarę? Czy każda namiętność, w atmosferze zastoju ambitnego czynu nie ponoszona, nie gorzeje tu bez płomienia i nie tli się dymnie

⁷⁸ Pozostaję tu przy *Oziminie*, aczkolwiek kreacje kobiece w innych powieściach Berenta także wymagałyby osobnego studium. Negatywne obrazy kobiet w *Próchnie* (pomiędzy zagadnienie kobiety-sztuki) to kobiety widziane oczami męskich bohaterów, a sposób ich postrzegania wystawia świadectwo właśnie postaciom męskim. Skoczka w końcowej partii *Żywych kamieni*, widziana przez goliarda, jawi mu się jako cała galeria fatalistycznych postaci, od Ewy po Lilith dotąd, dopóki oglądana jest jego oczami.

wraz z duszą młodą? Czy pospolite tu marzycielstwo kobiet i mężczyzn nie wypełni się nazbyt rychło mętem zgnuśniałego naokół życia? Czy, rzadkiej tu w istocie, bujności natury kobiecej w atmosferze takich uczuć i namiętności nie grozi zwichrzenie bezsterowym zasobem sił emocjonalnych? Czy... i tak bez końca!

A nade wszystko: czy nie są to tych wnętrzy ofiary konieczne? i czy nie zwą się one tego życia – młodością? (I: 280)

W *Ideji w ruchu rewolucyjnym* Berent wskazywał „typy o instynktach naprawdę szlacheckich”, czyli jednostki nieprzeciętne, które po wybitnych poprzednikach odziedziczyły pozytywne wzorce postępowania. Przeciwnością im są postaci typu Zaremby, którego negatywnie postrzega nawet rosyjski pułkownik. Resentyment i sentymentalizm cechują tych, którzy noszą na sobie piętno popowstaniowej apatii. Samobójca Woyda oceniany jest negatywnie zarówno przez starego Komierowskiego, jak i barona, choć powody tej krytyki są zgoła odmienne. Dla Niemana, w którego wypowiedzi pobrzmiewają echa nietszcheanizmu, jest on „hieną woli męskiej” i przejawem zaniku woli życia. Major zaś od negacji postawy Woydy przechodzi do spraw ogólnonarodowych i, co istotne, także sięga po figurę koła: „A te wasze »naprzód« czy »wstecz!« za jedno mi błędne koło będą wokół trumny mojej...” (I: 224).

W toku rozważań o dwojakim znaczeniu przestrzennej metafory koła warto wskazać na paralelne zestawienie jakże skrajnych postaci – baronowej Nieman z Komierowskich i prostytutki Mańki Kalosz. Porównanie ich wiąże się z problemem znieprawienia wartości odpowiedzialnych za możliwość budowania więzi. Ta zależność, rysująca się stopniowo wraz z rozwojem fabuły, dosadnie wybrzmiewa w scenie onirycznej. Na pytanie „Kto ty?” zadane przez Ninę w śnie odpowie ona: „»Ja, Mańka, Kalosz!« Pani baronowej siostra starsza. Mleczna siostra. Jedną mamkę ssiemy” (I: 258–259). Wypowiedź baronowej „– Oto jest tymczasem jedyna istotna prawda kobiecego życia” (I: 210) poprzedzają słowa Mańki:

Przecież każda kobieta, cokolwiek w życiu robi, to tylko przez tych... no, znów nie mogę powtórzyć, przez tych... (no, „drani” powiedziała).

A my przecie we wszystkim, w co oni nas pchną, mamy więcej i wytrwania i chytrności, i wszystkiego, co trzeba. [...] Oni wszystko złe w życiu robią, oni siebie nawzajem niszczą. [...] A my do nich, takich czy innych, jak te ćmy. I do ostatka. (I: 79)

Spośród wielu kobiet zgromadzonych u Niemana jedna została pozbawiona pierwiastka cielesnego. Postacią tą jest Wanda. Chociaż Nina, patrząc na nią, zauważa: „toż ona stokroć ładniejsza jest ode mnie”, stwierdzi potem: „ty wcale nie jesteś kobietą” (I: 150). Wanda zaś sama o sobie mówi:

Wszystko, co mówiłam o tej tu ciszy, o życia zamęcie, zapadłym w niepamięć, i o duszy, która życie, powiadałam tylko tobie na uspokojenie: żebyś zapomniała.

– Czego?

– Ciała. Bo z niego wszystek zamęt życia i sabaty wszelkie. (I: 242)

[...]

Mnie chłodu było trzeba życie całe i zapominania w sobie...

– Czego?

– Ciała, Nino. Cicho! Nie męcz... (I: 244)

To Wanda przeistacza się na moment w wieszczkę, przeczuwa nadchodzącą falę ruchów masowych: – „I wiem, że to złe życie ludzi stanęło u końca dziś właśnie: na rozstaju, nad przepaścią może. Zbliża się coś wielkiego, idzie, przyjść musi...” (I: 266). Pozbawiona jest erotyzmu, który emanował od innych kobiet, i jest skojarzona z zakonnica. Nie bez znaczenia jest też fakt, że temu skojarzeniu towarzyszy wskazanie na świętą Brygidę:

I znowuż wydała się jej Wanda, niby ta zakapturzona nad chorą zakonnica, która na to niby tylko współczuje i płacze, aby spleść rychło ręce obie, i opuściwszy powieki, opowiedzieć, jak to święta Brygida, córka królewska, była jeszcze ładniejsza, tańczyła jeszcze piękniej, a jednak, cała się cierpieniom ludzkim oddawszy, i miłość nawet... (I: 149)

Wydało jej się, że to zakonnica siedzi nad nią, chorą w tej chwili, i swym pobożnie łagodnym uśmiechem zachwyca się Niny urodą, tańcem jej niedawnym, by tak jej zaufanie pozyskawszy, spleść na piersiach suche

dłonie i opuściwszy powieki, poprosić ją o trzy „Zdrowaś” dla wspólnego odmówienia: bo nigdy nie wiadomo, co nam sądzono. (I: 175)

Ryszard Nycz pisał o wzorcu chrześcijańskiej świętości w ujęciu nietzscheańskim⁷⁹, związanym z postacią Chrystusa. W zakończeniu powieści tymczasem występują symboliczne pary Chrystusa – Dionizosa oraz Chrystusa – Wandy/Persefony, co podkreśla kreację Wandy jako postaci wyjątkowej i symbolicznej. Wanda pojawia się zawsze po zderzeniu Niny ze sferą seksualności, czyli wtedy, gdy Nina jest poruszona erotycznym obrazkiem w breloku, po jej miłosnej przygodzie z Bolesławem oraz po przebudzeniu ze snu pełnego erotyzmu. Nina stwierdza: „Święta Ty Wandziu dla mnie jesteś” (I: 261). Spojrzenie na Wandę jak na postać pozbawioną erotyzmu współgra z uwagą Ryszarda Nycza, że Wanda jest przykładem „ludzi przedmiotowych”, wydelikacjonnych i współczujących. Postać ta wzbudza u Niny skojarzenie ze świętą Brygidą z dziecinniej lektury żywotu. Wanda pozbawiona jest cech kojarzonych z destrukcyjnym marzycielstwem.

Dwojaki sposób rozumienia metafory „błędnego koła” odnosi się do problemu niemocy, uniemożliwiającej budowanie więzi, będących wytworem szacunku i oddania, oraz do problemu niemocy, uniemożliwiającej budowanie więzi, będących spoiwem ogólnonarodowym. Wanda, pozbawiona negatywnych cech związanych z nadmiernym wyeksponowaniem sfery cielesnej, jest skojarzona z siłą, która według Berenta stanowi o przetrwaniu zbiorowości. Myśl o niej pisarz sprowadza do formuły „dusza wspólna”, która oznacza więzi międzyludzkie oparte na moralności, tradycji i dawnych wzorcach. „Duszę wspólną”, „duszę gromadną” tworzą wartości, które decydują o przetrwaniu narodu jako całości. Takie rozumienie powróci w *Opowieściach biograficznych*, kiedy Berent napisze „szabla” i „duch” w odniesieniu do militarnej i kulturotwórczej działalności Legionów Dąbrowskiego. W *Oziminie* Wanda została skojarzona właśnie z ową „duszą gromadną”:

⁷⁹ R. Nycz, *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta*, w: tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

– Tyś dusza!... Ta, o której major stary mówił: zdradzona! Dlatego cię tu Lena do siebie „ciągnęła” prawie że z więzienia wprost, abyś nie „zdziczała”, abyś się oswoiła z ich życia ponętami. A ty samotnością zahukana podpatrywałaś to życie z cichych kątów onieśmieleń. Dlatego oni cię tak radzi poniżyć, podeptać, jednym „He?” [...] Nie ma na tobie purpury marzenia! [podkr. – AW]”. (I: 268)

Tą samą formułą posłużyła się Lena, mówiąc: „Błuznię. Purpurę marzenia, złupioną z ofiary, obracam na nice rozsądku i stroję w nią cielesną trzeźwość kobiety” (I: 200). Nina nazywa Wandę „duszą”, o której mówił major. Stary Komierowski, sięgając po formułę „duszy wspólnej”, siebie samego nazwał jej sumieniem. Słowa te potwierdzają wskazywane tu rozumienie owej formuły, gdyż major jest personifikacją tradycji zrywów narodowych.

Wanda w powieści ukazana jest najczęściej w bibliotece. Miejsce to w *Oziminie* jest przestrzenią, która „kumuluje czas”, by posłużyć się słowami Michela Foucaulta, określającymi heterochronie⁸⁰. Dlatego też łączy się ona z symboliką podziemia i tytułową metaforą ziaren, ukrytych w glebie. Po metaforę ziarna sięgnie profesor, rozmyślając o rozproszeniu księgozbioru. Labirynt, wskazywany wielokrotnie przez badaczy, m.in. Głowińskiego, Kłosińskiego, Baranowską i Rybicką w odniesieniu do przestrzeni realnej, faktycznie występuje w bibliotece. Błądzenie w jej obrębie odnosi się zarówno do rzeczywistego błądzenia między półkami po zgaszeniu światła, jak i do błądzenia w znaczeniu mentalnym.

⁸⁰ Zob. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.

Jeszcze o figurze koła – cykliczność dziejów kolejnych cywilizacji

Wszystko idzie, wszystko powraca; wiecznie toczy się koło bytu. Wszystko zamiera, wszystko rozkwita; wiecznie rok bytu bieży. Wszystko się łamie, wszystko znów spaja; jednakże buduje się wiecznie domostwo bytu. Wszystko się rozłącza, wszystko wita się ponownie; wiernem pozostaje sobie wieczne bytu kolisko.⁸¹

Fryderyk Nietzsche

Zagadnienie relacji międzyludzkich i postaw jednostek w *Oziminie* przeistacza się w problem poszukiwania wzorca wspólnoty. Można tu dopatrzeć się podobieństwa do wybranych pierwiastków z filozofii José Ortegi y Gasset, który opowiadał się za cykliczną teorią dziejów. Zgodnie z tą myślą, kolejne fazy rozwoju i upadku cywilizacji następują po sobie i stanowią siłę napędową historii ludzkości. Autor w *Rozmyślniach o Europie* pisał:

Co musi się przydarzyć „ludom”, aby w pewnym momencie zaczęło kiełkować w nich dążenie do odczuwania siebie jako wzorca? Otóż konieczne jest, by poczynając od pewnego odpowiednio wczesnego okresu, posiadały one świadomość, iż życie nie polega na byciu tym, czym się już jest dzięki tradycji, i by dostrzegały swą przynależność do pewnej znacznie rozleglejszej jedności, która nie jest swą własną *a tergo*, jest natomiast rozległym obszarem poprzedniej cywilizacji.⁸²

⁸¹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratusta*, przeł. W. Berent, Kraków 1913, s. 237.

⁸² J. Ortega y Gasset, *Naród to tradycja i zadanie*, w: tenże, *Rozmyślnia o Europie*, przeł. H. Woźniakowski, wstęp K. Polit, wyd. I, Warszawa 2006, s. 59–60.

W filozofii J. Ortegi y Gasseta, według jednej z wersji idei kryzysu Europy, historia stanowi ciąg cyklów rozwojowych, oddzielonych od siebie czasami kryzysu i katastrofami, noszącymi w sobie załączek odrodzenia i nastanie nowej epoki w dziejach ludzkości. Ludy europejskie zespolone były zawsze wspólną, powszechnie przyjętą ideą, np. ponadnarodową ideą humanizmu. Berent, by przywołać dla porównania, pisał: „A każdy z tych ludzi zdał mu się mieć w sobie coś z fatalności lawiny ruszonej, coś z fatum czasów, wziętego na się sił żywotnością plemiennego koła” (I: 330).

„Trzeba zastrzec, że »ogólnonarodowa« nie oznacza u Ortegi »ogólno-światowa«. Był przeciwnikiem międzynarodowych organizacji w skali globalnej” – zaznaczał Krzysztof Polit we *Wstępie do Rozmyślań o Europie*⁸³. Temat międzynarodowego proletariatu Waław Berent poruszał już w *Ideji w ruchu rewolucyjnym*. Wskazywał wówczas na potrzebę istnienia idei spajającej, ale nie politycznej. Można wskazać za J. Ortegą y Gassetem dwa rodzaje spojrzenia na społeczeństwo – widziane jako grupa o prawnie i formalnie ugruntowanych więzach oraz jako wspólnota, charakteryzująca się zespołem idei, połączona szczególnymi więzami.

Spojrzenie na *Oziminę* przez pryzmat zagadnienia idei łączącej wspólnotę wyjaśnia wiele zawiłych fragmentów powieści, także tych wykorzystujących metafory związane z figurą koła. Badacze twórczości Berenta wskazywali, że pisarz sygnalizował problemy społeczne, ale nie rozstrzygał, jaką drogę należy obrać, oraz że nie sympatyzował z konkretnymi stronnictwami.

Główny problem powieści, uważam, ogniskuje się także wokół poszukiwania wzorca zbiorowości. Ważne jest podwójne rozumienie zbiorowości – jako struktury ukonstytuowanej prawnie, formalnie oraz politycznie (narodowość) oraz jako wspólnoty, którą łączą spajające idee. Dla Berenta ważna jest rola przeszłości i narodowego dziedzictwa oraz rola nowego pokolenia, które powinno czerpać z tradycji, dlatego potrzebuje intelektualnych przewodników. W *Ideji w ruchu*

⁸³ K. Polit, *Wstęp*, w: J. Ortega y Gasset, *Rozmyślenia o Europie*, przeł. H. Woźniakowski, Warszawa 2006, s. 15.

rewolucyjnym Berent przestrzegał przed indoktrynacją i wypaczeniem idei narodowej, dlatego poruszał problem międzynarodowego proletariatu. Wskazywał, że dążenie do zachowania dziedzictwa nie powinno zostać zagubione wobec materialnych przesłanek ruchów masowych. W 1906 roku pisarz akcentował także potrzebę utrzymania idei ponadpolitycznej, rozumianej jako system wartości łączących daną grupę. W broszurze *Idea w ruchu rewolucyjnym* przestrzegał przed upolitycznieniem idei, w powieści zaś pokazywał, jakie wartości powinny stanowić o utrzymaniu wspólnoty, a raczej co sprawia, że jej utrzymanie może zostać zagrożone.

Ortega akcentował sprawę dziejowości i rolę współzycia członków danej grupy. Berent, dążąc do odnalezienia więzi wspólnoty, wskazywał na jej zatracenie w relacjach jednostek⁸⁴. W *Oziminie* nie zabrakło także nawiązań do idei grupy. Plemię jest pewną ideą społeczeństwa, mającą określone cechy, np. przeświadczenie, że dana zbiorowość pochodzi genealogicznie od swoich przodków. Poprzez ją idea hordy, po niej liczne idee społeczeństwa – wskazywał Ortega y Gasset⁸⁵. W *Ideji w ruchu rewolucyjnym* Berent podejmował problem idei narodowej. Z recenzji broszury pióra innych autorów wynika, że autor *Ozimin* nie został wówczas rozumiany. Na kartach powieści ukazał więc problem inaczej, wskazując na idee plemienne, idee polis. W *Oziminie* profesor z Krakowa, rozmyślając na temat „energii człowieczeństwa u gromad”, szuka dla niej gruntu. Przeraża go brak kierownictwa lub chwilowość sił kierowniczych, parafrazuje on niemal tekst z broszury, który brzmiał: „Chwila bo jest »osobliwa«,

⁸⁴ Por. także wzmianki J. Ortegi y Gasseta na temat tez Toynbeeego, który pisał: „duch narodowy to kwaśny ferment młodego wina w starych plemiennych naczyniach”, w: *A Study of History* (krytyka Ortegi w: *Idea narodu*, s. 36) oraz fragmenty *Ideji w ruchu rewolucyjnym* Berenta.

⁸⁵ J. Ortega y Gasset, *Rozmyślenia o Europie*, s. 17. W „morfologii społecznej” ważne powinno być skatalogowanie idei lub form (a nie grup społecznych). Eduard Meyer stwierdzał: „Idea narodu jest najsztubtelniejszym i najbardziej skomplikowanym tworem zrodzonym przez ewolucję historyczną”. Idea polis lub urbs jest mniej pojemna, mniej abstrakcyjna, uboższa niż idea narodu. E. Meyer, *Geschichte des Altertums. Einleitung. Elemente der Anthropologie*, Berlin 1910, s. 79, cyt. za: J. Ortega y Gasset, *Idea polis*, w: tenże, *Rozmyślenia o Europie*, s. 42.

osobliwszy jeszcze statek, a najosobliwszy w tej żegludze ster ducha⁸⁶. Ruch robotniczy potrzebuje przewodniczego wsparcia elity intelektualnej, a „indywidualistyczna poprawka do socjalizmu”, by posłużyć się określeniem Ryszarda Nycza, angażuje wybitne indywidualności. Ich rolą jest wskazanie na konieczność czerpania z tradycji⁸⁷. Zagadnienie to pojawia się już w *Ideji w ruchu rewolucyjnym*, następnie ukazane w *Oziminie* m.in. poprzez Lukrecjuszowską formułę *vitae lampadae traditae*, a w *Opowieściach biograficznych* występuje we wskazaniami na rolę oświeceniowych „Odnowicieli”⁸⁸. Argumenty natury politycznej i społecznej, przemawiające za osadzeniem inteligenta⁸⁹ w roli przewodnika narodu, współgrają z założeniem, że w świadomości tej klasy powinny istnieć predyspozycje wynikające z jej genologii i społecznej roli. W ujęciu Berenta nabierają one niemal charakteru poczucia dziejowej misji, gdzie etyczne jest dążenie do spełnienia tej roli i negacja bierności.

Major w rozmowie z Niną podkreśla dwubiegunowość „duszy wspólnej” – jej współczesny wymiar i zakorzenie w przeszłości:

I kto wie: może my mamy wiele do pomówienia, do zrozumienia: my oboje. Bo, widzisz, – kładł jej twardą rękę na głowie, – jest dusza gromadom ludzkim wspólna, która takie nawet dwa bieguny życia jednym czuciem wiąże. A jednej to duszy koleje: i ten ludzi dzisiejszy obyczaj i mego długowiecznego życia utrudzona daremność. (I: 217–218)

Siłą „duszy wspólnej” jest młodość, uosobieniem młodości w powieści jest zaś Nina (młodości i ochoty życia). Drugim źródłem tej siły jest zakorzenie w tradycji, którego personifikacją jest z kolei major.

⁸⁶ W. Berent, *Idea w ruchu rewolucyjnym*, s. 156.

⁸⁷ Por. W. Markiewicz, *Nietzscheanizm i marksizm w literaturze i filozofii okresu Młodej Polski*, rozdz. *Berenta poetycka wykładnia socjalizmu*, Warszawa 1989, s. 112–122.

⁸⁸ W. Berent, *Diogenes w kontuszu*, w: *Opowieści biograficzne*, s. 459.

⁸⁹ Ważne jest rozróżnienie występujące u Berenta. Pierwszy typ to inteligencja pojmowana jako klasa biorąca początek w szlacheckich tradycjach (ideał ten wybrzmiał silnie na kartach *Opowieści biograficznych*) i jej historyczna rola. O tak pojmowanej inteligencji mowa we wskazaniu na „niewygasłe lampy życia” na kartach *Ozimy*. Drugi przypadek to negowana przez pisarza „»pewna kasta tzw. inteligencji«, tj. ludzi jako tako ubierających się i czytających kurierki”, W. Berent, *Idea w ruchu rewolucyjnym*, s. 158.

Profesor, wychodząc z biblioteki, dostrzega te dwie siły, łączy obraz starca i Niny, widzianej w blasku poranka.

Idea międzynarodowej rewolucji i proletariackiego internacjonalizmu jest rozbieżna z wizją Berenta, wskazującego na potrzebę związku z tradycją minionych pokoleń. W odpowiedzi na lekceważenie sprawy chłopskiej i odrzucenie sojuszu robotniczo-chłopskiego pisarz akcentował sprawę klasy chłopskiej jako grupy, której możliwości należy wyzyskać wobec wizji siły proletariatu miejskiego i uprzemysłowienia kraju⁹⁰.

Ortega y Gasset w latach 1905–1908 przebywał na uniwersytetach niemieckich, pierwszy tekst pt. *Adam w Raju* ogłosił w 1910 roku. Czerpał z filozofii Diltheya, Nietzschego, Burckhardta. Czy José Ortega y Gasset i Berent niezależnie od siebie wydobywali te same pierwiastki, obecne w różnych prądach filozoficznych? Wiadomo, że każdy z tych nurtów pozostawał w polu zainteresowania Berenta⁹¹. Czy pisarz mógł znać wcześniej poglądy Ortegi y Gasset? *Bunt mas* pochodzi z roku 1929, a w *Oziminie* pojawiają się myśli ogłoszone w *Rozmyślaniach i Europie* (wykład Ortegi y Gasset z 1949 roku). Niemniej uwzględnienie zagadnienia idei ponadpolitycznej, która stanowi o zjednoczeniu wspólnoty, wyjaśnia obrazy obecne w *Oziminie*, te następujące trudności interpretacyjnych. Pośród skojarzeń przywołanych przez profesora pojawia się sprawa plemiennego koła:

Wycisnęła mu się ona na wyobraźni jak czasu idącego znamię, jak wszystkich burz zarodki – same oto z łona społeczności *nascen-tes*. A każdy z tych ludzi zdał mu się mieć w sobie coś z fatalności lawiny ruszonej, coś z fatum czasów, wziętego na się sił żywotnością z plemiennego koła. (I: 330)

To bardzo ważny element, gdyż poszerza listę sposobów wykorzystania w powieści figury koła. Berent przywołuje plemienne koło, ale i antyczne wzorce wspólnoty:

⁹⁰ W. Berent, *Idea w ruchu rewolucyjnym*. Na temat kreacji Jędrzeja Niemsty z Kęt i jego znaczenia w *Oziminie* zob. J. Prokop, dz. cyt.

⁹¹ Zob. m.in. R. Nycz, W. Bolecki, *Wstęp*, w: W. Berent, *Pisma rozproszone*; W. Bolecki, *Historia i biografia*.

Dziwnie zgodną tu wiarę w inne siły i cuda wypracowują tu czasy same zarówno w cichościach skupień jak i żywiołowym nurtowaniu wśród tłumów: wiarę w siłę i cuda duszy wspólnej, odnowie podległej, przez ofiarę, odzycie, odmłodzenie: prastarą wiarę misteriów onych, przy których odmładzała się przez wieki najdzielniejsza dusza wspólna, jaka kiedykolwiek była: tam, w Grecyi, – w Eleuzis!

Nie sprawuję się tu naprawdę misteryum podziemi: odżyte, – eleuzyjskie?

Oto zagubione dziecko Ceres Persefona – młodości najwrażliwsza – przez moce podziemia porwana wstępuje w głąb. (I: 333–334)

W obrazach tych pojawia się wskazanie na energię życiową i sprawę indywidualnego ducha⁹², które w powieści pojawiają się w odniesieniach do postaci Niny. Major w rozmowie z nią niemal podsumowuje myśli sygnalizowane przez Berenta w innych miejscach:

– Wiesz ty, – pochylił się do niej nagle twarzą, – jakie jest w złem życiu tych ludzi zło najgorsze? – Duszy w każdym zaprzepaszczenie. Bo za tem idzie niechybnie – zdrada tej wspólnej.

– Taak! – wyszeptał jej w usta prawie i ledwo w tył się cofnąwszy, trzymał ją tak od zezem oczu zawsze zadumanych. – Zdrada.

Ręka z kijem wyrzuciła się znów w tył, na pokoje wskazując.

– A to jest tej zdrady nora i ognisko: cały ten ludzi obyczaj dzisiaj! (I: 218)

– Pod tą powierzchnią życia, – słyszy za chwilę słowa jeszcze głębsze, – która tu ciebie jak korek niosła, ponure życie nasze tam, gdzie się dusza wspólna budzi, gdzie sumienie rachować poczyna. A trzeba tu dziś ludziom mocnych doli docisków, aby ocknąć w marnej bezradności duszy własnej czucie tamtej... [podkr. AW]. (I: 221)

Obraz w scenie końcowej, który wiąże się z ideą *polis*, Berent skonstruował, czerpiąc z esejów Waltera Patera⁹³. Istotny jest zatem także

⁹² Por. J. Ortega y Gasset, *Żywotność, dusza, duch*, w: tenże: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, wstęp i wybór S. Cichowicz, Warszawa 1980.

⁹³ Na popularność, jaką eseje Petera cieszyły się wśród elity Młodej Polski, wskazywała Maria Prussak, opisując jednocześnie intertekstualne konstrukcje i zapożyczenia, jakie zastosował Berent w scenie *Oziminy* poświęconej misteriom eleuzyjskim, gdzie pisarz parafrazuje *Hymn do Demeter* (W. Pater, *The Myth Of Demeter And Persephone*, z 1895 w: *Greek*

temat pamięci kulturowej. Trzeba zauważyć, że Iser, pisząc o pamięci kulturowej, również czerpał z Waltera Patera:

Pamięć kulturowa, która stanowi pamięć zbiorową nie podlegającą przekazowi genetycznemu, nie jest jedynym zjawiskiem tworzoną przez tekstową grę. Rozwarstwienie znaczeń, struktur, oraz kontekstów przeszłości kulturowej nie ma prowadzić do ich przekreślenia, a raczej obejmować różnorodne aspekty przeszłości, które poddają się uobecnieniu wyłącznie przez przedstawienie jej wybranych elementów w historycznej perspektywie.⁹⁴

Esej Patera na kartach *Oziminy* przywoływany jest w obrazie misterii eleuzyjskich. Wtedy to Berent, kontynuując poszukiwanie wzorca wspólnoty, sięga do przestrzeni mitycznej. Pisarz poszukuje w historii poprzednich cywilizacji tych wartości, które decydowały o ich przetrwaniu. Próbuje dociec, w czym tkwiła siła decydująca o istnieniu więzi grupowych, więzi silniejszych niż spoiwo polityczne. Postawy członków grup zdolnych do wytworzenia i utrzymania więzi określa „sumieniem duszy wspólnej”. W odniesieniu do realiów *Oziminy* akcentuje taką rolę historycznych wzorców, które uosabia major Komierowski. Sam major stwierdza:

– Więc ta siła jest wam ku potrzebie, która i najsłabsze serca godnością dźwiga, a i najlichsze od znikczemnienia uchroni, – ta, którą wam tu ludzie zdradzili: – dusza wspólna!...

– I w tę grobnicę zamknęli! – dorzucił z ruchem ramienia na pokój, jakby w przezornem zwracaniu myśli w inną stronę. (I: 223)

Obok problemu idei, jej roli i obiegu interesuje Berenta przede wszystkim szukanie wzorca zbiorowości w chwilach zagrożenia, np. wobec zagrożenia utratą państwowości. To zagadnienie aktualne w czasach

Studies a Series of Essays). M. Prussak, *Niedoceniony katastrofizm Wacława Berenta*, w: *taż, Od słowa do słowa. Na marginesach krytyki tekstu*, Warszawa 2013.

⁹⁴ W. Iser, *What is Literary Anthropology? The Difference between Explanatory and Exploratory Fictions*, w: *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today*, red. M. Clark, Berkley 2000, cyt. za: W. Iser, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 32–33.

zaborów, w okresie, w którym rozgrywa się akcja utworu. Rozważania te tylko pozornie odbiegają od tematu przestrzeni, bo trzeba zadać pytanie: o czym jest *Ozimina*, co w jej obrębie ma charakter stały?⁹⁵ Berenta interesują dzieje społeczności, dzieje narodu i proces ich przemiany. Interesuje go idea wiecznego powrotu, pojmowana jako cykliczność losów świata, powtarzalność pewnych procesów, którym podlegają kolejne cywilizacje. Trzeba zatem zwrócić uwagę na metaforę koła, obecną w powieści, związaną także z takim rozumieniem. W zderzeniu z realiami, które stały się udziałem Królestwa Polskiego u progu XX wieku, pisarz szuka w przeszłości i minionych kulturach recepty, szuka wzorca zbiorowości. Pytanie o ten wzorzec w latach 30. zastąpi poszukiwanie wzorców osobowych, po które sięgnie do oświecenia na kartach *Opowieści biograficznych*. W *Oziminie* zaś sięga do starożytnych struktur – druidów, starożytnej Grecji, Egiptu, Słowian (średniowiecze, plemienne koło). W ich historii szuka odpowiedzi na pytanie o to, co stanowi spoiwo zbiorowości i decyduje o możliwości do działania jej członków. Zagadnienia te powracają w powieści w dialogach i monologach wewnętrznych. Koncentrują się wokół metafory koła, skojarzonej z cyklicznością losów świata oraz z plemiennym kołem. Odnalezienie wzorca wspólnoty wiązałoby się z kolei z możliwością wyjścia z sytuacji, w jakiej znajduje się społeczeństwo, określanej za pomocą metafory „błędnego koła”. Ważna jest rola jednostek, zdolność do wytwarzania więzi międzyludzkich, zarówno na poziomie najmniejszych struktur społecznych, jak i w sensie narodowym. Siła, która stanowi o potędze zbiorowości, jest jej przetrwalnikiem, opiera się na młodości, dowartościowaniu przeszłości oraz roli wybitnych jednostek.

Czynników stanowiących o zdolności społeczeństwa do odnowy, jego pobudzenia do czynu, ofiary, Berent poszukuje, wykorzystując formułę „duszy gromadnej”. Zwraca przy tym uwagę na znaczenie

⁹⁵ W tym miejscu sygnalizuję wstępnie sprawę dynamiki tekstu, która w przypadku *Oziminy* objawia się zmianami wprowadzanymi w kolejnych wydaniach, pod wpływem dezaktualizacji niektórych problemów społecznych. Pytając o to, co ma w powieści charakter stały, pytam o to, które przekazy obecne w powieści nie ulegają zmianom, pomimo zmian okoliczności powstawania kolejnych edycji. Temat ten omawiam w części trzeciej.

sił drzemiących w zbiorowości pojmowanej jako tłum, a więc także na „duszę tłumy”. Pojawia się zatem sprawa ruchów socjalistycznych i wskazanie na potrzebę zrozumienia ich mechanizmów. Ważne dla Berenta jest także ukierunkowania zrywów masowych, które powinny uwzględniać istnienie dziedzictwa. W broszurze pisarz wskazywał na czas, „kiedy tłumy błędne w śród idei jak w lesie, natrafić mogą same na tysiącletni skarb życia i ducha swego narodu”⁹⁶. W *Oziminie* kwestia ta obejmuje kilka zagadnień, od tłumy ulicznego, przez uśpioną siłę społeczeństwa owładniętego niemocą i tkwiącego w zastoju, po zagadnienie „duszy wspólnej”. Zagadnienie tej ostatniej siły ukazane zostało poprzez obraz misterium eleuzyjskiego odrodzenia i obraz Dionizosa. Sięgając po mit, Berent zwraca uwagę na sprawę wspólnoty zdolnej do odrodzenia poprzez ofiarę i symboliczny powrót do życia. Ta wymowa utworu w znacznej części sygnalizowana jest za pomocą symboli i figur przestrzennych; by powiedzieć raz jeszcze, są nimi (obok zagadnienia zastoju i ruchu) układ wertykalny i figura koła.

⁹⁶ W. Berent, *Idea w ruchu rewolucyjnym*, s. 161.

Sposoby uruchamiania przestrzeni wyobrażonej i jej rodzaje

Odległości i zależności przestrzenne w świecie *Oziminy*⁹⁷ wyznaczone są w znacznej części przez ruch postaci na poziomie fizycznym – poprzez kierunek ich poruszania się w obrębie domu i na ulicy oraz zmianę ich układów względem wskazanych punktów. Istotną rolę odgrywa także sfera zmysłów, gdzie obok wrażeń wzrokowych pozycją danego bohatera w przestrzeni określają bodźce zapachowe oraz fonosfera. Sensualność jest zatem ważnym elementem poruszania się w przestrzeni⁹⁸; można tu wyróżnić kilka funkcji, jakie powierzono w powieści sferze zmysłów.

Istotna jest sprawa fizjologii wzroku, gdyż gra spojrzeń, tworząca interakcje, ma również znaczącą rolę w budowaniu układu przestrzennego⁹⁹, oraz sprawa koncentracji uwagi bohaterów, sposobu postrze-

⁹⁷ Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że prezentowana tu analiza celowo opiera się na obrazie przestrzeni mentalnych obecnych w pierwszym wydaniu powieści. W III części książki podejmuję problem fluktuacji przestrzeni mentalnej oglądanej przez pryzmat trzech wydań *Oziminy*.

⁹⁸ Interesuje mnie np. rola dźwięków, a nie muzyki, zatem nie tyle scena koncertu diwy w salonie, co momenty, w których dźwięki muzyki dobiegające z salonu wyznaczają położenie bohaterów w przestrzeni domu.

⁹⁹ Zob. m.in. M. Zawilska, *Funkcja oka w „Oziminie” Wacława Berenta*, w: *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2011. Badaczka akcentuje podporządkowanie struktury powieści punktom widzenia, sprawę widoku i perspektywy różnych postaci, a także wskazuje na rolę gry światła i odległości. Analizując ten wątek, warto uwzględnić także prace: M. Popiel, *Estetyka kaprysu. W kręgu wizualizacji*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2 oraz M. Popiel, *Stimmung i narracja w powieściach Wacława Berenta*.

gania wnętrza i głębi, mowy ciała oraz interpretacji barw i natężenia światła. Skojarzenie poszczególnych scen z obrazami malarskimi¹⁰⁰ dowartościowuje także układ linii – pionowych i poziomych. Te aspekty sprawiają, że *Oziminę* można interpretować przez pryzmat podejścia Jonathana Crary'ego¹⁰¹.

Atomizacja przestrzeni oglądanej przez różnych bohaterów stanowi element dekonstruujący ją i nadający jej cechy labiryntu, ogląd zaś czytelnika, który dostaje informację o wydarzeniach rozgrywających się w różnych częściach domu, pozwala na ukonstytuowanie się całościowego, logicznego układu pomieszczeń. To zmysł wzroku pozwala także na wprowadzenie jednoczesności, gdyż to właśnie spojrzenie przez dziurkę od klucza, okno czy zza uchylonych drzwi umożliwia ukazanie scen rozgrywających się w dwóch pomieszczeniach w tym samym czasie. Z kolei błędzenie spowodowane jest nastaniem ciemności, a światło wiąże się z odzyskaniem orientacji. Ponadto wrażenie optyczne i rola światła wiąże się z symboliczną formułą niewygasłych lamp życia, odnoszącą się do określonych cech, których nosicielami są niektórzy bohaterowie. Także wspomniane wcześniej strategie narracyjne związane z układem wertrykalnym i spojrzeniem na miasto z góry lub z poziomu „cokołu” i „okna” bazują na zmyśle wzroku i sposobie postrzegania.

Punkt, na który pada wzrok bohaterów, uruchamia obrazy wyobrażone i wspomnienia, a ucieczką od niechcianych wizji jest nieopatrznie na dany obiekt. O ile elementy foniczne wyznaczają odległości,

Między słowem a ciałem, w: *Dynamika Wacława Berenta*, red. A. Wójtowicz, Warszawa 2016. Tu ważna jest zwłaszcza sprawa gry pomiędzy słowem a ciałem, która koncentruje się na spojrzeniu, oraz zmiany perspektyw i zderzenia spojrzeń. Autorka akcentuje świadomość bycia podmiotem i przedmiotem, aktorem i widzem jednocześnie.

¹⁰⁰ Jacek Łukasiewicz wskazuje np. na konstruowane malarsko obrazy obecne w powieści (i związek scen z dziełami malarskimi), rolę impresjonizmu, portrety kobiece, karykaturę, sceny zbiorowe, pejzaż i inne. J. Łukasiewicz, *Światła i (malarskie) obrazy w „Oziminie”*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2015, nr 3679.

¹⁰¹ Na możliwość czytania *Ozimy* Berenta przez pryzmat koncepcji Jonathana Crary'ego zwróciła mi uwagę Maria Olszewska. Ciekawy jest np. obraz Niny stojącej nad ranem w oknie – postaci znajdującej się wewnątrz i oglądanej z ulicy, widzianej pod światło. „Pod ostre światło poranku widniała za szkłem zatarta sylwetka głowy dziewczęcej i dwie dłonie na szybach przyplaszczono” (I: 283).

np. dźwięki dobiegające z salonu (ściszące się po zamknięciu drzwi) informują o sąsiedztwie danych pomieszczeń, o tyle wrażenia wzrokowe nierzadko zaburzają odbiór przestrzeni. Odległość wpływa na zmatowienie barw, rozplątywanie się obrazów, utratę ostrości, udziałem bohaterów są także przywidzenia. Jednak trzeba zauważyć, że staremu majorowi zmysł obserwacji zastępuje po części zmysł słuchu – dziad Komierowski obserwuje detale i szczegóły zachowania (np. scena ogłoszenia wybuchu wojny). Nierzadko widok postaci lub gest innej osoby wywołuje ruch i przemieszczenie się w przestrzeni. To wzrok zmusza do pokonania jej, zmniejszenia fizycznego dystansu i zwężenia przestrzeni, która w całej rozciągłości była ogarniana przez oko.

W domu Niemanów także fonosfera związana jest z przestrzenią fizyczną, gdzie – jak wspomniano – wyznacza odległości, położenie postaci oraz współgra z kierunkiem ich ruchu. Położenie pokoju kominkowego np. wyznacza m.in. dźwięk dobiegający z salonu, pułkownik przemierzając trasę z tego miejsca do bufetu zgodnie z układem domu mija dymnicę cygar, by wstąpić potem w zapach jadła. Wracając tą samą drogą w tym pokoju, gdzie wcześniej widział Ninę, dostrzega ślady jej niedawnej obecności – unoszący się jeszcze zapach perfum „jak świeżych owoców”. Wcześniej Horodyński, wchodząc do tego pokoju, wniósł ze sobą „starokawalerski bukiet”. Profesor z kolei, zły na skrzypienie swych kroków, po opuszczeniu biblioteki cofa się w najbliższe drzwi, starego Komierowskiego wyprowadzają z biblioteki przez pustą nad ranem salon w „postuku kijów”, dźwięk kroków barona jest znanym Lenie sygnałem jego wizyt, dlatego podczas rozmowy z Niną i Olą „jej nerwy, wyprzedzając słuch przez ściany, kazały się obzierać poza siebie niespokojnie” (I: 208) itd.

Wrażenia dźwiękowe wyznaczają określone obszary, ale nie tylko¹⁰². Odgłosy starcia Niny z Zarembą w pokoju kobiercowym, słysza-

¹⁰² Na rolę wrażeń słuchowych w *Próchnie* zwrócił uwagę Jerzy Paszek, tenże, *Wstęp*, w: W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1979, wyd. II zmienione (BN I, 234), Wrocław 1998, s. XXXVIII. O akustyce w *Oziminie* i jej roli, obok innych przejawów muzyki w dziele, wspominała Paulina Kierzek-Trzeciak w jednym z rozdziałów dysertacji doktorskiej. Niemniej jest to obszerny temat, który wymaga szerszego opracowania. Zob. rozdział I, poświęcony twórczości Berenta w: P. Kierzek-Trzeciak, *Dźwięk, muzyka*

ne przez diwę, są ciche w kontraście do hałasu dochodzącego z ulicy. Szumne wyjście śpiewaczki, po drugim koncercie, zagłusza dźwięk szurania krzeseł, kojarzony z gestem lekceważenia niedawnego rozkazu pułkownika („wstać”). Lęk Zaremby, odurzonego wieścią o wyruszeniu na front, potęguje wrażenie dźwięku surmy skojarzone ze słyszonym przez okno hymnem i jego „podmuchach w muzyce gromów rytmicznych” (I: 136). Zaakcentowana tu jest nie melodia, ale rytm marszu. Dopelnieniem obrazu zbiorowego, przedstawionego w salonie, jest scena w jadalni. Wtedy to Berent stosuje charakterystyczne powtórzenie opisu określonych grup kobiet. Sfera zapachów stanowi istotny komponent tego obrazu: „W biesiadnym ociężeniu samego powietrza, gdzie z cygarowymi dymy i potraw zapachem mieszały się jeszcze kobiet perfumy i poty, echa ich pogwarków lubieżnych i szelestów jedwabnych [...]” (I: 180). Grzechot kul bilardowych i dym cygar (w odróżnieniu od cuchnących papierosów palonych na studenckich stancjach), obok „żółtych stożków światła” określają charakter spotkań odbywanych w palarni. Wielokrotnie szmery, szepty, kołatanie, skrzywienie itp. stanowią integralny element budowanych przez Berenta obrazów, bardzo ważna jest też cisza¹⁰³.

Fetor Powiśla z kolei stanowi część jego krajobrazu, co podkreślone jest zarówno podczas drogi bohaterów ulicami dzielnicy, gdzie przyprawia on profesora o zawrót głowy, jak i w opowieści Komierowskiego, mówiącego o zatęchłej woni stacji, gdzie „dymią bez końca brudne samowary i cuchnące papierosy” (I: 84).

W scenach na ulicy zmienia się za to rola fonosfery – to właśnie ona staje się elementem łączącym przestrzeń otaczającą ulicę z rozgrywającymi się na niej wypadkami. Dźwięk sprawia, że sąsiednie obszary miasta zostają zaangażowane w bieg wypadków. Rzeka, widoczna za przeciwnicami, jakby akompaniuje rytmom *Warszawianki 1905* Wacława

i percepcja słuchowa. O zagadnieniach tych wspominam tu jedynie po to, by wskazać na ich związek z przestrzenią i ich rolą.

¹⁰³ „Przez szczelinę ledwo uchylonych drzwi przemknęła się niebawem osóbka malutka i cicha jak ćma i cieniem zapadła w głęboki fotel najmroczniejszego kąta pokoju. [...] I tak oto wniosła ze sobą oćmę, księżyc, ciszę i to trzepotanie się stworzenia nocnego. [...] Przysłuchiwał się oddechowi dziewczyny, – w zrywanem jego tempie trzepotało się serce znużone” (I: 10–12).

Święcickiego¹⁰⁴. Profesorowi wydaje się, że „Wisła szumi tak wezbranym prądem wód mętnych”. Trzeba zaznaczyć, że to ten bohater „mętami człowieczymi” określa odrażającą tajemnicę tłumów, którym przeciwstawia postać Komierowskiego i Wandy „Sąże to męty?...” (I: 331). Ten wezbrany prąd wód, poprzez dźwięki dobiegające z dwóch stron, łączy się z wezbranym prądem tłumy na ulicy. Potwierdzeniem, że Berent wykorzystywał znaczenie dźwięków, jest odwołanie tej metafory i wskazanie na „odmęt tłumnego zgiełku” (I: 311), który przechodzi w ciszę marszu. Porównanie do powodzi następującej po huku wezbranej tamy dopełnia paralelnie zestawienie wezbranych wód rzeki i fali tłumy¹⁰⁵. Fragment powieści wygląda następująco:

A z tego głosów zamętu trysnęło nagle akordem pełnym i uderzyło w ulicę surmą pieśni, rzekłbyś zdziwioną, jakby wytargniętą niespodzianie z pamięci tłumów. Z tym pokrzykiem: „Warszawo!” spadła pieśń w odmęt tłumnego zgiełku, – w zaszum cizby już gorączkowy.

.....„świętą a pra-a-wą!” – zawodził w dalszym ciągu wrzaskliwym dyszkantem głos Jura – w pojedynkę tylko.

Wspólny marsz zmógł ten nieład. Przez chwilę dudniało tylko kroków mrowie, słychać było chód: następ tłumów wielki, – jak po huku zerwanej tamy ta cisza powodzi najgroźniejsza. (I: 311)

¹⁰⁴ Potwierdzeniem, że w tym fragmencie chodziło o taki akompaniament, jest zmiana wprowadzona w II wydaniu powieści (zrezygnował z niej Berent w III edycji).

„A gdy oko przecznicą między parkanami ku rzece niespodzianie wybiegło, zdało się przez chwilę, że to Wisła szumi tak wezbranym prądem wód mętnych.

Tymczasem w orkiestrze tłumów pomieszały się jakby nuty...” (I: 213, III: 313).

Kształt tekstu z 1924 roku:

„A gdy oko przecznicą między parkanami ku rzece niespodzianie wybiegło, zdało się przez chwilę, że to Wisła szumi tak wezbranym prądem:

... *Marsz, marsz, Warszawo...*

Tymczasem w orkiestrze tłumów pomieszały się jakby nuty...” (II: 216).

¹⁰⁵ Tłum uliczny porównany do wezbranych wód pojawia się także wcześniej, w wyobraźni Zaremy wspominającego romans z diwą: „Oddechy obojga gorące usta sobie przerzucane, wargą o wargę. Przed nimi koni lekki cwał, za nimi szum odpływu głuchy: wezbrane morze tłumnej namiętności wraca w swe łóżyska, bujny tłum rozplywa się po ulicach, rozszczepia w gnuśne jednostki” (I: 32).

Podobnie młot walcowni wyznacza rytm marszu i śpiewu manifestantów, sprawiając, że przestrzeń codziennej egzystencji fabrykantów zlewa się z miejscem wypadków ulicznych:

Ten marsz tłumów, ich następ twardy, nie wiadomo na jakie szańce, kroczył w tej chwili jakby pod rytmy głuchego młota walcowni, bijącego w dali. Chwilami czynił się z tego w zgiełku tylko szum jakiś wielki. [...]

Raz! – raz! – raz! – wybijał z dala w przynagleniach rytmem zmylonym młot walcowni swe głuche łomoty metaliczne. „...Sędziami będziemy wtedy my!” – przyniosło wrzaskiem echa z oddali. (I: 312–313)

Na poziomie wrażeń słuchowych cały obszar Powiśla bierze udział w „ruchu”, który stanowi istotny komponent ideowy *Oziminy*. Zgiełk tłumy, odgłos kroków, śpiew, młot walcowni i szum rzeki akcentują aktywizm i działanie, które materializują się w scenach na ulicy. Wydarzenia te, naznaczone aktywizmem, skontrastowane są z późniejszym obrazem miasta nad ranem, miasta zastygłego w bezruchu. Bezruch ten wiąże się z faktycznymi realiami przestrzennymi, kiedy to życie w Królestwie zamierało w wyniku strajków¹⁰⁶. W zakończeniu powieści także zostały zaakcentowane elementy foniczne: „wiatr hula górą bezgłośny”. Cisza zaś jest podkreślona dwukrotnie: „w czas morskiej ciszy”. Metafora łodzi rybackich zamyka klamrę (pierwszą scenę w salonie otwierał obraz fortepianu przyrównanego do łodzi, przy którym stał Zaremba)¹⁰⁷, przy czym w końcowej części wyeksponowana jest senność i melancholia.

Sfera dźwięków odgrywa niezwykle rolę zwłaszcza w scenie przemarszu wojsk pod oknem salonu, po ogłoszeniu wieści o wybuchu wojny. Dźwięki z ulicy mieszają się tu bowiem z muzyką koncertu diwy,

¹⁰⁶ Andrzej Garlicki pisał: „Strajk styczniowo-lutowy miał wielorakie znaczenie, ale przede wszystkim ukazał siłę klasy robotniczej. Nieliczna w stosunku całej ludności Królestwa (4%) osiągnęła przecież to, że w tych dniach zmarło życie w Królestwie. Na ulicach miast i osiedli gromadziły się tłumy upojone wolnością i siłą. Każda rewolucja jest funkcją świadomości mas. Strajk styczniowo-lutowy był kamieniem milowym w rozwoju tej świadomości”, A. Garlicki, *U źródeł obozu belwederskiego*, Warszawa 1979, s. 140.

¹⁰⁷ „Stał jak wyczekujący rybak tej czarnej łodzi, przerzucając białe karty nut rozłożonych na hebanie” (I: 3).

by zupełnie go zagłuszyć i przerwać. Wspomniany wcześniej podział na przestrzeń otwartą i zamkniętą ulega tu zachwianiu, gdyż poprzez dźwięk i rytm hymnu, po pierwsze, świat zewnętrzny, owa otwartość ulicy wkracza do salonu. Po drugie wprowadza w jego obręb – w obręb rzeczywistej przestrzeni – sferę wyobrażeń, skojarzoną z melodią hymnu niosącego się echem przy akompaniamencie orkiestry. Niesie się on później echem w wyobraźni bohaterów, zwłaszcza Zaremby, przynosząc myśl o odległych obszarach zbliżających się starć bitewnych.

Przestrzeń mentalna jest w *Oziminie* strukturą niezwykle złożoną. Jerzy Paszek stwierdził:

Berent w swoim utworze odwołuje się do całej historii cywilizacji: wspomina o Egipcie faraonów i o memfiskim Ptahu, o misteriach eleuzyjskich, o celtyckich druidach, o azjatyckiej barbarii (o „achańczy” wschodniej, charakterystycznej dla miast jak Kaługa, Kostroma, Twer, Astrachań), o perskim przepychu pałaców, o rzymskich westalkach, francuskiej modzie empirowej, o indyjskich nababach, nirwanie buddyjskiej, o Golgocie i Barabaszu, truverach francuskich, a nawet o stacji badawczej na Morzu Białym...¹⁰⁸

Warto dodatkowo zaakcentować, że istnienie tych elementów przestrzennych w powieści ma bardzo różny status i pełnią one różne funkcje. W świecie powieściowym *Ozimina* przestrzeń mentalna uruchamiana jest na kilka sposobów: 1) w obrębie wizji i wspomnień bohaterów; 2) w ich opowieściach o przeszłości¹⁰⁹; 3) uaktywniana jest poprzez metafory kojarzone z określonym miejscem; 4) mityczna, obecna w rozmyślaniach bohatera. Zdarza się, że opowieść o przeszłości ma czasem oderwać bohatera od myśli o bieżących zdarzeniach i „przenieść” w inny obszar wyobrażony:

„Oderwij mu myśli od chwili! – pchnęło ją coś jakby rozkazem gwałtownym, – w dal! – koniecznie jak najdalej”.

Wciąż na klęczkach, ramionami o jego kolana wsparta, mówiła w nagłej inspiracji opowiadawczej:

¹⁰⁸ J. Paszek, *Profuzja profesji w „Oziminie”*, „Teksty Drugie” 2004, nr 6, s. 148.

¹⁰⁹ Sceny te charakteryzują się występowaniem „opowiadania unaczniającego”, wskazanego przez autora wstępu, M. Głowiński, *Wstęp*, w: W. Berent, *Ozimina*, s. XXII.

– Pamiętasz, Bolku, jakieś do nas po raz pierwszy na wieś przyjechał.
(I: 126)

Ponadto obok przestrzeni wyobrażonych, przynależnych do świata fabularnego *Oziminia*, należy wskazać na te uobecniające się w świadomości czytelnika, kojarzone z innymi kontekstami i doświadczeniami kulturowymi, znanymi odbiorcy. Istotna jest również sprawa sfery wyobrażeń dostępnych dla czytelnika umiającego odczytać nawiązania intertekstualne i elementy korespondencji sztuk, a także skojarzenia oparte na wieloznaczności słów i symbolice przedmiotów¹¹⁰.

Należy zaznaczyć, że występowanie przestrzeni symbolicznej nie zaburza rzeczywistego kształtu domu. Zaistnienie równoległych obszarów rozgrywa się w obrębie wyobrażeń i metafor. Przestrzeń mentalna odnosi się wówczas do wyobrażeń bohaterów oraz do świadomości czytelnika. Porównanie biblioteki do katakumb lub fakt, że jeden z bohaterów przebywając w niej rozmyśla o Carnacu, a inny opowiada o Sybirze, nie powoduje, że fizycznie (także w świecie powieściowym) miejsce to przestaje być biblioteką. Trzeba tu odnotować, że biblioteka w *Oziminie*, i tylko ona, jest jednak miejscem związanym z metaforycznym błędnikiem i krążeniem.

Figura labiryntu odnosi się w powieści do przestrzeni metaforycznych, nie zaś do przestrzeni fizycznej¹¹¹. Labirynt ma jednak istotne znaczenie symboliczne, w odniesieniu do biblioteki, w której łączy się błędzenie rozumiane fizycznie i mentalnie. Dwa momenty, gdy błędzenie dotyczy przestrzeni fizycznej (profesor między regałami i Nina szukająca pokoju nad ranem) następują wtedy, gdy gaśnie światło i jest to wyraźnie zaznaczone. Fakt ten podkreśla Berent kilkakrotnie i wszystkie sceny „błędzenia” odbywają się dopiero wtedy, po zakończeniu

¹¹⁰ Zob. P. Hultberg, *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969; J. Paszek, *O polisemii „Oziminia” Berenta*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1, s. 167–190.

¹¹¹ Por. E. Rybicka, *Labirynt klasyczny, czyli powierzchnia i głębia w „Oziminie”*, s. 75. M. Baranowska wskazywała, że materialnym wyrazem labiryntu w *Oziminie* jest biblioteka, a „po stronie ulicy jest to spirala (nie nazwana), inaczej niż labirynt (nazywany »labiryntem« lub »błędnikiem«), który pojawia się z okazji epizodów w bibliotece”, M. Baranowska, dz. cyt., s. 102.

balu¹¹². W przestrzeni rzeczywistej „błądzenie” pojawia się w odniesieniu do półek bibliotecznych, między regałami z książkami, wyjście poza nie na dalszą część pokoju wiąże się z odzyskaniem orientacji.

W pracy poświęconej istocie labiryntu w innych utworach Michał Głowiński wskazywał:

Bohater labiryntowy nie tylko mniej lub bardziej bezwładnie wędruje, czyli błądzi wśród płataniny dróg, i nie tylko przeżywa swe osaczenie w zamkniętej przestrzeni, z której wyjścia odszukać nie może, również poddaje swe położenie refleksji, usiłuje je poznać i zrozumieć. [...] Ów współczynnik poznawczy jest stałym komponentem jego sytuacji egzystencjalnej.¹¹³

Trudno stwierdzić, by bohaterowie *Oziminy* znajdowali się właśnie w takiej sytuacji, ich udziałem jest uwięzienie na poziomie mentalnym (w błędnym kole), czyli niemożność pokonania słabości, które, paradoksalnie, są powodem niemocy do dalszego działania i przyczyną zastoju. Na poziomie fizycznym odpowiada temu krążenie, krążenie po pokojach, nie zaś błądzenie w poszukiwaniu wyjścia, a sięgnięcie po wątki mitologiczne w scenie symbolicznej angażuje konstrukcje oparte na otwartości, a nie wskazania na mit labiryntu¹¹⁴. Figura labiryntu nie przy-

¹¹² „Lampka elektryczna u pułapu mrugnęła, jak gdyby na tychże przewodnikach gaszono światło w innych pokojach. [...] Gdy nowe mrugnięcie i błysk lampki elektrycznej zagnaliły go do skierowania się ku wyjściu krętą drogą półek. Lecz w teje chwile światło u pułapu zgasło; znalazł się jak wśród murów ciemnych. Posuwając się omackiem, zwrócił mimo woli krótkowzroczne oczy ku górze, gdzie wyświetlały się w ciemni – na pierwsze wejście, rzekłbyś lamp mlecznych szereg – popiersia białe. [...] A gdy się wreszcie za ich kręte ściany wy dostał, perłowy świt docucił mu oczu; [...] Wstawał ranek. Oto promień pierwszy już się przez szyby przebijał, w wir i kłębiecie się ręce, rzucając smugą świetlną pyły biblioteczne. [...] Wyszedł wreszcie. I znów w ciemność wstąpił. Zasłony na oknach były tu jeszcze nie podniesione, a światła pogaszone w żyrandolach. (I: 174–177); Nie mogąc teraz oto trafić oto do przeznaczonego dla się pokoju, błąkała się po mieszkaniu ciemnym [...] Błąkająca się wciąż wśród ciemnych pokojów...” (I: 211).

¹¹³ M. Głowiński, *Mity przebrane*, s. 135. Michał Dzionek zauważa, że labirynt, wytworząc sytuację błądzenia, tym samym eliminuje potrzebę przewodnictwa i programu, „czyli w najszybszym rozumieniu – mapy”, M. Dzionek, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, „Anthropos” 2004, nr 2–3.

¹¹⁴ Na ten temat zob. S. Chwin, dz. cyt.; J. Jakóbczyk, dz. cyt.; J. Prokop, dz. cyt.; M. Prussak, dz. cyt.

staje też do scen na ulicy, których precyzyjna konstrukcja przestrzenna umożliwia czytanie powieści jako odwzorowania topograficznego opisanej części miasta¹⁵. Nina nie może trafić do wskazanego pokoju – jest to drugi, obok zagubienia profesora wśród bibliotecznych regałów, przypadek błędzenia w przestrzeni realnej. Pozostałe skojarzenia z labiryntem odnoszą się do przestrzeni wyobrażonych i metaforycznych. Nina, wyruszając z najdalszej, sypialnianej części domu, nie pamięta, w którym pokoju miała spać. Jest to sygnał, że w tamtej części znajduje się więcej pokoi, w których nie przebywali goście podczas balu. Idąc korytarzem, nie mogła przechodzić przez pokój dziecinny starego Komierowskiego, „uchyliwszy drzwi najbliższych” (I: 212) trafia do kobiercowego pokoju, gdzie znajduje się „kukła murzyna”. To potwierdza, że sypialnie znajdują się w pobliżu pokoju dziecinnego. Pułkownik, idąc od drzwi wejściowych do starego Komierowskiego, szedł do „najdalszych drzwi”. Nina, przestraszona „kukłą murzyna”, nie wchodzi tu, z przestrachem „szarpnąwszy drzwi najbliższe dostała się do biblioteki” (I: 212), zgodnie z układem domu. W bibliotece spotyka starego Komierowskiego, który zdążył tu dotrzeć, minąwszy się z profesorem w salonie. W tym miejscu przed dwoma laty major spotkał Woydę, który wyszedł z alkowy Leny. „Gdy się ten Woyda przed dwoma laty truł z amatorów, tum go zdybał przed tem. Tutaj! – zakuł laską w ziemię. – Stamtąd, z alkowy wylazł” (I: 219), a więc także zgodnie z planem rozlokowania pomieszczeń. Woyda wyszedł z alkowy Leny podobnie jak teraz Nina. Komierowskiego wyprowadzają nad ranem „tam przez salon długi” (I: 229), czyli znaną już drogą, przebytą wcześniej przez pułkownika w kierunku pokoju dziecinnego. Kiedy Nina mdleje po rozmowie z baronem, ten „poderwał w ramiona [...] Przez pół tem docuconą doniósł, dociągnął za próg, gdzie na tacy murzyna stał dzban” (I: 243), czyli przez korytarz do pokoju kobiercowego. Po wyjściu barona Nina zostaje w tym pokoju, gdzie rozgrywa się scena wizji sennej. Następnie odnajduje ją Wanda.

Zważywszy zatem na konsekwentnie zaplanowany układ domu Niemanów, wraz z logicznym następstwem przejść i spotkań, trudno

¹⁵ W tym przypadku wątpliwa okazałaby się także perspektywa miasta-labiryntu jako tekstu, gdyż cel i tempo przemieszczania się bohaterów nie współgrają z percepcją charakterystyczną dla XIX-wiecznego postrzegania miejskiego labiryntu.

się zgodzić z tezą Elżbiety Rybickiej, która wskazywała, że efekt labiryntowy jest tu przede wszystkim „zakwestionowaniem tradycyjnych, zdroworozsądkowych relacji spacji”¹¹⁶. Nie można z drugiej strony zaprzeczyć, że labiryntowość akcentowana przez tę autorkę stanowi element przestrzenny ważny dla *Oziminii*¹¹⁷. Jak zatem pogodzić te rozbieżne sądy? Podobnie jak w przypadku figury koła, spirali, systemu otwarcia i zamknięcia figura labiryntu odnosi się do sfery mentalnej, nie zaś fizycznej przestrzeni opisanej w dziele i w odniesieniu do przestrzeni wyobrażonej, do których można odnieść tezy Rybickiej. Ważny jest też fragment studium tej badaczki poświęcony bibliotece¹¹⁸. Miejsce to jest bowiem obszarem, gdzie labiryntowość przenika do sfery fizycznej dlatego, że biblioteka jest nośnikiem sensów, jako przestrzeń kumulująca czas, jako przestrzenny palimpsest. Jest to cecha biblioteki w ogóle, ale w *Oziminie* nabiera wyjątkowego znaczenia.

Wskazując różne sposoby wprowadzania przestrzeni wyobrażonych, trzeba uwzględnić, że dzieje się to nierzadko pod wpływem bodźca, którym może być np. sięgnięcie po książkę, czy pod wpływem znajdowania się w danym pokoju. Niezwykle ważne jest rozróżnienie występujących w *Oziminie* przestrzeni mentalnych. Inną funkcję bowiem pełnią opowieści o więzieniu (Wandy, Komierowskiego), wspomnienia o przeszłości (Zaremba – teatr, rekrutacja do wojska), opowieści o minionych zdarzeniach (Niny – młodość na wsi, Leny – romans z Woydą, barona – wspomnienie Woydy). Przestrzeń cyrku, areny, katakumb itp. przywołana jest z kolei w roli porównania. Obszary ukazane w obrazach mitycznych łączą się z tytułową symboliką oziminy, zmarzliny, siewu, odrodzenia i opuszczenia podziemnego królestwa śmierci.

Obrazy te krystalizują się w rozmyślaniach profesora w bibliotece, gdzie powraca przywołanie przestrzeni wyobrażonej, związanej z działalnością Legionów Dąbrowskiego. Odsyła ona do geograficznej

¹¹⁶ E. Rybicka, *Labirynt klasyczny, czyli powierzchnia i głębia w „Oziminie”*, s. 75–76. Przywołany cytat dotyczący przestrzeni labiryntowych (w odniesieniu do twórczości Kafki i jemu podobnych) za: M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: tenże, *Mity przebrane*, s. 148.

¹¹⁷ Zob. M. Baranowska, dz. cyt.; M. Głowiński, *Labirynt*.

¹¹⁸ E. Rybicka, *Labirynt klasyczny, czyli powierzchnia i głębia w „Oziminie”*, s. 82–90, 94–96.

przestrzeni Italii. W twórczości Berenta wiąże się także z przestrzenią działalności Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (a tym samym z Pałacem Staszica)¹¹⁹. Wskazanie na pismo legionowe „Dekada”, pojawiające się w rozważaniach profesora o rozproszeniu po świecie ksiąg, będących przetrwalnikami kultury, odsyła do historii pierwszego pisma niepodległościowego. Było ono ważne dla późniejszych pism tajnych i emigracyjnych¹²⁰. Zarówno redaktor Cyprian Godebski, jak i postaci związane z „Dekadą” to przypadek połączenia działalności bojowników narodowych z ruchem umysłowym i twórczością literacką. W *Przedmowie* Stefana Krzywoszewskiego do warszawskiego wydania z 1938 roku „Dekady. Pisma Legionów polskich z 1799 r.” przywołał słowa Mariana Kukieła, który pisał o twórczej pracy przenikającej Legiony¹²¹. Jest to ważne zagadnienie, podejmowane przez Berenta, poszukującego wzorca przydatnego dla społeczeństwa, które zostało dotknięte polityczną katastrofą. Pisarz wskazuje zatem na działalność żołnierzy spod sztandarów Dąbrowskiego, doświadczonych wydarzeniami 1794 roku. Ważna jest historia społeczeństwa doby oświecenia, gdzie rolę przewodników mentalnych przejął Stanisław Staszic wraz z WTPN. Podejmując owe zagadnienie połączenia walki militarnej i mentalnej¹²² w latach 30. XX wieku, Berent sięgnął po formułę „harfa i miecz”. Pojawia się ona już w *Oziminie*, w scenie rozważań profesora, który właśnie od wskazania na „Dekadę” przechodzi do postaci króla Heola.

¹¹⁹ Być może nazwisko Woydy miało budzić skojarzenie z Karolem Woydą (literatem, korespondentem Ignacego Potockiego i kapitanem w Legionach Dąbrowskiego, później-szym prezydentem Warszawy), z jednoczesnym ukazaniem różnic obu postaci.

¹²⁰ „»Oto – myślał, – przerzucając poźółkłe karty, – »Dekady« wędrownego wojska ostatnich rycerzy bez ziemi, wiodących ze sobą po Europie nowej jeszcze i truerów swoich. Śpiewacy obozowi, zamienieni w rozbiciu ostatniem w bardów pielgrzymstwa, pozostawili po gościńcach Europy księgi polskie spod tłoczni cudzoziemskich wszystkich miast zachodu” (I: 168–169).

¹²¹ Por. M. Kukiel, *Z dziejów organizacji wojsk polskich (1717–1864)*, Piotrków 1916.

¹²² Berent pisał: „To przygarnięcie się pierwszego żołnierza Polski porozbiorowej [Dąbrowskiego – AW] całą duszą i całą treścią życia swego do Staszicowego dzieła wskazuje wymownie nad wszystko inne, że ludzie ówczesni widzieli w Towarzystwie królewskim duchowy środek tego odrodzenia, które on rozpoczął był orężem”, W. Berent, *Wstęp do „Wywłaszczenia Muz”*, s. 305.

Pojawia się tu wertykalny układ, tym razem w odniesieniu do przestrzeni mentalnej, gdzie ważne jest sięganie do przeszłości. Po doświadczeniach rewolucyjnych z lat 1905–1907 (mimo że akcja powieści rozgrywa się w roku 1904) w *Oziminie* Berent dąży do wskazania na wzorzec wspólnoty. W *Ideji w ruchu rewolucyjnym* wskazywał na oświeceniową elitę intelektualną „wraz z poetycką plejadą stanisławowską – ludzi, bez których po Rozbiorach nie byłoby pono Polski wcale!”¹²³. Na tych postaciach koncentruje się ponownie jego uwaga w latach 30., kiedy wobec fali nacjonalizmu rezygnuje z poszukiwania wzorca wspólnoty na rzecz wyeksponowania roli wybitnych przewodników, postaci-wzorców, postaci-idei, zaczerpniętej z nietzscheańskiej historii monumentalnej. W powieści sięga zaś po Lukrecjuszowską formułę „niewygasłych lamp życia”. Pojawia się tu sprawa cykliczności, widocznej w dziejach kolejnych cywilizacji. Wizja profesora łączy wzorce postępowania z czasów „Dekady” i doby romantyzmu z poprzedzającymi je czasami króla Hoela:

I przypomną może tej świątnicy kapłanów, druidów celtyckich, słowa spisane w kodeksie króla Hoela: „Trzy są rzeczy niezbędne: miecz, księga i harfa”. Oto miecz, wyszczerbiony w potrzebie własnej rozprysnął w obronie ludów Zachodu; harfa zagrała dla świata całego pod ręką Szopena; księga, acz pieczęcią niezrozumiałej mowy dla obcych zamknięta, jest dla niech wyczuwalnie Zakonem duszy narodu, Arką jego przymierza z ludzkością. (I: 170)

Przestrzenie wyobrażone układają się w *Oziminie* w ciąg dziejów kolejnych cywilizacji. Wojsko polskie, doświadczone wydarzeniami insurekcji kościuszkowskiej, klęsk 1794 roku i III rozbiorem, a następnie walczące jako oddziały Legionów Polskich u boku wojsk włoskich Republiki Lombardzkiej i francuskich pod wodzą Napoleona, już po pokoju w Lunéville (1801) dostrzegło, że „miecz wyszczerbiony w potrzebie własnej rozprysnął w obronie ludów Zachodu”. W rozmyślaniach profesora pojawia się następnie myśl o losach twórców romantyzmu – ostatnich

¹²³ W. Berent, *Idea w ruchu rewolucyjnym*, s. 170.

wieszczach narodu¹²⁴. Przywołana zostaje filozofia genezyjska oraz sprawa ofiarnictwa. W wizji profesora ustępują one obrazowi celtyckich kultów, poprzedzonemu wskazaniem na księcia Bretanii.

Pośród przestrzeni mentalnych istotna jest także późniejsza wizja, będąca udziałem profesora w scenach na ulicy, czyli wizja XIV-wiecznych flagelantów nawiedzających Kraków. Patrząc na wkraczających do miasta pielgrzymów, bohater tu także wskazuje na cykliczność dziejów. Przywołuje on źródła ruchu bogomilców, wywodzących się ze średniowiecznego manicheizmu¹²⁵, oraz wizję husytyzmu przybyłego w XVI wieku do Korony. „– Było! było! – mówił już w głos do siebie. – Wszystko było!...” (I: 302).

Inny status w powieści ma scena oniryczna, *nota bene* warta osobnej analizy pod kątem jej związków z wzorcami kreacji scen sabatu czy zrytmizowanej konstrukcji narracyjnej. Poza rozpoznaną rolę tej sceny, traktowanej jako rekapitulacja doświadczeń Niny, jest to moment dookreślenia i dopowiedzenia spraw zasygnalizowanych w dialogach bohaterów za pomocą symboli. Rozgrywa się ona w odrealnionej przestrzeni sennych wizji Niny. Panuje tu zasada zmiany planu, wydarzenia toczą się w kilku obszarach: przy ognisku, na dymnych bezdrożach, w tłumie ludzkich cieni. Jak jednak skategoryzować przestrzeń, która opisana jest chwilę przed zaśnięciem bohaterki? Wygląda on następująco:

¹²⁴ Nie podejmuję tu analizy problemu romantyzmu, który także stanowi niezwykle istotny element zarówno rozważań profesora, jak i podłoża ideologicznego powieści. Odśylałam do cennego studium Małgorzaty Okulicz-Kozaryn, „*Tum odgadywanej zaledwie poezji*”. *Wacława Berenta rozważania o fenomenie Mickiewicza*, w: *Mickiewicz wielu pokoleń twórców, badaczy i czytelników*, red. K. Ratajska, M. Berkan-Jabłońska, Łódź 2007. Wątek ten powraca m.in. w wypowiedzi Leny: „– A w nas, dziś, wszystko to jest z duszy kobiecej przepołowienia, rozdarcia: na ten romantyzm spóźniony, na jego męt wiekowy...” (I: 204), czy w rozmowie profesora z Komierowskim: „Nie mają tu ludzie dobrego sumienia w czynnie twardym [...] Trzeba w nich podtrzymywać... /– Złe sumienie romantyków! – wpadł mu gwałtownie w słowa” (I: 283). Pojawia się tu dodatkowy element przestrzenny, odsyłający do pomnika Mickiewicza w Paryżu. Na temat fragmentu dotyczącego wątku druidów zob. także J. Paszek, *Profuzja profesyj*.

¹²⁵ Na ten temat zob. S. Bylina, *Ruchy heretyckie w średniowieczu. Studia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991; S. Runciman, *Manicheizm średniowieczny*, przeł. J. Prokopiuk, B. Zborski, Warszawa 1996.

Te myśli urojenia, czepiwszy się rozjątrzonej wyobraźni, prawie że zwidem się stawały. Owe ćmy i nietoperze, które czaiły się tu jakby po ciemnych kątach na każdą chwilę wyczerpania, zjawiły się znów, – tym razem z taką siłą, że stają się dla oczu rojem cieni błakających się cicho w oćmie pokoju.

Zaś tam, na dywanie, skąd wzrok się dotychczas oderwać nie dał i ledwie dłonią przysłonić pozwolił, tam pode drzwiami – leży Woyda w tej chwili: wystarczy może tylko rękę opuścić, aby ujrzeć powalonego kłębem w skurczu zatrucia. A wokół tego miejsca strzyga się snuje: krew, z ust jego wąską strugą płynącą, niucha strzyga zwiewnymi chrapy, tą twarzą popielną i złotym wyblaskiem okrągłych oczu: dopada i trzepie się bezszelestnie – z cichym, mysim piskiem nietoperza.

A gdy to widzi wyobraźnia szyję skręciło znów nagle, każąc się obcierać na ten czarnoszklisty łeb i gały w nim białe: patrzeć czujnie w oczekiwaniu jednego słowa, które hakiem czepiło się wyobraźni.

Widzi najwyraźniej: poruszają się ot szerokie, krwią odęte wargi, – czerwony pysk wyciska z kukły to słowo czarnoksiężskie:

– *Abrakax!*...

Wysięk śmiechu nad sobą za to urojenie przeszedł natychmiast w chichot szarpany i urwał w spazmie krótkim, stłumionym w poduszkach.

Cisza nocy stała się jak struna glucho dudniąca, uderzana biciem jej serca, a zakończona tłumionym przyjęciem oddechu i wypraszanym bełkotem, rzucanym w noc, milczącą jak przepaść. Opadła głowa na poduszkach, w tył się jakoś osunęła na sprężonej szyi [...] Nad głową uśpioną rozpostarł lęk czarny swe trzepoczące skrzydła.

Niebawem wszystko zgłuchło wokół niej jeszcze bardziej, jakby kto zaparł cicho ostatnie wrota jawy. (I: 249–251)

Opisana scena obejmuje moment, w którym majaczenia senne mieszają się z widokiem realnej przestrzeni. Wspomnienie wrażeń minionej nocy i widok przedmiotów znajdujących się w pomieszczeniu przeplatają się z oniryczną wizją, będącą zapowiedzią sceny sabatu, która po zaśnięciu Niny zdominuje opisywany obszar. W przytaczanym obrazie mamy do czynienia z przestrzenią, w obrębie której nakładają się na siebie dwa wymiary – realny, czyli pokój kobiercowy, w którym znajduje się bohaterka, i wyobrażony, czyli obraz chmary ciem i nietoperzy,

martwego Woydy i krążącej nad nim strzygi. Połączenie przestrzeni realnej z jej interpretacją, z „wyobrażoną” reprezentacją przestrzeni, Edward Soja określił mianem Trzeciej przestrzeni. Scenę zapadnia Niny w sen można by opisać za pomocą pojęcia odnoszącego się do rzeczywistości plasującej się „na styku” tych dwóch wymiarów, przyjmując tu tylko jeden ze sposobów jego rozumienia. Sięgnięcie po nie, zarówno w znaczeniu przestrzeni „pomiędzy”, jako propozycji uwzględnienia podziału przestrzeni na realną i mentalną to ścieżka, która pozwala na nowe odczytania *Oziminy*. Trzecia przestrzeń stanowi topograficzne instrumentarium, które otwiera nowe perspektywy interpretacyjne.

Na styku dwóch wymiarów, czyli rola mitu i Trzecia przestrzeń

Sprawa ruchów masowych w *Oziminie* jest tematem podejmowanym przez postaci zgromadzone u Niemana. Ważne są tu sprawy niepodległościowe, stosunek do wpływów państw europejskich, rola poszczególnych klas. Komentarze i refleksje bohaterów budują obraz realiów Królestwa Polskiego początku XX wieku. Ważne jest jednak rozszyfrowanie znaczeń obrazów symbolicznych. Wymowa ideowa utworu wpisana jest silnie w mit grecki, zarówno agrarny, związany z podaniem o Korze i Persefonie, jak i dionizyjski. Kluczową rolę odgrywają tu metafory przestrzenne oraz związane z nimi podziemie i ziarno. Wskazanie także na kult celtycki i mit egipski oraz postać Chrystusa uzupełnia je o zagadnienie ofiary. Ważna jest tu, by przypomnieć, idea synkretyzmu kulturowego.

Odczytanie symboliki mitologicznej jest elementem niezbędnym do zrozumienia przekazu *Oziminy*. Czytelnik musi rozszyfrować znaczenie mitów związanych z ideą odrodzenia oraz odnieść je do ówczesnej sytuacji politycznej i społecznej. Ponadto świadomość zmieniającej się sytuacji odbiorczej i ewoluującej intencji autorskiej pozwala dostrzec, na czym polega różnica pomiędzy poszczególnymi wydaniami powieści. Wtedy też znacznej redukcji ulega przestrzeń związana z mitami.

Berent wiele obrazów symbolicznych ulokował w utworach poetyckich, w scenie onirycznej oraz w obrazach sięgających do mitów¹²⁶. Autor *Oziminy*, uruchamiając przestrzeń wyobrażoną, nie ogranicza się do jednej mitologii. Zgodnie z rozróżnieniem Josepha Görresa, u którego mitologia jest wielością¹²⁷, Berent przywołuje tę wielość, nie ograniczając przestrzeni symbolicznej do mitu eleuzyjskiego czy egipskiego, ale sięgając również do prahistorii oraz przeszłości Celtów. Obok tych przywołań nie brak także średniowiecznej historii ksiąg, odwołań chrześcijańskich czy mitologii słowiańskiej. Przestrzeń wyobrażona podporządkowana jest naczelnej idei utworu – ukazania jedności, z której wywodzą się części składowe. Idea scalenia rozczłonkowanych elementów w całość (w domyśle państwa) i powrotu od śmierci do życia to nie tylko przywołanie mitu o zrastających się członkach Dionizosa, Ozyrysa, czy o Persefonie powracającej z krainy śmierci. Ważna jest próba wskazania na wielość mitologii i niewystarczającą moc przywołania jednej z nich. Konstrukcje te, oparte na sięganiu do kilku mitów, autor *Oziminy* uzupełnia Nietzscheańskim zestawieniem Chrystus – Dionizos, czy wprowadzeniem figury Kopernika, dawcy ruchu. Autor wpisuje się w ten sposób w nurt myślenia, które krystalizując się już w Oświeceniu, głośniejsze wybrzmiało w wieku XIX w twórczości romantyków. Nie bez znaczenia jest też wpływ modernistycznego synkretyzmu. Ryszard Nycz wskazywał na „mityczne struktury myślenia”¹²⁸, Michał Głowiński – na „równanie kulturowe”. Podobne znaczenia uaktywniają się poprzez wskazanie na obszary odległe nie tylko geograficznie, ale i czasowo. Konwencja ta uobecnia się w technice pisarskiej Berenta, przeszłość jest stałym punktem odniesienia, zarówno ta bliższa (tradycje walk napoleońskich, rewolucji paryskiej, powstania

¹²⁶ Sprawa ich obecności w powieści dotyczy nie tylko pokładów znaczeniowych, ale także analiz bibliologicznych (układ i kształt dzieła). Powracam do niej w części III, w rozdziale poświęconym zagadnieniom edytorskim. Ewolucja tekstu wiąże się z problemem deszyfracji znaczeń i źródeł ich motywacji, które należy ulokować w odmiennej sytuacji odbiorczej i połączyć z zagadnieniem decyzji autorskich.

¹²⁷ J. Görres, *Mythengeschichte der asiatischen Welt*, Hrsg. W. Kirfel, Köln 1935, cyt. za: E. Kuźma, *Kategoria mitu w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” LXXVII, 1986, z. 4, s. 60. Na temat mitów i mitologii posiłkuję się tu tekstem Erazma Kuźmy.

¹²⁸ R. Nycz, *Homo irrequietus*, s. 300.

styczniowego), jak i usytuowana znacznie dalej na osi czasu – sięgająca aż do starożytności. Zarówno jednostka, społeczeństwo, jak i rola przeszłości, charakterystyczne dla Nietzscheańskiej diagnozy kultury, jak wskazywał Ryszard Nycz¹²⁹, stanowią elementy struktury będącej podstawą powieści. Przeszłość zaś, aktywizowana poprzez zbiory zachowań¹³⁰, nie pozwala na ominięcie w powieści także stosunku Berenta do romantyzmu¹³¹.

Michał Głowiński wskazywał na znaczenie dionizyjskiego mitu kolektywistycznego (charakterystycznego dla wcześniejszych dzieł Nietzschego) i indywidualistycznego (nadczołwiek). Autor studium zaznaczał: „Fundament pierwszego stanowi więc zbiorowość, jednolita i zgrana wewnątrznie, wzniosła i radosna jednocześnie, fundament drugiego – jednostka, która znajduje się ponad zbiorowością, jej wroga, gardzi nią”¹³². W twórczości Berenta uobecniają się obydwie typy dionizyjskie. Typ Nietzscheańskiego nadczołwieka, gardzącego zbiorowością to oczywiście bohaterowie *Próchna*, jednak przejawia się także w postawie młodego Komierowskiego. Jego uszlachetnienie dokonuje się u Berenta we wzorcu typów „o instynktach naprawdę szlacheckich”, by posłużyć się formułą z *Idei w ruchu rewolucyjnym*. Wskazuje na nie Berent już na kartach broszury, by potem uaktywnić je w postaciach z kart *Opowieści biograficznych*. Dionizos, będący koryfeuszem tłumu, uosabia aktywizm, także rewolucyjny, potęgę zbiorowości. Symptomy tej potęgi rozpoznaje już Jelsky na kartach *Próchna* („przepotężna”, ale i podatna na wpływy). „Kto choć raz widział ten tłum w chwilach jego niezapomnianych...” – czytamy w *Idei w ruchu rewolucyjnym*. Tę moc rozpoznaje w powieści także profesor, obserwując scenę samosądu na „lokaturze”. Dionizyjska moc zbiorowości wiąże się z kolei z Berentowskim rozumieniem „duszy wspólnej”. „A trzeba tu dziś ludziom mocnych doli docisków, aby ocknąć

¹²⁹ Tamże, s. 264.

¹³⁰ Pisał o tym Ryszard Nycz, tamże.

¹³¹ Zob. M. Okulicz-Kozaryn, dz. cyt., na obecność romantycznego światopoglądu w monologu Woydy, w rozważaniach profesora a także w krytycznym podejściu barona zwraca uwagę Ryszard Nycz, tenże, *Homo irrequietus*.

¹³² Na ten temat zob. M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, s. 80.

w marnej bezradności duszy własnej czucie tamtej...” (I: 221), mówi stary Komierowski i wskazuje: „Bom jest [...] jak patrzące sumienie duszy wspólnej...” (I: 220). Potrzeba zakorzenienia działań w przeszłości, wskazanie na poszukiwanie wzorców w postawach i dokonaniach minionych pokoleń, konieczność zakotwiczenia działań rewolucyjnych w idei innej niż ekonomiczna i uczynienie z niej „kulturowej dźwigni narodu” (*Idea w ruchu rewolucyjnym*), to u Berenta diagnoza potrzeb zbiorowości i droga ku wyzwoleniu się z mentalnej śmierci, droga odrodzenia. „Dekadencja społeczeństwa jest rezultatem zaniku »woli mocy«, energii i witalności – »ruchu«”¹³³, pisał Ryszard Nycz. Pojęcie „sumienia ruchu” pojawia się w naukach Woydy, który na pytanie Leny: „Jakie moce zdołają odeklnąć ten zaległy fałsz uczuć i życia, oraz ich niemoc?” odpowiada: „oto dałem ci, kobiecie sumienie ruchu” (I: 201). Myśl ta wybrzmiewa w mitycznej wizji profesora, który przywołuje obraz misteriów, a także wspomnienie o Maratonie i Salaminie, które skojarzone są ze zwycięskimi bitwami Greków:

[...] zapalały się tam te dusze i głowy, które górują ponad wszystkim, co ludzkość po dziś dzień stworzyła. Gdyż, co bezwładny natury ludzkiej zwyciężać i bezruchy dusz pokonywać miało, wołę skupiać w piersiach lub głowach najdzielniejszych – żyć to musiało ciągle w duszy wspólnej, płonąć świętym zniczem wiary w odnowę dusz, w entuzjazm dla życia samego!

I tem była może na dnie swoim tajemnica eleuzyjska. (I: 336)

Kategoria ruchu w powieści wiąże się z przemianą i dynamiką życia¹³⁴, z pokonaniem niemocy, a także z bardziej dosłownym znaczeniem – ruchów rewolucyjnych. Dionizyjskość związana z indywidualizmem i problemem artysty ustępuje z czasem zbiorowemu wcieleniu aktywizmu dionizyjskiego. Ponadto w nowych okolicznościach historycznych, w obliczu niepodległości potrzeba odrodzenia zostaje zastąpiona postawą afirmującą nową rzeczywistość, o czym

¹³³ R. Nycz, *Homo irrequietus*, s. 272.

¹³⁴ Przeciwwstawienie zastoju intelektualnego i płynącego życia pojawi się także w *Opowieściach biograficznych*, w tym w tytułowym pojęciu *Nurt*.

pisał Michał Głowiński. Wskazywał on, że mit dionizyjski uzyskuje nową funkcję, uwarunkowaną przez sytuację kulturalną przełomu wieków¹³⁵ oraz zaznaczał:

W wypadkach krańcowych zrozumienie metafory Dionizosa mogło warunkować zrozumienie intencji całego dzieła – tak było w przypadku *Oziminy* Berenta. W końcowej wizji, nawiasem mówiąc usuniętej przez Berenta w wydaniach późniejszych, Dionizos był nie tyle „Chorążym wesela”, ile właśnie nadziei, że to, co pogrzebane, musi powrócić do życia.¹³⁶

Wskazane przez autora *Maski Dionizosa* ówczesne tendencje do utożsamiania aktualnych realiów z obrzędami greckiego misterium, ze starożytną polis, w której misteria się odbywały, by posłużyć się sformułowaniem badacza, materializują się w tekście *Oziminy*. Ten „misteryjny wymiar teraźniejszości” w dziele, gdzie przeszłość stanowi stały punkt odniesienia, zostaje w pełni wyartykułowany w końcowej scenie rozmyślań profesora, który zadaje sobie pytanie: „Nie sprawujeż się tu naprawdę misterium podziemi: odżyte, – eleuzyjskie?” (I: 334). Wcześniej bohater wyraża myśl o odnowie duszy wspólnej: „odnowie podległej, przez ofiarę, odzycie, odmłodzenie: prastarą wiarę misteryków onych, przy których odmładzała się przez wieki najdzielniejsza dusza wspólna [...]” (I: 333–334). Dionizos ukazany w akcie misterium staje się figurą, za którą podążają tłumy w procesji, przewodzi gromadzie, stając się tym samym punktem odniesienia dla obecnego w utworze zagadnienia duszy wspólnej – odradzającej się w misterium ruchu.

Edward Boniecki w pracy poświęconej recepcji mitu dionizyjskiego w twórczości Szymanowskiego i Iwaskiewicza wskazywał na aspekt połączenia w nim przyrody i kultury¹³⁷ oraz na, popularny wówczas, Nietzscheański model myślowy, odwołujący się do postaci Chrystusa i Dionizosa. Zaznaczał on: „Idea syntezy Chrystusa-Dionizosa wspól-

¹³⁵ M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, s. 75. Berent sięga także po wspomniane eseje Waltera Petera, zob. M. Prussak, *Niedoceniony katastrofizm*.

¹³⁶ Na temat zmiany semantyki mitu dionizyjskiego po 1918 roku zob. M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, s. 100.

¹³⁷ E. Boniecki, *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwaskiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 147.

na była modernistom. Znajdujemy ją w korpusie pism dionizyjskich tej epoki”. Wskazywał na pisma z kręgu nowoczesnego religioznawstwa, zapoczątkowanego przez *Złotą gałąź* J. G. Frazera¹³⁸. W *Oziminie* nie zabrakło i tej pary symboli; wskazanie na nie pojawia się najpierw przy przywołaniu tajemnicy eleuzyjskiej, która polega na przewyciężaniu bezruchu, poprzez entuzjizm życia:

Wraz z nią zapadło w przepaść czasów i nasze dziś rozumienie najgłębszych tajników woli tych, którzy – w dzisiejszego sumienia postaci – wykraczają z kościoła pod krzyżem swej męki, zapatrzeni jak w monstrencję promienistą w symbol jedynej swej potęgi odnowy życia i dusz: w ruch. (I: 336)

Symbole te powracają w obrazie placu przed kościołem Świętego Krzyża. To zagadnienie zasygnalizowane zostało już w wypowiedzi Woydy, przytaczanej przez Lenę: „gdy życie wyczerpane z sił swoich stanęło znowuż w bezruchu dusz, jawił się ludziom Bóg inny, – zamordowany na krzyżu, – jawił się człowiekiem” (I: 197). Ważny jest także fragment w scenie końcowej:

I tą oto drogą [...] kroczą przemarszem tamte tłumy pędzone – z ową grupą na przedzie, niby z czołem wszczętego pochodu dziejów.

„Rzuć za nimi kamieniem!” – szarpały się w nim uczucia, w instynktach tej ich podziemnej robocie na wskroś sporne, płoszące trwożną rozkładu tem właśnie, gdzie zapalają się dla nich gwiazdy nadziei.

Borykał się odstrychnięciem wewnętrznym od nich swej całej natury i nie dawał rady tej sile.

„Tajemniczość!” – owóz to, co niewoli i jarzmi tłumy, pociąga wyobraźnię, a odpycha myśl. „Tajemnica tłumów!” – cofa się przeczucie w odrazie mętów człowieczych. (I: 330–331)

Refleksja nad biegiem dziejów i przemianą przechodzi w powieści w wizję misteriów eleuzyjskich. Senną, błotnistą ziemię porównuje profesor do opuszczonej bogini, by skojarzyć tę wizję ze spojrzeniem Komierowskiego. To niezwykle ciekawy element budowania końcowego układu symboli – to Komierowski będzie kroczył w pochodzie aresztantów

¹³⁸ Tamże.

wraz z Wandą-Persefoną. Profesor akcentuje: „oczy jego zamglone nękiem, patrzące jakby odbiciem tego wejrzenia ziemi ogołoconej i jej melancholii” (I: 333).

Woyda z kolei w opowieści przytaczanej przez Lenę sięgnął do mitu o Ozyrysie (*nota bene* bogu odpowiedzialnym za zjednoczenie ziem Egiptu) zamordowanym przez Seta, którego rozczłonkowane ciało (podobnie jak Dionizosa rozszarpanego przez tytanów) scaliła Izyda. Czas jej poszukiwań boga na ziemi, podobnie jak rozpaczy Demeter poszukującej Kory, wiąże się z okresem zimy i zastoju, po których przychodzi czas odrodzenia. Mit agrarny obecny w powieści pojawia się także jako mit egipski, gdzie para bogów jest związana z rolnictwem i urodzajem, ożywienie Ozyrysa stało się zaś impulsem do obchodzenia święta orki. Pojawia się formuła, którą potem Berent zastosuje w odniesieniu do biblioteki: „Tylko w egipskiej gdzieś grobnicy rozmyślań [podkr. AW] takich pozostawili dziwny obraz: zamordowanego boga, z którego serca wyrastają kłosa siewne: odnowa życia...” (I: 197). Można by doszukiwać się tu związku z *Tekstami Piramid*, odnalezionymi na ścianach grobowców egipskich władców w XIX wieku. Takie spojrzenie dopełnia metaforę katakumb, związaną ze zbiorem pism. W powieści łączą się obrazy różnych kultur – staroegipskiej, chrześcijańskiej, filozofii Nietzscheańskiej i odnoszą do zagadnienia ruchu i jego braku, martwoty i odrodzenia.

Z przywołaniem kultury celtyckiej, z kolei, wiąże się wielokrotne wskazanie na świętą Brygidę. Myśl o kultach celtyckich: „potrzeba ofiary z najlepszych dla odkupienia ducha w innych” stanowi bardzo ważny komponent znaczeniowy powieści. Wiąże się on ze znaczeniem przestrzeni (koncentracja energii osiągnięta poprzez układ kamieni, których ślady pozostały w Carnacu i określane są jako „neolityczna katedra”). Berent dokładnie opisuje pozostałości po miejscu kultu, które do dzisiaj można oglądać w miejscowości Carnac we Francji. Co istotne, obecnie pod warstwą ziemi, na której stoją megality w Carnacu, rozciąga się warstwa granitu, o którym pisał Berent (megality w tym rejonie odkryto w XVIII wieku, a rozwój badań archeologicznych nastąpił w drugiej połowie wieku XX). Berent tymczasem już w powieści z 1910 roku pisał:

Ową świątynię Carnac'u stawiała rasa obca o takiej sile wiary, że na lat tysiące przedtem przypowieść Chrystusową wypowiadała ramionami czynu: przenosiła najdosłowniej góry granitowe w szczerze pola, ustawiając je nawą pięciokrotną w ustęsknionym kierunku wschodzącego słońca, aby tą drogą rok rocznie występujący życia i pogody Bóg spoglądał na gładzisko płaskie w skał półkręgu: na ociekły rzeźną krwią ofiar ołtarz ofiar ludzkich – dla Niego, dla Słońca!... Spłynęła na tym ołtarzu krew rasy co najlepsza; – smutne cherlaki duszą i ciałem pozostały tylko. Zalała fala obca. (I: 172–173)

Figura koła wiąże się w tym przypadku z tradycją świętego kręgu, który wyznaczał kształt pierwszych celtyckich świątyń. Sakralno-magiczny krąg zamykał w swym obrębie także przestrzeń pierwszych chrześcijańskich cmentarzy. Ponadto koło było symbolem bóstwa solarne go czczonego przez Celtów (koło było elementem rytuałów, m.in. poczwórny węzeł jako symbol wieczności). W południowo-zachodniej Galii



11. Pozostałość po megalitach w Stonehenge w hrabstwie Wiltshire w południowej Anglii, 2018

symbolem solarnym była swastyka, jako symbol słońca podobny do koła, ale podkreślający ruch. Swastyka pojawiała się w grafikach Mariana Wawrzeckiego (malarza i archeologa, wyznawcy słowiańskiego kultu solarnego), z którym w okresie około 1900–1903 roku łączyła Berenta bliska znajomość. Zagadnienia te musiały być zatem pisarzowi znane.

Każdy z mitów w powieści wiąże się z tytułowym motywem ziarna, sprawą odrodzenia oraz jest zestawiony z postacią Chrystusa. Każdemu też odpowiada jeden z wierszy, które początkowo miały wejść w obręb powieści. Obraz pojawiający się w utworze *Na wtórne kwiaty jesieni naszych* (ofiary z silnych dla ocalenia słabych) łączy się z wizją celtyckich rytuałów. W wierszu *Młodości* (abstrahując od odwołań do Mickiewiczowskiego *Do B...Z...*, o incipicie „Słowiczku mój”) pojawia się przywołana przez Woydę przestrzeń Egiptu. Wiersz *Wiosna mówi* koresponduje z kolei z mitami greckimi oraz Nietzscheańską ideą wiecznego powrotu. Utwór czytany w powieści przez Wandę, jedyny, z którego Berent nie zrezygnował w I wydaniu, i jedyny, który pozostaje bez tytułu, zawiera w sobie wszystkie wyżej wymienione zagad-



12. Pozostałość po megalitach w Stonehenge w hrabstwie Wiltshire w południowej Anglii, 2018

nienia. Łączą się w nim bowiem mity: celtycki – ofiara, egipski – kłosa wyrosłe na grobie, grecki – odrodzenie. Pojawia się także wskazanie na tradycję chrześcijańską związaną z ofiarą Chrystusa. W wierszu można doszukać się również związków z nietzscheanizmem i symboliką obecną w dziele *Tako rzecze Zaratustra* (m.in. motywu węża i orła).

W *Oziminie* spotykają się przestrzenie wyobrażone dwojakiego rodzaju (wizje przeszłości i wyobrażenia mitologiczne). Ponadto przenikają się sfery wyobrażeń bohaterów i czytelnika. Zgodnie z konwencją epoki przestrzeń wyobrażeń i symbolicznych sensów, uruchamiana przez autora, w zamierzeniu odwołuje się do źródeł, ale do ich przetworzeń funkcjonujących w świadomości epoki. Przydatne jest tu pojęcie Trzeciej przestrzeni Edwarda Sojy. Przecięcie przestrzeni realnych i wyobrażonych Soja nazywa Trzecią przestrzenią, traktując ją jako rezultat „roztrojenia” wyobraźni przestrzennej, czerpiący z tradycyjnego dualizmu przestrzeni materialnych i mentalnych¹³⁹. Kategoria ta daje możliwość uporządkowania złożonej struktury przestrzennej *Ozimy*, opartej na przenikaniu się przestrzeni rzeczywistej i wyobrażonej. Akcentowana przez berentologów jej niestaticzność i różnorodność, uwarunkowana zmianami punktu widzenia postaci (mówiąc o płaszczyźnie fabularnej), związana jest z fluktuacją świata postrzeganego, a więc mentalnego – osadzonego jednak w realnym miejscu, jakim jest dom baronostwa Niemanów. Mamy tu do czynienia z palimpsestową strukturą, w której pomiędzy reprezentacjami miejsc rzeczywistych i wyobrażonych znajduje się inny wymiar (miejsca metaforyczne, mitologiczne). Trzecia przestrzeń wykracza poza zakres połączenia sfery realnej i mentalnej i łączy je z aspektem społecznym. Owo połączenie historii, społeczeństwa i przestrzeni, wydobyte przez Soję, łączy się z rozpoznaniem Michała Głowińskiego, który akcentuje, że związek Dionizosa z ruchami masowymi uruchamia kategorię społeczną, a nie tylko filozoficzną czy psychologiczną.

Istotnym elementem projektu Edwarda Sojy, jak już wspomniano we *Wprowadzeniu*, jest odejście od logiki opartej na dychotomicznym schemacie, określanej jako wybór albo/albo (*either/or*) i jego propo-

¹³⁹ E. W. Soja, *Thirdspace*.

zycja logiki zarówno... jak i .../a także... (*both/and also*) – jako termin odnoszący się do historyczności, charakteru społecznego i przestrzenności. Dokonując transpozycji tego ujęcia na potrzeby rozważań o przestrzeni *Oziminie*, można stwierdzić, że w jej obrębie zawierają się zarówno miejsca przeszłości (historyczność), jak i przestrzeń o charakterze społecznym (przestrzeń związana ze sferą społeczną i postawami przedstawicieli danych grup), a także realne miejsca akcji, których lokalizację można wskazać (np. plac przed Pałacem Staszica u zbiegu Krakowskiego Przedmieścia i Nowego Świata).

Projekt Trzeciej przestrzeni stanowi model myślenia umożliwiający interpretację łączącą za pomocą jednej kategorii dotychczasowe trafne rozpoznania. „Gra spacjalna” widoczna w *Oziminie* spowodowana jest wielostronną motywacją jej istnienia jako płaszczyzny przecięcia – by powtórzyć raz jeszcze – aspektu historycznego, społecznego (który inicjuje wymiar cykliczności w optyce mitologicznej, nietzscheańskiej i rewolucyjnej) i przestrzennego (zredefiniowanego).

Przestrzeń całościowa w *Oziminie* plasuje się na przecięciu miejsc realnych i wyobrażonych. Uwzględnienie takiego ujęcia stanowi klucz do interpretacji przestrzeni w powieści Berenta. Pozwala znaleźć pole jednoczące przeciwstawne tezy – mówiące o nielinearności i niespójności przestrzeni w powieści z jednej strony (od dziesięcioleci dominujące w berentologii) oraz wskazującą na ciągłość i logikę przestrzenną w utworze (której dowody starałam się zaprezentować w poprzednich rozdziałach). Tezy te nie muszą się diametralnie wykluczać¹⁴⁰, jeśli uwzględnimy podział na przestrzeń realną i mentalną w powieści. Wskazywana przez badaczy atomizacja przestrzeni jest związana ze sferą fantazmatyczno-symboliczną, będącą udziałem bohaterów. Obrazowość przestrzeni równoległych opiera się na zasadzie uruchamiania ich pod wpływem bodźca obecnego w przestrzeni realnej.

Trzecia przestrzeń może stwarzać możliwość ich całościowego połączenia, przecięcia sfery realnej i mentalnej w obrębie powieści (jak i na drodze jej odbioru). W projekcie, gdzie ciągłość kulturowa

¹⁴⁰ Nie mam tu na myśli ujęć wskazujących wprost na chaotyczność i niekonsekwencję przestrzeni domu Niemanów (a nawet brak jej wyznaczników), z którymi polemizuję.

stanowi istotny komponent wymowy ideowej dzieła, kategoria Trzeciej przestrzeni stanowi spoiwo pomiędzy fantazmatyczno-symbolicznymi obrazami sfery wyobraźniowej i realnymi miejscami warstwy fabularnej, bez konieczności podważania logiki ich przebiegu. Przestrzeń „całościowa” w *Oziminie* to właśnie przestrzeń na styku sfery realnej i mentalnej, rozdzielenie zaś ich na dwie płaszczyzny (poświadczane tekstem powieści) pokazuje, że realna przestrzeń fabularna nie tylko zachowuje cechy stałości, ale również stanowi element porządkujący w powieści.

Trzecia przestrzeń Oziminy

Książka poświęcona przestrzeni *Oziminy* podejmuje zagadnienia, które można określić jako: kontekst przestrzenny, czyli realia Warszawy z okresu powstania powieści oraz przestrzeń literacka, czyli wykreowana w dziele. Kluczem do analizy świata powieściowego okazuje się rozróżnienie przestrzeni na realną i mentalną – na fizyczną, która ma charakter stały i porządkujący, oraz na przestrzeń wyobrażone, uruchamiane przez wspomnienia, wizje i porównania. Edward Soja, pisząc o spojrzeniu plasującym się na styku przestrzeni realnych i wyobrażonych, zaproponował pojęcie Trzeciej przestrzeni. W tym miejscu istotne jest także rozumienie tej definicji jako trzeciego, dodatkowego sposobu myślenia, odrzucającego dualistyczny system pojęciowy. Trzecią przestrzeń *Oziminy* traktuję właśnie jako trzeci sposób rozumienia „przestrzeni” w odniesieniu do tego utworu. Dodatkowa perspektywa badawcza, poświęcona zagadnieniu spacyjności powieści, skupia się zatem na problemie przestrzeni tekstu traktowanej jako przestrzeń kompozycji rozumianej jako konstrukcja, jako muzyczność dzieła literackiego oraz jako kształt kolejnych edycji.

Od polifonii do muzyczności dzieła literackiego

[...] najskromniejsza notatka może okazać się decydująca i odegrać zasadniczą rolę w kluczowym momencie genezy. Może tu chodzić o pierwsze wyartykułowanie pomysłu, który rozbija projekt i skieruje go na nowe drogi, których zwieńczeniem jest dzieło. Może chodzi tu o zwykłe przypomnienie sobie jakiegoś działania podjętego na wczesnym etapie genezy.¹

Pierre Marc de Biasi

Pierwsi czytelnicy i krytycy literaccy, którym przyszło zmierzyć się z tekstem *Oziminy* Berenta, stanęli przed trudnością odnalezienia się w świecie powieściowym zdominowanym przez formę dialogową i wielość punktów widzenia. Michał Głowiński wskazał, że Berent jako jedyny w literaturze polskiej swojego czasu konsekwentnie zbudował powieść polifoniczną². Dopiero uwzględnienie tych wniosków i odczytywanie utworu Berenta w nowej konwencji pozwala dostrzec istnienie przemyślanych założeń autora, dążącego do ukazania wielości postaw. Zanim doceniono celowość uruchomienia takiej konstrukcji utworu, cechy, które stanowią o nowatorstwie Berenta, uznawano za mankamenty jego dzieła.

¹ P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, red. nauk. M. Prussak, Warszawa 2015, s. 193.

² M. Głowiński, *Konstrukcje i destrukcje*, w: tenże, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 278.

Polifoniczność utworu literackiego, zdefiniowana przez Michała Bachtina w pracy poświęconej twórczości Dostojewskiego³, dotyczyła konstrukcji powieści. Zwrócił na to uwagę Henryk Markiewicz, który pisał: „[Bachtin] uczynił to bardzo sugestywnie, ale nie bez przesady, a zarazem, w wielu ogniwach argumentacji, w sposób pobieżny, metaforyczny, nie dający się zoperacjonalizować”⁴.

Polifonia powieści odnosi się przede wszystkim do statusu głosów bohaterów, które są równorzędne, równoprawne i nie są podporządkowane poglądom narratora. Narrator zresztą usuwa się w cień, dając możliwość swobodnego wypowiedzenia się bohaterom, reprezentującym odmienne spojrzenia. Wskazanie na polifoniczność jako termin zapożyczony z teorii muzyki, w odniesieniu do dzieła literackiego, pozostaje na poziomie metafory. Bachtin w studium o Fiodorze Dostojewskim określił:

Jednakże faktura muzyczna a powieściowa – to rzeczy zbyt odmienne, by można było mówić o czymś więcej niż analogia obrazowa, czyli zwykła metafora. Używamy tej metafory w charakterze terminu „powieść polifoniczna”, ponieważ nie znajdujemy nazwy odpowiedniejszej.⁵

Wielogłosowością w muzyce charakteryzuje się kompozycja, której celem jest stworzenie złożonej budowy. Jest to technika polegająca na równoczesnym prowadzeniu dwu lub więcej linii melodycznych, w której istotne są zestrojenia i powiązania pionowe. Polifonia w muzyce jest zjawiskiem szerokim, mającym wielowiekową tradycję i ewoluującym w różnych krajach w kierunku różnorodnych technik. Dla rozważań muzykologiczno-literackich ważne jest jednak wskazanie na podstawową definicję polifoniczności. Istotne jest, że wyzwaniem, przed jakim

³ Henryk Markiewicz pisał: „Bachtin zaakceptował tezę Łunaczarskiego, że elementy polifonii występują u Rabelaisgo, Cervantesa, Grimmelschhausena, Balzaka, a w pewnym sensie – także w dramatach Szekspira, ale za twórcę polifonii w pełnym znaczeniu tego słowa uważa Dostojewskiego i pod jego wpływem rozpowszechniła się ona w powieści całego świata”, H. Markiewicz, *Polifonia, dialogiczność i dialektyka: bachtinowska teoria powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 86–87.

⁴ Tamże, s. 88.

⁵ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 34–35.

staje kompozytor, jest dążenie do uzyskania efektu jednoczesności kilku prowadzonych linii⁶.

O polifoniczności *Oziminy* pisali szerzej Michał Głowiński i Jerzy Paszek. Autor studium *Powieść młodopolska* zwracał uwagę na fakt, że czytelnik tego utworu tracił przewodnika po świecie powieściowym, stawał się czynnym obserwatorem dyskusji i musiał samodzielnie oceniać i wartościować wypowiedzi. Głowiński, pisząc o polifonii Berenta, zwracał uwagę na cechy gatunkowe powieści, na jej dialogiczność, brak wszechwiedzącego narratora, sceniczną budowę i rolę przeszłości oraz zaznaczał, że:

[...] w okresie Młodej Polski krytyka była jeszcze nie przygotowana do tego, by w pełni zorientować się w strukturze powieści polifonicznej, której przedmiotem nie są już działania, przebiegi, czyny, ale to, jak je bohaterowie werbalizują.⁷

Jerzy Paszek z kolei, w szkicu *Polifoniczność „Oziminy”* Berenta, jak sam określił, rekonstruował „układ wszystkich najważniejszych bohaterów świata przedstawionego”⁸. Kładąc nacisk na problem dojrzewania Niny, badacz jako naczelne pytanie utworu wskazywał problem związany z wyborem bohaterki, stojącej wobec różnych postaw zaprezentowanych w powieści. Analizując schemat układu postaci w *Oziminie*, Paszek wymienił pary bohaterów, dzieląc ich na tych pierwszoplanowych i ich oponentów. Antynomie wskazane przez badacza wpisują się w polifoniczność rozumianą metaforycznie jako wielogłosowość⁹. Autor

⁶ Cechy wielogłosowości w muzyce podają na podstawie definicji Bogusława Schaefera, tenże, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 63 oraz Józefa Michała Chomińskiego, hasło: *Polifonia*, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 201.

⁷ M. Głowiński, *Konstrukcje i destrukcje*, s. 277–281.

⁸ J. Paszek, *Polifoniczność „Oziminy” Berenta*, „Tygodnik Kulturalny” 1973, nr 2, s. 164.

⁹ Jerzy Paszek dokonał podziału postaci na opozycyjne pary oraz wprowadził przekrój pionowy pomiędzy postaciami związanymi z symbolem bezruchu i zatury, a także z symbolem ziarna i ruchu. W układzie wertykalnym pojawiają się bohaterowie „na rozdrożu”, do których badacz zaliczył, oprócz Niny, także Lenę i Zarembę. J. Paszek, *Polifoniczność „Oziminy”*, s. 168. Nie podejmuję tu szerzej kwestii interpretacji zaproponowanej przez Jerzego Paszka, dotyczącej współuczestnictwa Niny w pochodzie robotników ludu warszawskiego Powiśla, sprawę, którą postrzegam odmiennie, gdyż wskazuję na ten szkic jako przykład interpretacji schematu polifonicznego.

szkicu polifonię w tym utworze traktował jako występowanie wielu równorzędnych świadomości oraz odejście od schematu opartego na obecności wszechwiedzącego narratora, co pokrywa się z wyróżnikami wskazanymi przez Bachtina.

Badania muzykologiczno-literackie obejmują kilka zagadnień, które sytuują się w odmiennych polach typologicznych. Andrzej Hejmej wskazywał na związki wyróżnione przez Stevena Paula Schera w pracy z 1982 roku¹⁰, w obręb których wchodzi takie połączenia jak „literatura w muzyce”, „literatura i muzyka”, „muzyka w literaturze”. Hejmej, akcentując rozbieżność owych pól, podsumował wskazywane przez badaczy problemy, takie jak: intuicyjność prób analityczno-interpretacyjnych czy odejście w literaturoznawstwie od zasad istotnych w muzykologii. U podstaw postępowania leżą, jak wskazywał, przedmiot badania i strategia badawcza.

Mówienie o przeniesieniu na płaszczyznę literacką schematu utworu muzycznego wiąże się z koniecznością, by to podkreślić, uwzględnienia oczywistych różnic występujących pomiędzy realizacją założeń gatunkowych w obrębie dzieła muzycznego i literackiego. Różnice te wynikają z odmiennych rodzajów percepcji, gdyż percepcja słuchowa daje możliwość odbioru wielu dźwięków i linii melodycznych jednocześnie. Konstrukcja utworu literackiego jest ograniczona linearnością wpisaną w przekaz słowny. Próby przeniesienia schematu wielogłosowości w obręb dzieła pisanego występują w utworach określanych jako fugi literackie, a te najczęściej realizowane są w obrębie poezji, bądź

¹⁰ Hejmej sięga do pracy S. P. Scher, *Literature and Music*, red. J. P. Barricelli i J. Gibaldi, New York 1982. A. Hejmej, *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4. Michał Głowiński wskazywał z kolei pięć przekrojów problemowych wzajemnych stosunków literatury i muzyki, gdzie wyróżnił: korespondencję i wzajemne oddziaływanie; przejmowanie w utworach literackich muzycznych środków wyrazu i, odpowiednio, w dziełach muzycznych – treści literackich; muzyka jako temat dzieł literackich; teksty literackie wykorzystywane przez kompozytorów w kompozycjach wokalnych; libretta operowe; tzw. poezja śpiewana. M. Głowiński, hasło: *Literatura a muzyka*, w: *Słownik literatury XX wieku*, red. M. Puchalska, M. Semczuk, A. Brodzka, E. Szary-Matywiecka, A. Sobolewska, Wrocław 1992, s. 548–551. Zob. również tenże, M. Głowiński, *Literackość muzyki, muzyczność literatury*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.

dramatu¹¹. Hejmej wskazywał, że sama analogia, wprowadzona na poziomie budowy przez zastosowanie głosów, przetworzeń tematu i łączników, nie jest jeszcze dokładnym odwzorowaniem struktury utworu muzycznego, który ma przecież układ wertrykalny – niemożliwy do przeniesienia w obręb tkanki literackiej¹².

W przypadku *Oziminy* mamy do czynienia po pierwsze z prozą, w której wszelkie założenia kompozycyjne uobecniają się na odmiennych zasadach niż w przypadku liryki. Po drugie mamy tu do czynienia ze złożonym materiałem, wymagającym skomplikowanych procesów interpretacyjnych. Struktura polifoniczna ujawnia się w układzie głosów, nie zaś wersów. Sięgając po metaforę muzyczną, można powiedzieć, że trzeba „usłyszeć” ich brzmienie, a mówiąc dosłownie – należy wydobyć ich znaczenie i sposoby przetwarzania tematu.

W epickim dziele literackim temat główny¹³ rozumiem jako problem, który podejmują postaci w swoich wypowiedziach i rozmyśleniach. W przypadku przeprowadzenia tematu w pierwszych scenach *Oziminy* temat główny odczytuję jako problem społeczeństwa tkwiącego w zastoju i niemocy, które cechuje miernota uczuć i brak zdolności do czynu. Kolejne przeprowadzenia tematu to reprezentacja tego samego tematu przez bohaterów, którzy różnią się światopoglądem, są przedstawicielami odmiennych postaw. Wystąpienie każdego z nich skupia się więc na tym samym zagadnieniu, tworzącym temat główny. Dostrzeżenie związków wypowiedzi (lub monologu wewnętrznego) z tematem nie musi być rzeczą prostą, może on bowiem być zawoalowany, prowadzić do odmiennych konkluzji. Przeprowadzenia tematu jednak zawierają, mniej lub

¹¹ Istotne są także prace poświęcone próbom przeniesienia schematu fugi w obręb utworów prozatorskich. Mówiąc o *Oziminie* – powieści, w której dostrzeżono wiele zjawisk podobnych do tych obecnych w *Uliście* Joyce’a, warto wspomnieć o tym, że także w tym drugim przypadku dostrzeżono próby stworzenia fugi literackiej. Zob. np. J. Paszek, *Iwaszkiewicz i Joyce (O dwóch próbach fugi literackiej)*, „Twórczość” 1983, nr 2.

¹² Zob. rozpoznania Hejmeja dotyczące fug literackich, tenże, *Literackie fugi: „Preludium e fughe” Umberta Saby i „Todesfuge” Paula Celana*, w: tenże, *Muzyczność dzieła literackiego*, wyd. II poprawione, Wrocław 2002, pierw. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.

¹³ W dalszej części analizy poświęconej muzyczności dzieła literackiego, pisząc o „temacie”, „linii” i „głosie”, używam tych terminów w takim rozumieniu.

bardziej widoczne, sygnały mówiące o zagadnieniach przynależących do tematu głównego. W utworze muzycznym kontynuowanie tematu w pierwszym głosie, po wkroczeniu kolejnego, określane jest dalszym prowadzeniem przez niego linii – linii melodycznej. W utworze literackim jako prowadzenie linii traktuję kontynuowanie rozważań bohatera na podjęty przez niego temat, można powiedzieć, że chodzi o „linię myślową”, dalsze snucie wywodu, dalsze analizowanie podjętej kwestii. Przy tym istotne jest, by rozważania te były utrzymane w tej samej poetyce, która cechowała wystąpienie tego bohatera skupione na temacie. Przeprowadzenie tematu i jego kontynuacja w dalszej linii może się odbywać zarówno poprzez wypowiedź bohatera, jak i jego rozmyślenia. Przeanalizowanie pod kątem tego zagadnienia *Oziminy* pokazuje, że istnieją także inne sposoby dalszego prowadzenia „linii myślowej” reprezentowanej przez daną postać. Odbywać się to może także przez przywołanie wypowiedzianych przez nią słów przez drugiego bohatera, lub też uruchomienie innych elementów świata powieściowego, które pozwolą zaistnieć wyrażonym przez nią przekazom (np. słowa śpiewanej pieśni mogą wiązać się z zagadnieniem, które podejmował bohater). Głosem w takim ujęciu jest w powieści wystąpienie, ustne lub w formie monologu wewnętrznego, postaci, która podejmuje temat główny. W takim rozumieniu nie będą nim zaś wszystkie przypadki odzywania się wszystkich bohaterów; chodzi o te wystąpienia, które podejmują temat główny. Jak je wyróżnić? Rozpoznając temat, wychwytyjąc w treści „linie myślowe”, które występują przemienne, przeplatają się, nawet mieszają. Ważne, by zauważyć myśl przewodnią, czyli temat główny, problem, do którego się odnoszą, i uchwycić te, które stanowią jego swoiste reprezentacje. Wydobycie cech każdej z nich sprawi, że dostrzeżenie sposobu, w jaki głosy na siebie nachodzą i jak tworzą wrażenie jednoczesności, nie będzie już zadaniem trudnym.

W tym miejscu proponuję zatem poszerzenie rozpoznania dotyczących polifoniczności *Oziminy* jako dzieła, w którym prymat narratora ustąpił na rzecz (równorzędnych pod względem ważności) głosów reprezentujących różne stanowiska. Uważam, że w powieści widocz-

ne są także podejmowane przez Berenta próby planowania kompozycji utworu na wzór kontrapunktycznych struktur muzycznych¹⁴. Schemat fugi realizowany jest bowiem w *Oziminie* poprzez układ głosów, sposób ich wprowadzania, obecność tematu głównego i jego przetworzeń. Głosy reprezentowane są kolejno bądź uaktywniają się przemiennie, co w powieści łączy się z próbą ukazania ich równoległości. Przekaz, którego są nośnikami, decyduje o ich dostrzeżeniu przez czytelnika. Trzeba zaznaczyć, że nie wszystkie wypowiedzi przedstawionych postaci są głosami istotnymi w strukturze polifonicznej, nie każda postać reprezentuje temat główny bądź jego przetworzenie. Nie wszystkie bowiem postaci występujące w powieści są nośnikami głosów, uruchamianych zgodnie ze schematem gatunkowym fugi. Wiele z nich pełni funkcję łączników bądź tła, a tylko wybrane reprezentują przetworzenia tematu. To ważna cecha powieści, dotycząca jej przestrzeni rozumianej jako kompozycja tekstu. To kształt dzieła, który można dostrzec w procesie interpretacyjnym¹⁵.

¹⁴ W 2007 roku podczas studenckiej konferencji *Korespondencja sztuk. Literatura, a...*, która odbyła się na Uniwersytecie Zielonogórskim, wygłosiłam referat pt. *Fuga prozatorska – „Ozimina” Wacława Berenta. Formułę „fuga prozatorska” zaproponowałam, porównując muzyczny schemat fugi z wybranymi elementami Oziminy Berenta. Przedstawione wtedy przeze mnie tezy w znacznej części były zbieżne z prezentowanymi w tym rozdziale. Opierałam się wówczas głównie na zestawieniu schematu fugi z układem głosów widocznych w powieści. Referat nie został opublikowany, nie zajmowałam się także dalej tym zagadnieniem. Do tematu tego powróciłam w 2017 roku, pracując nad dysertacją doktorską sprofilowaną w kierunku badań nad przestrzenią. Moje późniejsze analizy, poświęcone także metodologicznym aspektom muzykologiczno-literackiej komparatyki interdyscyplinarnej oraz dotarcie do niektórych „fiszek” Berenta, zachowanych w zbiorach Biblioteki Narodowej potwierdziły wcześniejsze rozpoznania i pozwoliły na poszerzenie analiz opartych na założeniach muzyczności literatury. W tym miejscu warto wskazać, że zjawisko muzyczności utworu Berenta wpisuje się w szerszy kontekst powiązań muzyczno-literackich występujących w epoce (których efektem są m.in. ronda i nokturny), by wskazać przykładowo na twórczość Zenona Przesmyckiego, Antoniego Langego, Leopolda Staffa, Stefana Żeromskiego i Jarosława Iwaszkiewicza.*

¹⁵ Na uwagę zasługują również próby wykorzystania konstrukcji fugi nie tylko w utworach literackich, ale także w pracach metodologicznych. Przypadek taki wskazuje Edward Soja, pisząc o trudności w odbiorze tekstu *Produkcja przestrzeni* Henriego Lefebvra: [...] zaświtała mi myśl, że być może Lefebvre przedstawia *The Production of Space* jako kompozycję muzyczną, z mnogością instrumentów i głosów brzmiących razem w tym samym czasie. A dokładniej rzecz biorąc stwierdziłem, że można ten tekst czytać jako polifoniczną fugę [...]. Teza, antyteza i synteza muszą zatem pojawiać się jednocześnie, razem w każdym

Paulina Kierzek-Trzeciak w rozprawie poświęconej percepcji słuchowej w literaturze, analizowanej m.in. na przykładzie twórczości Berenta, pisała:

O muzycznej edukacji Berenta nie wiadomo nic. Wprawdzie wiedza na temat kultury muzycznej przełomu wieków pozwala przypuszczać, że autor *Próchna* odebrał chociaż podstawowe wykształcenie w tym zakresie, jednak nie potwierdzają tego żadne świadectwa, żadne dokumenty.¹⁶

W zbiorach specjalnych Biblioteki Narodowej znajdują się tymczasem materiały, które rzucają światło na muzyczne przygotowanie autora *Oziminy* i są najprawdopodobniej pozostałościami po fiskach Berenta, o których wspominała Maria Danielewiczowa¹⁷. Na materiałach drukowanych widnieje podpis Wacław Berent, ponadto znajdują się tam zapiski rękopiśmienne. Pośród nich jest dokument o następującej treści:

Orda Napoleon
Bilet prenumeracyjny na dzieło pt.

rozdziale, zarówno w kontrapunktowych harmoniach, jak i w zakłócających spokój dysonansach”. E. W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford 1996, s. 8, zob. także rozdział: *The Trialectics of Spatiality*, fragment w przekł. O. Masteli, maszynopis. Zagadnieniem wykorzystania schematu fugi w pracy metodologicznej zajmują się w rozdziale wprowadzającym do książki A. Wójtowicz, M. Budzyński, K. Ilmurzyńska, B. Jałowiecki, A. Kronenberg, R. Mączewski, K. Modryński, D.M. Osiński, J. Paulinek, I. Piotrowski, A. Skalmowski, B. Stelmach, W. Tomasik, Z. Tucholski, *Miejsca trudne – model badań transdyscyplinarnych. O przestrzeni placu Piłsudskiego i placu Defilad*, pod kier. nauk. A. Wójtowicz, Warszawa 2019. Schemat tej pracy także wykorzystuje założenia gatunkowe fugi, jednak próbą pokonania trudności, jakie mieli odbiorcy kompozycji muzycznej książki Lefebvra jest uwzględnienie w niej ważnego etapu pośredniego, jakim jest muzyczność literatury.

¹⁶ P. Kierzek-Trzeciak, *Dźwięk i muzyka i percepcja słuchowa w prozie polskiego modernizmu do 1939*. Praca doktorska napisana w Pracowni Poetyki Historycznej pod kierunkiem prof. dr. hab. Włodzimierza Boleckiego, Warszawa 2010, Biblioteka IBL PAN, Masz.6238, s. 55.

¹⁷ Danielewiczowa pisała: „Pracował na pozór chaotycznie, sporządzając obszerne wyciągły na małych, różnego formatu kartkach zwanych potocznie »śmieciuszkami«. Szeroko korzystał z literatury w językach obcych [...] Pisać zaczynał po długim okresie studiów, ogarniających poza głównym tematem zainteresowań szerokie obszary przygraniczne”, M. Danielewiczowa, *Wacław Berent w żywym wspomnieniu, w: Pierścień z Herkulanum i płaszcz pokutnicy. Szkice literackie*, Londyn 1960, s. 328 i 329. Charakter pisma, jakim zapisane są notatki przechowywane w BN, można porównać z zachowanymi rozdziałami pierwodruku *Próchna* oraz *Poezji* Berenta, co daje jeszcze większą pewność, że mamy do czynienia z fragmentami będącymi pozostałością po warsztacie pisarza.

Gramatyka muzyki, czyli wykład rozbiorowy i praktyczny melodii i harmonii z dodatkiem w krótkości o fudze, kontrapunkcie, instrumentach orkiestrowych, o organie, fortepianie i o nauce śpiewu, dla użytku pianistów napisana przez Napoleona Ordę.¹⁸

Inne fiszki w tym zbiorze są datowane na rok 1891, co oznaczałoby, że Berent w czasie poprzedzającym ukazanie się *Oziminy* zgłębiał zagadnienia konstrukcji utworu muzycznego, jakim jest fuga, prowadzenie zaś głosów w powieści projektował, sięgając po gramatykę muzyki.

Istnieje w tych archiwaliach także inny dokument, o następującej treści:

Pro mémoriar

Księgozbiór p. Effenberga [Effenbergera? T.O.], składający się z około 6000 tomów z zakresu literatury i muzyki, znajduje się częściowo w Warszawie, Krakowie i Paryżu.

Przy zamierzonej darowiźnie tego zbioru jednej z bibliotek publicznych w Warszawie zastrzegąby sobie właściciel możliwość dożywotniego korzystania z swych książek, łącznie

z pokojem do pracy w pewnych godzinach. – Współdziałałby też bezinteresownie w organizowaniu działu muzycznego w Bibl. Narod.

Osobliwie mało znam

P. Eff: widywałem go przelotnie przed laty; ostatnio zwrócił się do mnie w pewnej sprawie literackiej.

Znaczek

Personalia:

p. Jan Śliwiński. Effenberger jest b. bibliotekarzem działu muzycznego w wiedeńskiej Hofbibliot: i przyw. [?]; – b. legionista; – obecnie jest kierownikiem biura Skandynawsko-polskiej Linji okrętowej

ul. Senatorska No 32

(Tel: 6.53.22; 6.34.8).¹⁹

Na wycinku znajduje się autograf Berenta.

¹⁸ Biblioteka Narodowa, *Autograf Wacława Berenta, Różne drobne autografy z lat 1679–1922. M.in. M. Dzieduszyckiego, J.A. Morstina, A. Nowaczyńskiego, J. Sniadeckiego*, Pol. XVII–XX w. 26,5 × 20 cm i mniej. K. 15, Rps, BN, sygn. 2683, k. 9.

¹⁹ Tamże, k. 2–3.

Notatka ta dotyczy Jana Śliwińskiego-Effenbergera „Hansa” (1884–1950), który był legionistą, pisarzem, muzykologiem i bibliofilem²⁰. Pochodzi ona z późniejszego okresu, gdyż pojawia się wzmianka o Bibliotece Narodowej, która została ustanowiona w Warszawie Rozporządzeniem Prezydenta Rzeczypospolitej Ignacego Mościckiego z dnia 24 lutego 1928 roku, Oddział Muzyczny BN powstał zaś w roku 1934. Zapisek stanowi zatem potwierdzenie, że zainteresowanie Berenta sprawami muzyki nie opuściło go także w późniejszym okresie twórczości. Te drobne, zachowane „okruchy”, pochodzące ze zbioru materiałów Berenta, w tym przypadku stanowią dokument niezwyklej wagi. Mamy bowiem dowód, że pisarz interesował się teorią muzyki i zapoznawał z pracami w tej dziedzinie oraz, co najważniejsze, zgłębiał tajniki struktur kontrapunktycznych i edukował się w zakresie zagadnień związanych z prowadzeniem głosów i imitacją. Mówiąc wprost: prenumerata *Gramatyki muzyki...* Napoleona Ordy, zachowana w archiwaliach pisarza, potwierdza, że wskazanie na układ fugi widoczny w schemacie kompozycyjnym *Oziminy* nie jest nadinterpretacją. Berent analizował sposoby tworzenia utworów polifonicznych w muzyce.

Muzyczność dzieła literackiego²¹, traktowana jako próba wskazania analogii w układzie utworu muzycznego i, w tym przypadku, epickiego

²⁰ Księgozbiór J. Ś.-E. w części odziedziczył Jarosław Iwaszkiewicz, autor m.in. książki o Janie Sebastianie Bachu z 1952 roku, co może wydawać się istotne w toku rozważań o strukturach polifonicznych, dostrzeganych przecież także w twórczości Iwaszkiewicza. W bibliotece Śliwińskiego, obok książek dedykowanych mu m.in. przez Żeromskiego, znajdowały się także programy muzyczne i nuty. Zob. P. Mitzner, *HANS wieczny tułacz* (3), „Ruch Muzyczny”, dwutygodnik, 1986, nr 25, s. 26.

²¹ Dyskusje dotyczące teoretycznych zagadnień związanych z muzyką w literaturze i muzycznością literatury mają w Polsce kilkudziesięcioletnią tradycję. Tezy Tadeusza Szulca, sformułowane w latach 30. XX wieku, negujące prawomocność badań muzykologiczno-literackich, stały się punktem odniesienia i polemiki badaczy zajmujących się komparatystyką interdyscyplinarną. Nie podejmuję tu szerzej tego tematu, gdyż interesuje mnie konkretny typ powiązań muzyki i literatury, określony jako muzyczność dzieła literackiego. Odsyłam do książki Andrzeja Hejmeja, *Muzyczność dzieła literackiego*. Jej pierwsza część poświęcona jest zagadnieniom teoretycznym, druga stanowi analizę przypadków muzyczności w literaturze. Zob. także W. Brydak, *O muzyczności oraz Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, zwłaszcza: M. Głowiński, *Literackość muzyki, muzyczność literatury*; S. Dąbrowski, „*Muzyka w literaturze*” (*Próba przeglądu zagadnień*); J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele*; E. Wiegant, *Problem*

polega na próbie transpozycji schematu, nie zaś identycznej realizacji wielogłosowości. Jeżeli potraktujemy ową analogię jako przeniesienie do literatury sposobu „polifonicznego myślenia” i dążenie do uzyskania efektu reprezentacji tematu w kilku przeprowadzeniach, a także jako próbę osiągnięcia kontrapunktu w utworze epickim, to sprawa wymaga wnikliwszej analizy. Zaprojektowanie jednoczesnego wystąpienia kilku głosów, których współbrzmienie możliwe jest w muzyce, w prozie wiąże się z ukazaniem ich w sytuacjach rozgrywających się równolegle. Chodzi tu zatem o sposób myślenia o zdarzeniach równoległych. Ważny jest schemat, plan, konstrukcja przebiegu linii myślowych bohaterów, które są obecne w zamyśle autorskim skupionym na ukazaniu wielu głosów równocześnie. Trzeba jednak przyjąć pewne założenia związane ze sposobem reprezentowania jednoczesności w powieści i odróżnić, że czym innym jest analogia występująca w tworzeniu schematów – muzycznego i literackiego, a czym innym sposób ich realizacji, gdzie o taką analogię trudno.

Na polu rozważań krytycznoliterackich po formuły związane z polifonią oraz fugą sięgali także badacze szukający sposobu określenia istoty symultanizmu w powieści. Próbując nazwać elementy jednoczesności w prozie, szukano analogii w muzyce, zwłaszcza w kontrapunkcie i formie fugi, o czym pisała Seweryna Wysłouch²². Powieściowa technika symultanizmu uwzględnia odezwanie się głosów w obrębie różnych przestrzeni. W związku z tym pojawia się kolejny bardzo istotny element, wiążący rozważania o konstrukcji fugi literackiej z analizą przestrzeni powieściowej, rozumianej nie tylko jako przestrzeń kompozycji, ale i dosłownie jako przestrzeń literacka.

Trudnością, przed jaką stoi pisarz, jest wprowadzenie w obręb dzieła kilku głosów tak, by odbiorca miał świadomość ich jednoczesności. Autor, tworząc tekst, który jest linearny, musi ukazać głosy kolejno. Zatem analogia wielogłosowości występującej w dziele muzycznym oraz w utworze epickim, czy mówiąc inaczej próba przeniesienia konstruk-

tw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku; M. Głowiński, *Muzyka w powieści*. Por. T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, „Studia z zakresu historii literatury polskiej” nr 14, Warszawa 1937.

²² Sprawę tę sygnalizowałam w II części książki.

cji muzycznej w obręb literatury, skupia się głównie na sposobie myślenia. Dotyczy ona projektu myślowego autora, który chce uruchomić w utworze epickim kilka głosów jednocześnie. Niemożność osiągnięcia tego efektu, w dosłownym rozumieniu, wynika z oczywistych względów – czytelnik musi zapoznać się z każdym głosem osobno, jednocześnie ich występowania jest zasygnalizowana w obrany sposób.

Michaił Bachtin, pisząc o twórczości Dostojewskiego, formuły polifonia użył w stosunku do „typu myślenia artystycznego”²³, stworzonego przez autora *Zbrodni i kary*.

To znaczący szczególnie, termin zaczerpnięty z teorii muzyki został zastosowany do określenia nie tyle konkretnego zjawiska literackiego, co do sposobu myślenia twórcy. Polifonia w znaczeniu muzycznym także wiąże się z określonym sposobem myślenia, które występuje wtedy, gdy kompozytor dąży do stworzenia dzieła, w którym jednocześnie ukazane zostaną różne linie melodyczne. Bogusław Schaeffer w *Dziejach muzyki* pisał: „Wielogłosowość była nie tylko innowacją techniczną, lecz miała też wpływ na ukształtowanie się nowego stylu myślenia muzycznego”²⁴.

Wacław Berent, komentując tłumaczone przez siebie pisma Nietzschego, sam sięgnął po metaforę muzyczną, gdy pisał o „nutach do myślenia”, z których czytelnik samodzielnie musi ułożyć melodię. Umiejętność słuchania wskazywał w odniesieniu do tekstu, akcentując proces myślowy z nim związany. W komentarzu do szkicu „*Z psychologii sztuki*” Nietzschego pisał:

Forma jest zdracą dla wątlej treści [...] Forma, której duch nie dźwiga, chroma i kuleje w swych fałdach puszystych [...] A gdyby się komu przytrafiło usłyszeć harmonijną całość, niech czuwa, słucha i patrzy: jeżeli jest człowiekiem dobrej woli, może choć raz w życiu poczuje na sobie tchnienie tej przedziwnej mocy, co dla każdej treści jej właściwą

²³ Korzystam z przekładu N. Modzelewskiej, M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*.

²⁴ B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 63. Józef M. Chomiński w encyklopedycznym hasle *Harmonia* wskazywał na „Polifoniczne myślenie oraz dążenie kompozytorów do stosowania coraz bogatszego zasobu współbrzmień [...]”, J. M. Chomiński, hasło: *Harmonia*, w: *Encyklopedia muzyki*, s. 346.

i niechybnie jedyną formę proroczo znajduje, tchnienie tej „dobrotliwej” potęgi [...].²⁵

Chodzi zatem o sposób myślenia zagarniający wiele przedstawień tematu głównego, prowadzonych równolegle, jak w muzyce „głosów”, które muszą znaleźć formułę dla zaistnienia w dziele, znaleźć sposób na pokazanie tej wielości i – co istotne, pokazania symultanizmu.

²⁵ Słowa Wacława Berenta umieszczone jako komentarz do tłumaczenia pism Fryderyka Nietzschego, w: F. Nietzsche, *Z psychologii sztuki*, tłumaczenie i dopiski Wacława Berenta, w: W. Berent, *Pisma rozproszone. Listy*, wstęp i oprac. W. Bolecki, R. Nycz, Kraków 1992, s. 112.

Jeszcze o „nutach do myślenia”

Podjęcie tematu muzyczności literatury oznacza analizę, która wpisuje się w nurt badań określanej jako komparatystyka interdyscyplinarna. Interdyscyplinarność oznacza tu spojrzenie na utwór literacki przez pryzmat definicji i wyznaczników gatunkowych przynależących do muzyki. Sygnały muzyczności dzieła, widoczne w takim oglądzie, w przypadku *Ozimy* wykraczają poza jeden typ muzyczności literatury²⁶. Trzecia powieść Berenta mogłaby stanowić materiał do analizy zarówno zagadnienia instrumentacji dźwiękowej i rytmiczowania, jak i tematyzowania muzyki (z akcentem na sceny koncertów w salonie oraz późniejszych obrazów śpiewającego tłumu ulicznego). W tym miejscu, w części poświęconej przestrzeni dzieła literackiego, interesował mnie jedynie trzeci typ muzyczności, odsyłający do gatunku muzycznego, a konkretniej fugi. Spojrzenie na *Oziminę* Berenta, traktowaną jako fuga literacka, wiąże się ściśle, by powtórzyć raz jeszcze, z zagadnieniem

²⁶ Andrzej Hejmej wskazał typologię odnoszącą się do zakresu „muzyczności” w literaturze. Muzyczność I typu – odnosząca się do wszelkiego rodzaju przejawów instrumentacji dźwiękowej i prozodii; muzyczność II typu – tematyzowanie muzyki; muzyczność III typu – dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim, „charakteryzuje jego mocno specyficzną referencjalność formalną, która odsyła do konstrukcji kompozycji muzycznej”. Hejmej wskazywał, że takie nawiązanie formalne, ponieważ jest jednorazową realizacją, samo w sobie nie jest wystarczająco czytelne i prowokuje do poszukiwania w ramach analizy argumentacji w sferze muzyczności I bądź II, tenże, *Muzyczność dzieła literackiego*, s. 52. Zob. także tenże, *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4.

przestrzeni. Po pierwsze, w pracy poświęconej przestrzeni *Ozimity* trzecia ścieżka analiz dotyczy przestrzeni powieści, rozumianej jako przestrzeń kompozycji oraz przestrzeń tekstu, ulegająca przemianom w kolejnych wydaniach. Po drugie, fuga literacka w tym przypadku to fuga prozatorska, w której dążenie do uzyskania efektu jednoczesności jest ściśle związane z kreacją przestrzeni powieściowej.

Sięgając po definicje z teorii muzyki, możemy w uproszczeniu powiedzieć, że w momencie gdy kompozytor tworzy fugę, uruchamia „myślenie polifoniczne”. Kompozytor projektuje dzieło złożone z kilku głosów, które równoległe do siebie prowadzą linię melodyczną. Ta wielogłosowa konstrukcja zostaje zapisana w systemie nutowym – na papierze za pomocą znaków graficznych. Artysta wykonujący utwór, np. pianista, odcyfrowuje zapis i dzięki istnieniu trzeciego elementu, jakim jest instrument, dźwięki istniejące w postaci zapisu przeistaczają się w ich niematerialny odpowiednik, który dociera do odbiorcy poprzez zmysł słuchu. Zbyt dosłowna może wydawać się próba zilustrowania różnic, z jakimi mamy do czynienia w przypadku odbioru dzieła muzycznego i literackiego, niemniej taki zabieg może okazać się przydatny w określeniu charakteru muzyczności wskazywanej w drugim przypadku.

Jako materiałem egzemplifikacyjnym można posłużyć się dziełem Jana Sebastiana Bacha, nazywanym „małą fugą”, czyli utworem *Fuga g-moll BWV 578*. Jest to utwór trzygłosowy, w którym pojawia się głos uzupełniający. Temat oparty jest głównie na ćwierćnutach i ósemkach, utwór skomponowany został w metrum cztery czwarte. Wyobraźmy sobie sytuację, w której czytelnik miałby przed sobą treść dzieła zapisanego w systemie nutowym i mógłby przełożyć go tylko na słowa (niezależnie, czy wypowiedziane w głos, czy sformułowane w myśli) i nie dysponował instrumentem.

Patrząc na pierwsze karty utworu Bacha, „czytelnik” mógłby „opowiedzieć” o tym, co widzi, następująco: dzieło napisane jest w metrum cztery czwarte. W kluczu wiolinowym znajdują się dwa przykluczowe znaki bemol, pierwszy z nich wprowadza do utworu dźwięk b zamiast h, drugi obniża e do es w drugiej oktawie. Pierwsze przeprowadzenie tematu w pierwszym głosie rozpoczyna się w kluczu wiolinowym od

13. Fragment zapisu nutowego „Little” Fugue in G minor, Jan Sebastian Bach

ćwierćnuty g, po której następują wyżej położona ćwierćnuta d, po niej ćwierćnuta z kropką b, takt kończy się na ósemce a. Kolejny takt tworzą cztery połączone ósemki: g, a, b, g, oraz kolejne dwie, z których pierwsza f jest podwyższona o pół tonu do fis poprzez wprowadzenie przy niej krzyżyka, druga oznacza dźwięk a. Trzeci takt tworzą cztery ósemki: g, d, a, d, melodia wznosi się do dźwięku g (który ma wartości ósemki) połączonego z dwoma szesnastkami a, g, następują po nich dwie ósemki a, d.

Można zatrzymać się w tym „odczycie” już po trzech pierwszych taktach, gdyż pojawia się pytanie – jak jednak przedstawić w słowach cały zapis kompozytora? W tym samym czasie bowiem, kiedy prowadzona jest linia melodyczna w pierwszym głosie, w dziele istnieje także „miejsce” (celowo nazwane tutaj nawet „przestrzenią”) w kluczu basowym, a potem także przeznaczone na partię reprezentowaną przez inny głos. W zapisie nutowym można zaobserwować równoległe po-

prowadzoną poniżej linię klucza basowego, w muzycznej realizacji pianista prawą ręką grałby zatem melodię zapisaną w kluczu wiolinowym, lewą ręką w tym samym czasie – w kluczu basowym. Chcąc jednak przedstawić tę sytuację za pomocą słów, „narrator” musi zatrzymać się w swojej opowieści o tym, co dzieje się na pięciolinii w kluczu wiolinowym i przeskoczyć do głosu basowego.

„W salonie tymczasem” napisałby zapewne w tym miejscu autor utworu epickiego, chcąc pokazać, co dzieje się równoległe w pomieszczeniu obok. Pozostając jednak przy fudze Bacha, można dalej referować – przy kluczu basowym natomiast znajdują się także dwa znaki bemol, które występujący w dziele dźwięk g obniżają do ges, dźwięk zaś dolne e do es. Ponieważ przez pięć pierwszych taktów pierwszy głos reprezentujący temat występuje solo, w kluczu basowym, w tym czasie w każdy z pięciu pierwszych taktów występują całonutowe pauzy. Pierwszy głos w tym czasie kontynuuje swoją linię.

W szóstym takcie wkracza drugi głos, prowadzony na poziomie klucza basowego. W fudze stanowi przetworzenie tematu, jest to *dux*, czyli odpowiedź. W *Fudze G-moll* rozpoczyna on się od dźwięków ulokowanych o oktawę wyżej, co sygnalizuje klucz wiolinowy. Lewa ręka pianisty uruchamia w tym momencie głos rozpoczynający się od nut: d, a, f, e (przy e znajduje się kasownik, więc dźwięk ten nie jest obniżony), w kolejnym takcie przechodzącą w dźwięki: d, f, e, d, następnie w cis połączone z e, oraz ćwierćnutowe dolne a. Powstała w ten sposób linia zarówno pod względem melodii, jak i wartości nut odpowiada tematowi wprowadzonemu w pierwszym głosie.

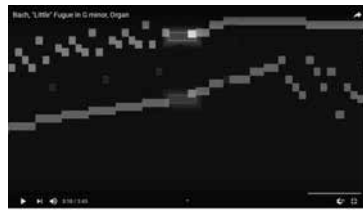
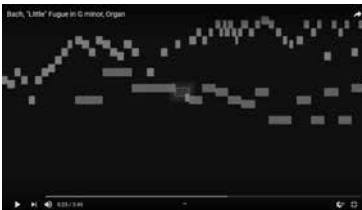
W sytuacji gdy możemy wysłuchać utworu²⁷, temat ten jest rozpoznawalny, ponieważ odbiorca ma w pamięci niedawno zasłyszaną melodię, wprowadzoną w pierwszym głosie. W dalszej części dzieła, kiedy obydwa głosy rozwijają swoją linię, wkracza trzeci głos, co widać w kluczu basowym:



Utwór kończy się wspólnym wybrzmieniem wszystkich głosów:



Media cyfrowe umożliwiają stworzenie wizualizacji dzieł wielogłosowych, co pozwala lepiej zrozumieć, na czym polega schemat „myślenia polifonicznego”. Moment wkroczenia kolejnych głosów w fudze Bacha wygląda następująco:²⁸



14. Fragment wizualizacji, Jan Sebastian Bach, „Little” Fugue in G minor, BWV 578, by Stephen Malinowski

Zmysł słuchu, by powtórzyć, pozwala na jednoczesne wybrzmienie wielu głosów obecnych w utworze polifonicznym. Pozwala dostrzec

²⁷ Zob. J. S. Bach, *BWV 578 – Fuga g-moll / G minor*, <https://www.youtube.com/watch?v=q-gMThM753I>, dostęp: 30.12.2017.

²⁸ Źródło: J. S. Bach, „Little” Fugue in G minor, BWV 578, performed on organ by Stephen Malinowski, with an animated graphical score, <https://www.youtube.com/watch?v=ddbxf3-UO4>, dostęp: 30.12.2017.

konsekwentnie prowadzoną konstrukcją fugi, w której kolejny głos przetwarza ten sam temat. Opowieść obciążona linearnością niesie ze sobą ograniczenia reprezentacji kilku głosów; ograniczenia te wystąpią zawsze, gdy odbiorca będzie prowadził narrację skupioną na opisie – niezależnie od tego, czy będzie to opis dzieła muzycznego, czy literackiego. W jednym i drugim przypadku²⁹, dopóki brak trzeciego elementu, jakim jest np. instrument, współbrzmienie głosów widoczne będzie tylko wtedy, gdy odbiorca zapamięta informacje podane mu kolejno i samodzielnie połączy je w całość. Próba „opowiedzenia” za pomocą słów starałam się zilustrować, jak wygląda krótki fragment dzieła muzycznego. Narrator nie zdoła w jednym czasie wypowiedzieć równoległych sekwencji i ta niemożność jest odpowiednikiem ograniczeń, jakie wiążą się z próbą przeniesienia schematu fugi na teren literatury.

Utwór epicki daje możliwość uruchomienia w jego obrębie obrazów rozgrywających się w różnym czasie, w różnej przestrzeni, o różnej długości i zachodzących na siebie oraz, co istotne, rozgrywających się równolegle. Od kunsztu autora zależy, jak przedstawi równoczesność zdarzeń, od kompetencji czytelnika – na ile połączy je w całość i odtworzy ich następstwo bądź równoległość. W muzyce są to głosy, których dźwięki sytuują się na różnej wysokości i rozmieszczone są na pięciolinii w różnym miejscu. W literackim utworze epickim będą to głosy odzywające się w obrębie różnych przestrzeni.

Michaił Bachtin w studium o Fiodorze Dostojewskim pisal:

Twórcze zamierzenia pisarza nie spotkały się ze świadomą i precyzyjną analizą teoretyczną. Rzecz by można, że zstępując do labiryntu powieści polifonicznej każdy tam się zatracal i, rozróżniając pojedyncze głosy, gubi całość. Często nie chwyta się choćby ogólnych zarysów tej całości, a tym bardziej nie dostrzega się zasad zestrojenia głosów. [...] Ponadślowna, ponadgłosowa, ponadakcentowa jedność powieści polifonicznej nie zostaje ujawniona.³⁰

²⁹ Wskazanie w tym momencie na brak instrumentu w przypadku dzieła literackiego wydaje się pomyłką, kwestia ta zostaje wyjaśniona dalej, przy wskazaniu na słuchowisko oparte na tekście powieści.

³⁰ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, s. 68.

Jakże adekwatne wydają się te słowa w odniesieniu do twórczości Berenta, a zwłaszcza recepcji *Oziminy*! Obok zabiegu przedstawienia w powieści wielu postaw, reprezentowanych przez przedstawicieli różnych grup społecznych, ważna jest myśl przewodnia, czyli poszukiwanie wzorca wspólnoty w przeszłości innych kultur. Myśl ta ma temat główny, dostrzeżony przez badaczy jako problem przedstawiony w *Oziminie* – zastój i niemoc społeczeństwa, skażonego sztucznością i gnuśnością, oraz zagadnienie „odrodzenia” i opuszczenia symbolicznego królestwa śmierci. W konstrukcji tej powieści można dostrzec więcej niż strukturę polifoniczną, rozumianą jako wielość różnych postaw, bo także schemat decydujący o wprowadzaniu kolejnych głosów. Podejmują one kolejno ten sam temat, przekształcając go, a raczej, by posłużyć się terminologią zaczerpniętą z teorii muzyki – przetwarzają. Głosy te ponadto przenikają się, wkroczenie kolejnych nie jest równoznaczne z zamknięciem poprzedniego. Każdy z nich rozwija swoją myśl, zachodząc na inne, przenikając się z nimi i łącząc w finalnym kontrapunkcie. Temat przetwarzany przez kolejne głosy w utworze epickim charakteryzuje się określoną treścią. W dziele muzycznym przetworzenie tematu przez inne głosy oznacza przetworzenie linii melodycznej, w dziele epickim – przetworzenie tematu na poziomie treści, przy czym istnieje główna „linia”.

Dzieło muzyczne ma określony schemat. Odczytanie głosów zapisanych w nutach w formie narracji (co zilustrowałam na przykładzie fugi Bacha) wymaga skupienia się kolejno na każdym z nich i omówienia ich kształtu – jednego po drugim. Dopiero instrument wydobywa dźwięki, które tworzą współbrzmiące w tym samym czasie głosy. Gdyby słuchowisko oparte na tekście *Oziminy* przygotowano pod okiem reżysera, który zadbałby o kolejność i moment wkraczania kolejnych głosów zgodnie z zamysłem Berenta, odtworzenie poszczególnych partii w określonych momentach z kilku nadajników stworzyłoby sytuację wybrzmienia kilku głosów jednocześnie. Taki hipotetyczny projekt ilustruje problem „uwięzienia” polifonii w narracji skazanej na linearność. Ze względu na charakter utworu ograniczonego możliwościami słowa pisanego autor musi znaleźć sposób wprowadzenia jednoczesności. Z oczywistych względów głosy nie wybrzmiały jednocześnie

w sensie dosłownym, podobnie jak nie można w tym samym czasie zreferować słowami zapisu umieszczonego w trzech głosach poprowadzonych na pięciolinii. Czy oznacza to jednak, że nie można stworzyć takiego schematu? Odbiór polifonicznej struktury symultanicznej, zaprojektowanej w dziele literackim, wymaga percepcji innego rodzaju niż w przypadku dzieł muzycznych. Zakłada współdziałanie czytelnika i jego aktywną postawę na drodze odczytania całościowej struktury ukazanej partiami, a także zdolność połączenia przez czytelnika informacji i głosów wprowadzonych kolejno, tak by w całościowym schemacie widoczne były momenty, gdzie głosy te się przenikają. Nie chodzi w tym przypadku, by powtórzyć, o uruchomienie wszystkich wypowiedzi, które wprowadzono w powieści, a jedynie tych, które stanowią przetworzenie tematu głównego.

Można założyć, że podczas audycji przygotowanej na podstawie powieści jeden z nadajników prezentowałby kwestie należące do Bolesława Zaremby. W pierwszej scenie byłaby to narracja zawierająca opowieść o samobójstwie Woydy. Pierwszy głos przynależący do tego bohatera obejmuje zarówno kwestie przez niego wypowiedziane, jak i przemyślenia. Obserwacja kobiet zgromadzonych w salonie³¹, prowadzona przez Zarembę, ustępuje na jakiś czas rozmyśleniom profesora, a następnie przechodzi we wspomnienie Bolesława o koncercie diwy w teatrze i obraz mdłego cosmopolis, a także wspomnienie pogrzebu Woydy. Wystąpienie tego głosu kończy skupienie się na śpiewie artysty o dzielności na świecie.

Drugi nadajnik prezentowałby kolejny głos – odpowiedź, w powieści jest to głos Oli. Myśl reprezentowana przez nią wybrzmiewa także po wyjściu malarki, dzięki jej przywołaniu w wyobraźni Zaremby.

Trzeci głos, reprezentowany przez profesora, to kolejne przetworzenie tematu. Wprowadzony zostaje podczas rozmowy z Leną, kontynuowany jest po zetknięciu się profesora z Horodyńskim. Treść ta współgra z końcowym obrazem śpiewu artysty o dawnej dzielności i z entuzjazmem dam zebranych w salonie, ekscytujących się „jakiz

³¹ Opis grup kobiet w *Oziminie* ma ważną rangę powtarzającego się muzycznie epizodu. Bardziej szczegółowo omawiam to zagadnienie w kolejnym podrozdziale.

to artysta!”. Trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy tu do czynienia z literackim kontrapunktem.

W potencjalnym słuchowisku, umożliwiającym prawdziwe wybrzmienie głosów zapisanych w powieści, można by zaprojektować sytuację, w której odbiorca ma możliwość usłyszenia kilku głosów istniejących w powieści jednocześnie. Można by oczywiście zadbać o następstwo ich po sobie w czasie, są jednak momenty, w których głosy prowadzone są równolegle. Dla odbiorcy znajdującego się pośród prezentujących je nadajników byłaby to zapewne kakofonia niezrozumiałych słów, nakładających się na siebie. Kilkakrotne przesłuchanie takiego „dzieła” i skupienie się za każdym razem na innym głosie pozwoliłoby wyłowić z nich myśli przewodnie, wskazać temat główny i rozpoznać w każdym z głosów jego przetworzenie. W dziele epickim nie chodzi bowiem o współbrzmienie głosów prowadzonych na różnych tonacjach, ale o układ głosów będących przetworzeniem głównego tematu rozumianego jako myśl, jako treść.

Próba sięgnięcia po schemat utworu muzycznego odnosi się do „polifonicznego myślenia”, chodzi o analogię w tworzeniu zamysłu, w planowaniu przebiegu głosów. „Usłyszeć” dźwięki, by posłużyć się muzyczną metaforą, w przypadku dzieła literackiego to zinterpretować przekaz reprezentowany przez kilka głosów i dostrzec analogię istniejącą pomiędzy kilkoma reprezentacjami tematu. Połączenie znaczeń zawartych w kilku jego przetworzeniach to dążenie do odtworzenia całościowego układu.

Niezwykle istotne jest przy tym wskazanie, że „współbrzmienie” głosów w powieści nie oznacza ich ideowej czy filozoficznej zgodności. Według założeń powieści polifonicznej bohaterowie są samoistnymi nosicielami różnych postaw, ta wielość świadomości decyduje o występowaniu polifonii jako zasady kompozycji dzieła literackiego³². Kontrapunkt, w którym głosy się przenikają i tworzą spójną całość, rozgrywa się na poziomie artystycznym, koncentruje wokół metafory czy obrazu poetyckiego, np. powraca przetworzenie myśli o zgniliznie, martwocie, pajęczynie gnuśności itd., a metafory te włączone są

³² Zob. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, s. 10–11.

w różne przetworzenia tematu głównego. Przy tym każdy z głosów sięga po nie, reprezentując odmienny światopogląd.

W odniesieniu do pism Nietzschego Berent pisał:

Dzieło, które nie pozostawia po sobie dłuższego dźwięku poruszonych strun naszej duszy, które milknie bez echa melodii, rozwiewa się bez kwietnej woni nastroju, kończy się zamkniętym widnokretem bez dalekich perspektyw, problemów, zagadek, symbolu, jednym słowem dzieło, które zadowoliłoby fizyka i filozofa, przestaje być tym samym utworem sztuki.³³

Pisarz posłużył się tu metaforą muzyczną. Fragment ten pokazuje jednak, że utrzymywanie się w wyobraźni określonej myśli Berent porównuje do długiego trwania dźwięku. Kontynuowanie rozmyślań jednej postaci na temat wprowadzony przez drugą obecne jest w *Oziminie* i to na tym zabiegu częściowo opiera się metoda ukazania dwóch głosów jednocześnie. Sam Berent takie rozwiązanie – utrzymywania się głosu poprzez jego wspomnienie, określał jako echo melodii, która nie milknie.

To jeden ze sposobów pokonania w *Oziminie* wspomnianego uwięzienia polifonii w narracji skazanej na linearność. Zastosowany on został jednak tylko w niektórych partiach. Za pomocą jakich jeszcze rozwiązań Berent osiągnął efekt przenikania się głosów oraz reprezentacji tematu w jego przetworzeniach? Za pomocą jakiego zabiegu głosy należące do postaci reprezentujących odmienne postawy w finalnym momencie tworzą zgodny kontrapunkt?

³³ Słowa Wacława Berenta umieszczone jako komentarz do tłumaczenia pism Fryderyka Nietzschego w: F. Nietzsche, „Z psychologii sztuki”, tłumaczenie i dopiski Wacława Berenta, s. 119–120.

Ozimina Wacława Berenta – fuga prozatorska

Fuga to termin zaczerpnięty z języka łacińskiego: *fugere* – ‘uciekać’, lub *fugare* – ‘gonić’, w muzyce oznacza formę imitacyjną i odnosi się do przemiennego „uciekania i ścigania się” głosów. Do podstawowych elementów fugi należą: temat, środki polifoniczne i harmoniczne, łączniki i epizody. Temat stanowi podstawę melodyczną fugi, występuje wielokrotnie w różnych głosach i rzadko jest zamkniętą całością. Widoczne są w nim wyraziste zwroty melodyczne, tzw. motywy czółowe. „Najważniejszym środkiem polifonii, decydującym o istocie fugi jest imitacja”³⁴. W przypadku tej formy bardziej niż o podziale na części można mówić raczej o fazach jej przebiegu³⁵.

Fuga jako gatunek muzyczny ulegała ewolucji i przeobrażeniom. Przeniesienie jej wyróżników w obręb literatury opiera się na odwołaniu do ogólnej definicji. Andrzej Hejmej pisał:

Jeżeli przyjmie się jako *comparatum* formę muzyczną za chociażby mocno pobieżną definicją muzykologiczną, zjawisko „fugi w literaturze” czy – inaczej nazywając – „fugi literackiej” wydaje się czymś mało prawdopodobnym i właściwie niemożliwym do zrealizowania w materiale językowym.³⁶

³⁴ J. F. Chomiński, hasło: *Fuga*, w: *Encyklopedia muzyki*, s. 291.

³⁵ Definicję przywołuję, opierając się na tych sformułowanych przez Chomińskiego i Schaeffera; J. F. Chomiński, hasło: *Fuga*, w: *Encyklopedia muzyki*, s. 291; B. Schaeffer, *Teoria muzyki*.

³⁶ A. Hejmej, *Literackie fugi: „Preludio e fughe” Umberta Saby i „Todesfuge” Paula Celana*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 97.

Przy wskazaniu na analogie występujące pomiędzy materiałem *Ozimy* a schematem utworu muzycznego ważne jest pokazanie głosów, rozumianych jako myśl prezentowana przez bohatera – czasem przybierająca postać wypowiedzi, a czasem przedstawiana jako monolog wewnętrzny postaci lub, co istotne, jako wspomnienie głosu jednego bohatera, uobecniającego się w umyśle drugiego. Schemat fugi ujawnia się w układzie głosów, z których jeden podejmuje temat, inny zaś, niczym muzyczna riposta, wchodzi ze swoim przetworzeniem tematu. Niezwykle ważne jest, że podczas prezentacji tematu w drugim głosie pierwszy kontynuuje swoją linię – tak, jak w muzyce – można powiedzieć „w stosownym do niego kontrapunkcie”.

Badacze muzyczności literatury zwracają uwagę, że niemożliwe jest przeniesienie w obręb utworu literackiego pionowego układu głosów oraz uzyskanie efektu jednoczesności. W powieści za pomocą odpowiednich zabiegów można wszakże uzyskać efekt jednoczesności. Jednoczesność ta w oczywisty sposób różni się od „powiązań pionowych” możliwych do osiągnięcia w utworze muzycznym. Sygnalizowana jest ona za pomocą technik narracyjnych oraz wprowadzana poprzez określony sposób konstruowania przestrzeni.

Chcąc zastosować terminologię typową dla utworów muzycznych, można mówić o polifonii imitacyjnej, gdzie głosy wzajemnie się naśladują, podejmują ten sam temat. Głos naśladujący jednak zawsze nieco się różni, mamy więc do czynienia z „imitacją swobodną”. Temat utworu realizowany jest przez kolejne głosy w innej „tonacji”, czyli – przenosząc tę zasadę na materiał literacki – w innej odsłonie, jest spojrzeniem innej postaci na ten sam problem główny. Jest realizowany i przetwarzany, ale ma charakterystyczne cechy. Dzięki ciągłemu wkraczaniu tematu możemy mówić o logice przebiegu na poziomie konstrukcji dzieła. Konstrukcja świata przedstawionego, gdzie przenikają się „linie” prowadzone przez różnych bohaterów, wykorzystuje schemat jednoczesności występowania głosów w muzyce.

Michał Głowiński, wskazując na niemożność przeniesienia struktury dzieła muzycznego w obręb literatury, pisał o „aluzjach konstrukcyjnych do form muzycznych”. Próby sięgania po schemat fugi w *Ozimie* można nazwać takimi aluzjami, dążeniem do autorskiej realizacji

schematu muzycznego w dziele literackim. Tak czy inaczej chodzi o twórcze przetworzenie założeń gatunkowych fugi.

Obok wskazania na głosy i sposoby ich łączenia w powieści należy przywołać jeszcze jeden zabieg o „muzycznym” charakterze, występujący w *Oziminie*. Struktura fabularna, osnuta na wędrówkach bohaterów przez pokoje i dialogach, prowadzonych w różnych pomieszczeniach, kilkakrotnie ulega przełamaniu w momencie ukazania większej grupy osób zebranych na raucie. W *Oziminie* cyklicznie powraca konkretny obraz, wprowadzony podczas opisu zbiorowości – pojawia się on trzykrotnie, tworząc swoisty rytm. Opiera się za każdym razem na tym samym materiale, czyli przedstawia te same grupy kobiet (małżonki solidne, małżonki znudzone, dorodna niewiasta itd.) za pomocą metafor zwierzęcych i florystycznych. Ukazane są w trzech fazach: „przed-wegetatywnej”, w czasie zalotów, w momencie „wegetatywnej bujności” i w następującej po niej fazie końcowej. (Zestawienie wspomnianych opisów znajduje się w tabeli poniżej, gdzie fragmenty powracające w powieści dla jasności są podzielone na obrazy odnoszące się do konkretnych grup kobiet).

Starając się doszukać analogii tego elementu do składowych fugi muzycznej, można by wskazać na epizod (w rozumieniu muzycznym). Definicja z zakresu teorii muzyki głosi: „Szerzej rozbudowaną część fugi, nie będącą przeprowadzeniem nazywa się epizodem”³⁷.

W powieści jest to próba kompozycji opartej na zmodyfikowanym powtórzeniu tego samego opisu³⁸. Stosując je, Berent, by powtórzyć raz jeszcze, ukazuje grupy kobiet. Zestawienie trzech odsłon tego obrazu pokazuje konsekwencję wprowadzania opisów opartych na konkretnym schemacie. Z pierwszym ukazaniem epizodu mamy do czynienia podczas pobytu gości w salonie przed

³⁷ J. F. Chomiński, hasło: *Fuga*, w: *Encyklopedia muzyki*, s. 291.

³⁸ Berent wielokrotnie sięga w swoich utworach po chwyt powtórzenia, a „powtórzenie ma w poetyce modernizmu rolę estetycznie określoną. Berent jest jej świadom, wykorzystuje ją też maksymalnie i konsekwentnie”, jak pisała Irena Maciejewska, zaś, *Wielkie miasto w prozie Młodej Polski a problemy naturalizmu*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria 3, red. E. Jankowski i J. Kulczycka-Saloni, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 214. Zob. także P. Hultberg, dz. cyt.; J. Paszek, *Styl powieści Wacława Berenta*, Katowice 1976.

pierwszym koncertem diwy. Drugie ukazanie występuje w trakcie uczty, kiedy to powracają opisy tych samych postaci, ale w kolejnej „fazie”, trzecie po ogłoszeniu wieści o wybuchu wojny, przed drugim koncertem śpiewaczki.

<p>Opis gości zebranych w salonie przed pierwszym koncertem diwy</p> <p>małżonki solidnych mężów [...] kobiety surowe, suche na twarzach i rękach, ubrane sztywno i bez gustu – niewiasty o charakterze żadnym w postaci, stroju i obliczu: młode reprezentantki posagów, matki skrofulicznych dzieci, osoby bez płci i wieku; przyschłe w hugonockiej cnotcie bogobojne małżonki solidnych mężów. I: 17, II: 19, III: 22.</p> <p>małżonki pulchne i znużone [...] oto inne: gładkie ciała wszelkich sfer, małżonki nabywane po wszystkich targach: białogłowy cieliste o miękkim wejrzeniu i pulchnych policzkach, rzekłbyś, jak to na wschodzie: ciastem karmione i zapierała w strawie. Twarze lekko obrzękłe, mleczone i przezroczone – przedziwne tło dla oczu ciemnych, w których tli się życie monotonne w lubieżności cichej. Ręce nie z tych, co się do rozkazania lub marzyzielskich</p>	<p>Obraz gości zebranych przy stole podczas uczty (następstwo występowania kolejnych osób odpowiada kolejności występującej wcześniej w salonie)</p> <p>małżonki solidnych mężów Damy surowe, małżonki solidnych mężów, siedziały przy wieczerzy w uroczysem skupieniu, przyjmując potrawy i wina, jak ciało i krew pańską. I: 94, II: 94, III: 106 [...] Nawet damy surowe zarumieniło wino i długi wysięk sztywności. I: 101, II: 100, III: 114.</p> <p>małżonki pulchne i znużone Te inne, mniej uroczyście: panie białe i pulchne, o miękkich wejrzeniach istot leniwych dorzucały przez głęboko obnażone biusta swych piersi ciepłą woń do chłodnego kwiatów tchnienia, win meszkowego zalotu i do potraw zapachów pikantnych; jedząc i pijąc dosytnio, promieniowały w powietrze fluidum ciał luksusowych. I: 94, III: 106, II: 94 ale brak końca zdania „promieniowały w powietrze fluidum ciał luksusowych”. [...] Mężatki</p>	<p>Scena po ogłoszeniu wieści o wybuchu wojny – drugi koncert diwy w salonie (następstwo występowania kolejnych osób odpowiada kolejności występującej wcześniej)</p> <p>małżonki solidnych mężów Nawet damy surowe, pomne na toast niedawny, spoglądały na diwę z rezerwą, lecz i respektem, jak na monstrancję innowierczą; słuchając pieśni swawolnej, splatały ręce suche o nieliczonych ilościach pierścionków i pochyłały głowy jak przed kazaniem. I: 117, II: 114, III: 132.</p> <p>małżonki pulchne i znużone Mężatki białe i pulchne, w energiach cięlesnych po uczcie tą pieśnią zniecierpliwione, odwracały od młodzieńców błądych swe czary rozmarzeń dwoste, prężąc wydekoltowanych piersi pąki wezbrane tam, skąd dźwiękami swawoli rozdzwaniał się południowego, jak myślały, temperaturę żar. I: 117 brak w II, III: 131.</p>
--	--	--

<p>bezczynności rodziły, raczej kuse, forsownie pielęgnowane, przebiałe; dłonie, które chyba nigdy niczego się nie dotykały [...] siedzą nieco za szeroko na krzesłach, – nie domykały im się kolana nóg krótkich; sprawia to może [...] lub ta, w bierności zawsze półsenna, egzystencja hodowanych stworzeń, to ich nieustanne poczucie się do kobiecości – fizycznej. I: 18, II: 17–18, III: 22.</p>	<p>białe i pulchne, syte uczą w energie cielesne zasobne, chyliły ochoczo biusty otwarte ku młodzieńcom bladym, niby na wety rozmarzeń. I: 101, III: 114, II: 100, ale brak „ku młodzieńcom bladym, niby na wety rozmarzeń”.</p>	
<p>dorodna niewiasta z semickim wyrazem twarzy – przytrafia się wśród tych ciał wystawnych niewiasta dorodna [...] lico gładkie wykrzywia lekki wyraz semicki, lub może nuda zastęgała oto w tym kwaśnym wyrazie ust rozchylonych w dziób ptaka na posusze. Ułożyła się melancholia tej głowy na przegięciu szyi smukłej, wsparła w czarnym opuchu włosów przebijających i spogląda przed siebie mdło – purpurowych warg kręgiem, zębów perłowych błyskiem i płowiejącym jakby aksamitem oczu. I: 19, II: 20–21, III: 23.</p>	<p>dorodna niewiasta z semickim wyrazem twarzy po scenie diwy i starca: Zaś ta najdorodniejsza, z semickim wyrazem nudy na ustach, ślaniała lica mleczną urodę w rozpuściach i czerni swych włosów, jak w kirze smutku co najgłębszy. Dla niej to chyba zdmuchiwał te tchnienia żaloby muzyk skrzypcowy [...] I: 101, brak w II, III:114.</p>	<p>dorodna niewiasta z semickim wyrazem twarzy Zaś ta najdorodniejsza, o lica mlecznej urodzie na tragicznym kirze włosów, ukazywała w zwilgłej purpurze ust do całowania nieskorych perłowych zębów wyszczerzenie bolesne: chłoneła w piersi życia luksusem wyjąłowione i żmudne egzotycznych namiętności oddechy. I: 117, brak w II, III: 132.</p>

Powtórzenie występuje także w obrazie postaci spotykanych na ulicy. Mieszkańcy Powiśla pierwszy raz pojawiają się w opowiadaniu młodego Komierowskiego w sali bilardowej służącej za palarnię. Wspomina on wówczas o podwórzu, na którym znajdują się „brzemienne baby”, „rachityczne dzieci” oraz służący-szpiedzy. Ten element opisu konsekwentnie powraca w części ostatniej, w obrazie Powiśla oglądanego oczami profesora z Krakowa. To zestawienie znaczące także dlatego, że w ostatniej części to właśnie ci dwaj bohaterowie są wyrazicielami tematu głównego i jego przetworzeń.

Obok wskazanych tu powtórzeń partii skupionych na obrazie określonych grup, które pojawiają się co jakiś czas, w powieści występują repetycje widoczne w obrębie sąsiadujących ze sobą fragmentów. Wymieniając choćby kilka przykładów, można wskazać następujące: w scenie, w której Bolesław wspomina chwile spędzone w karecie z diwą, akcent pada na przemieszczanie się i odgłosy towarzyszące temu ruchowi, za chwilę ustępują one wspomnieniu pogrzebu Woydy i odgłosów towarzyszących idącemu karawanowi. Obraz oparty jest na analogicznych elementach odnoszących się do dźwięków pojazdu i opisu jazdy.

Przed nimi koni lekki cwał, za nimi szum odpływu głuchy: wezbrane morze tłumnej namiętności wraca w swe łożyska, bujny tłum rozplywa się po ulicach, rozszczepia w gnuśne jednostki. (I: 33)

Karawan brzydki aż do załkania kołałał i zgrzytał chwiejnemi kołami pod zakasaną spódnicą żałobnego wozu, pluskał po kałużach, kolebał trupem w pudle i podążał głupkowatym truchcikiem indolencji w grzędzie piachy podmiejskie. (I: 33)

W scenie rozmowy pułkownika z Leną, która prosi go, by przed odejściem poszedł do starego Komierowskiego, dwukrotnie występuje metafora – postawa postaci porównana jest do zadumania w świątyni (w przypadku pułkownika w cerkwi, w przypadku Leny w kościele):

W szynel opięty, bardziej jakby w sobie zebrany, zmężniały i w dwójnasób zda się wyższy, zatrzymał się tak w nagłej zadumie, w dno swej czapki zapatrzony: stał, jak w cerkwi przez długą chwilę. Wreszcie otrząsnął się i podrzucił głowę. (I: 109)

Wrażenie tak blahe, a nurtujące osmętnieniem dziwnem; oto zapatrzyła się w splecione dłonie opuszczonych ramion i zapamiętuje się w tym ruchu: stoi jak w kościele przez długą chwilę, jakby ją ktoś z tyłu nagle kirem zarzucił i głowę jeszcze niżej zwiesić kazał. (I: 112)

W scenie onirycznej pojawia się powtórzenie sposobu opisu postaci:

I ujrzy go wówczas dopiero w jego postaci własnej, oczom ludzkim skrytej... (I: 90)

I wtedy dopiero ujrzy jej postać własną, oczom dotychczas skrytą.
(I: 92)

W muzyce fuga składa się z części reprezentujących temat i jego przetworzeń, oraz z fragmentów, w których temat nie występuje – czyli łączników i epizodów. Analogicznie w powieści pojawiają partie, opiszowe lub dialogowe, które nie stanowią reprezentacji tematu głównego, ale pełnią funkcję tła i łączników. W pierwszej części taki charakter ma np. scena narady mężczyzn zaproszonych przez barona czy scena tańca.

Układ głosów, występowanie łączników i epizodów oraz konsekwentne powracanie obranych formuł konstrukcyjnych stanowi o kształcie przestrzeni powieści, rozumianej jako przestrzeń kompozycji.

W fudze krótki, rozpoznawalny temat pojawia się w pierwszym głosie, drugi głos podejmuje go w imitacji, w tym czasie pierwszy głos dalej ciągnie swoją linię w swobodnym kontrapunkcie do niego. Pojawienie się głosów i odpowiedzi powinno być możliwe do wyłowienia na podstawie charakterystycznego tematu. Warto tu przywołać fragment z *Gramatyki* muzyki, dzieła Napoleona Ordy, które prenumerował Berent:

Fuga składa się z jednego danego tematu, który nie powinien być długi, dalej następuje odpowiedź, a temat pierwszy staje się towarzyszeniem i tak postępuje się dalej – idą później różne figury i ozdoby, zawsze jednak głosowy śpiew powinien się odznaczać.³⁹

Na temat imitacji w dziele Ordy znajdują się następujące informacje:

Imitacja czyli naśladowanie jest to powtórzenie tematu lub jakiegoś frazesu w innym głosie, kiedy drugi mu akompaniuje.

Imitacja nie może być długa, w powolnym ruchu jeden lub dwa takty, a w prędkim ruchu najwięcej cztery takty.

³⁹ N. Orda, *Gramatyka muzyki czyli wykład rozbiorowy i praktyczny melodyi i harmonii z dodatkiem w krótkości o fudze, kontrapunkcie, instrumentach orkiestrowych, o organie, fortepianie i o nauce śpiewu, dla użytku pianistów*, Druk Jana Jaworskiego, Warszawa 1873, s. 283.

Oprócz ścisłej imitacji używa się imitacja mniej naśladownicza, to jest że frazes nie imituje się co do interwałów ale tylko co do formy, i tworzy niejako rozmowę muzyczną.⁴⁰

Chcąc wskazać przykłady technik związanych z prowadzeniem głosów, jako materiał egzemplifikacyjny traktuję pierwsze sceny powieści⁴¹. Pierwsze przeprowadzenie tematu obejmuje odezwanie się pierwszego głosu – Bolesława Zaremby. Po nim następuje odpowiedź w postaci głosu Oli, jednak po tym Zaremba nie przestaje prowadzić swojej „linii”, która przechodzi w jego rozmyślenia. Następnie wchodzi trzeci głos – profesora z Krakowa. Równoległe do niego kontynuuje swoje rozmyślenia Zaremba, którego głos „staje się towarzyszeniem”, by posłużyć się sformułowanie Ordy, podobnie jak nie milknie głos Oli, dzięki temu, że jego treść przeplata się z refleksjami Zaremby i jest przez niego przywoływana. Wygląda to następująco:

I pokaz tematu⁴² – głos Zaremby. Zostaje wprowadzony podczas jego rozmowy z Niną w pokoju kobiercowym. Jest to krótka opowieść o śmierci Woydy, temat ogniskuje się wokół zagadnienia śmierci i atrofii. Pojawia się „kukła murzyna”, która w powieści, zgodnie z rozumieniem motywu w dziele literackim, jest powracającym motywem statycznym (w utworze muzycznym motyw oznacza kilka rozpoznawalnych dźwięków).

II pokaz tematu – odpowiedź, głos Oli przetwarza temat. W jej wypowiedzi pojawia się skojarzenie ze zgnilizną, błotnymi drogami, obrazem zwiędłych pąków. Jest to zatem przetworzenie tematu wprowadzonego wcześniej przez Zarembę (śmierć, atrofia) tak, iż linia (sposób myślenia o tych zagadnieniach) zbudowana jest na takich elementach, jak zwiędnięcie, błotne drogi, słota miejska.

Kontynuacja pokazu tematu w I głosie – w czasie gdy wybrzmiewa głos Oli, Zaremba w myślach komentuje go, utożsamiając prezentowane

⁴⁰ Tamże, s. 277.

⁴¹ Omówienie wszystkich przeprowadzeń tematu w kolejnych głosach w *Oziminie* wymagałoby obszernego szkicu poświęconego wyłącznie zagadnieniu muzyczności powieści.

⁴² O sposobie rozumienia tematu – zob. podrozdział *Od polifonii do muzyczności dzieła literackiego*.

przez artystkę obrazy z miejską slotą i sztucznie hodowaną wielkomiejską wyobraźnią, zatem nie tylko słucha wypowiedzi malarki, ale równocześnie, niemal na zasadzie strumienia świadomości, jakby prowadzi z nią rozmowę w myślach. Wyobraźnia wielkomiejska stanowi bowiem element charakterystyczny dla sposobu reprezentowania tematu przez głos Zaremby. Kiedy bohater bierze Olę za rękę, ogarnia go uczucie przygnębienia i niechęci do samego siebie, aż po wizję samospalenia.

Bolesław, przemykając przez tłumy w salonie, wydostaje się do gabinetu. Tam następuje rozwinięcie tematu w jego reprezentacji (co przedstawiam poniżej).

Kontynuacja pokazu tematu w II głosie – Zaremba kontynuuje swoje rozważania, przechodząc do innego pomieszczenia (marzycielstwo, wyobraźnia wielkomiejska). W wyobraźni bohatera jego linia jest nadal prowadzona, w przestrzeni rzeczywistej domu Niemanów ustępuje on, dzięki czemu na plan pierwszy wysuwają się inne głosy. W muzyce powiedzielibyśmy o przechodzeniu do innej tonacji i kontynuowaniu melodii w kontrapunkcie do pozostałych głosów, które się odzywają. Ola przenosi się do przedpokoju, zatem reprezentacja tematu w jej głosie odbywa się w tej części domu (gnuśność „okolna”, zmurszałe błoto). W utworze literackim trudno jednak uzyskać muzyczny efekt współbrzmienia, w formie narracyjnej każdy z odzywających się głosów musi zamilknąć, by ustąpić miejsca innym. Jak zatem osiągnąć efekt jego trwania, efekt opisywany w teorii muzyki następująco: „w czasie gdy odzywa się drugi głos, pierwszy nie milknie, ale ciągnie swoją kwestię w stosownym do niego kontrapunkcie”? Jak Berent mógłby pokazać linię prowadzoną przez Olę, która znajduje się w przedpokoju, i jednocześnie tę prowadzoną przez Zarembę, przebywającego w innym pomieszczeniu?

Otóż trwanie poprzedniego głosu w powieści ulokowane jest w świadomości drugiego bohatera, który sygnalizuje, że tamte wcześniej wypowiedziane dźwięki wciąż „brzmiały”, czyli w przypadku utworu literackiego – wybrzmiewają w pamięci innej postaci. Mimo że Ola przechodzi do przedpokoju, temat w jej reprezentacji przenika do narracji

Zaremba, krzyżuje się z nią. Oba głosy zbiegają się w momencie, gdy spojrzenia bohaterów spotykają się dzięki uchylonym drzwiom palarni, które umożliwiają ukazanie dwóch pomieszczeń w tym samym czasie. Sygnałem jednoczesności zdarzeń, tych rozgrywających się w palarni i tych przy drzwiach wyjściowych, jest informacja: „Ktoś wychodzący nie zamknął za sobą drzwi do przedpokoju. Tam w głębi stała ona” (I: 15). Efekt nie tylko wielogłosowości, ale i ukazania linii prowadzonych równolegle, czyli trwających jednocześnie realizacji tematu, Berent osiągnął dzięki wykorzystaniu elementu przestrzeni realnej, jakim są uchylone drzwi. Przenikanie się linii pierwszego i drugiego głosu podkreśla spotkanie się spojrzeń bohaterów. To jakby odezwanie się w umyśle Zaremba głosu Oli, która patrzy hipnotyzującym, wymownym wzrokiem. W tym czasie głos Bolesława kontynuuje swoje prowadzenie tematu, do jego rozmyślań wkradają się elementy równolegle kontynuowanej linii głosu Oli: „Tym blaskiem oczu dziwnym w niego zapatrzona, zda się mówić, wróżyć mu uparcie: »I pan jest taki sam!«” (I: 16). W muzyce odbiorca słyszałby jednocześnie dwie linie melodyczne, w *Oziminie* w rozważania należące do głosu Zaremba, niby słyszalne dźwięki, wkradają się elementy przynależące do sekwencji Oli. Głosy spotykają się, gdy wybrzmiewa wskazanie na „marzycielstwo [...] zakażone gnuśnością okolną” (I: 344) i metafora zmurszałego błota. Po wyjściu Oli jej wypowiedź istnieje nadal w świadomości Zaremba.

Stał oto przed temi drzwiami i powtarzał urągliwie [...] Co ta somnambula mogła mieć na myśli: „i pan jest taki, jak ja?!” Trawiony zimną gorączką wielkemiejską? Wleczony biernie w tej gorączki rozpustę? Spalony przez innych ogniem własnym?... (I: 16)

Następnie pojawia się epizod w postaci pierwszego wystąpienia opisu kobiet w salonie oraz rozgrywa się dialog profesora z Leną, kiedy wkracza trzeci głos.

III pokaz tematu – głos profesora z Krakowa. Zaremba po krótkiej wymianie zdań z Leną odchodzi, wówczas profesor mówi o dawnych rozmowach na salonach, które były namiastką włączenia się

w społeczność, gdzie nawet namiętności i uczucia potrafiły ponieść w „zupełnie inne ujęcia czynu i ducha” (I: 24). Obecnie namiętności są mierne, podobnie jak czasy, w których przyszło żyć bohaterom. Przetworzenie tematu w trzecim głosie ogniskuje się zatem na sprawie miernoty i odejścia od czynu.

Zaremba podczas przybycia diwy wychodzi z salonu, siłą rzeczy ustępując głosowi profesora, który jakby przejmuje po nim obserwację salonu. Bolesław znika w innych pokojach, tak jak wcześniej ustąpił profesorowi miejsca w rozmowie z Leną. Podobnie obserwację salonu, porównanego do łąki, prowadzone przez Zarembę, kontynuuje profesor, patrzący dalej na salon po wejściu śpiewaków jak na arenę.

Profesor po zetknięciu się z Horodyńskim, którego nazywa w myślach grzybem, oburza się, że takie typy wielkomiejskie fascynują kobiety (I: 27) i myśli o „pajęczynie gnuśności”. Stan ten nazywa plechą snującą się po kątach. To w pewnym sensie inne wcielenie refleksji wyrażonej przez Olę, to dalsze przetworzenie tematu w innym głosie. Zgniliznę i zmurszałe chaty, obecne w wypowiedzi artystki, zastępuje tu obraz zgnilizny i pajęczyny snującej się po kątach, czyli metafory, po które sięga profesor. Używa ich na określenie tych samym zjawisk, do których odnosiła się Ola, czyli rozkładu moralnego społeczeństwa. Profesor myśli „tyle purchawek zastoju”, „szaruga brzydlivosti w słowach i myślach [...] wżera się przecie w niejedne oczy jak gęsta mgła [...] pleni się to lichy zastoju: od przegniłych ku najwrażliwszym” (I: 27). Ola, mówiąc o otaczającej ją rzeczywistości, komentowała: „Obrzydliwe to jest!” (I: 13) i wymieniała metafory: „chałupę omszałą w smugach deszczu, oslizgłą [...] szmat drogi błotnej, wiodący po pustkowiu pewno nigdzie” (I: 13). Profesor rozmyśla, że kobiety mają zatrutą, próżną wyobraźnię:

Już nie ci, co „harmaty” zdobywali, królują w marzeniach, lecz egzystencje na atmosferę pokojów najczulej wrażliwe – artyści; dokonywają im oni władz uczuciowych rozkładu, lub też sami w tchnieniu dusz leniwych i wyobraźni zatrutych giną. (I: 27–28)

Wspominając sprawę romansu Leny z Wojdą, komentuje: „To z Woydą nie było tylko egzaltacją [...] lecz może głębszym sensem tego tu życia,

jego koniecznością nieomal” (I: 28). Wskazanie na zatracenie dawnych ideałów na rzecz rozkładu uczuć i wartości, a także fascynowanie się kobiet „typami wielkomięjskimi” i artystami to element przetworzenia tematu przez głos profesora, który będzie się uobecniał w śpiewie artysty.

Kontynuacja I i II głosu po odezwaniu się głosu III – powraca pierwszy głos, który kontynuuje swoją reprezentację tematu. Zaremba, patrząc na diwę, wraca wspomnieniem do jej dawnego występu w teatrze. Głos ten ciągnie swoją linię w kontrapunkcie do profesora rozmyślającego w tym czasie w innej części sali. Bolesław wspomina postaci porównywane do robaków w burzy, ich bezlicowość i mdłe Cosmopolis (I: 32). Pojawiają się wtedy metafory „miękkich bezkręgowców” i „czarnych robaków, żerujących z flegmą” (I: 32). W nurt myśli Zaremby wkrada się śpiew „Ah, – bravo Toro! – urla la gente...” (I: 32). Występuje zatem inny zabieg łączenia głosów. Wcześniej dwa przetworzenia tematu wiązały się poprzez skrzyżowanie spojrzeń bohaterów i przywołanie słów Oli kończących się: „I pan jest taki sam” (I: 16). W salonie Berent zastosował podobną technikę skrzyżowania się głosów – w linię prowadzoną w myślach Zaremby wkracza dźwięk pieśni, jej słowa wiążą się zaś z refleksją obecną w rozmyślaniach profesora. Zaremba wycofuje się pod spojrzeniem diwy do sąsiedniego pokoju i zderza z „kukłą murzyna”, która przywołuje wspomnienie Woydy, czyli powraca motyw z pierwszej reprezentacji tego głosu. Wspomnienie Zaremby o pogrzebie Woydy przed dwoma laty koncentruje się na metaforach kałuż, nędzy, piachów podmiejskich. Pojawia się wskazanie na ludzi pełnych pogardy, zaprzepaszczenie impulsów życia. Padają słowa:

„Ohyda fałszu i obłudy, pakość” jadowita porasta te niwy, na których
ongi znajdowali zachwycenie i poryw, starsi – wół i dokonanie. Zatrute
jest źródło ochoty wszelkiej! (I: 34)

Powracają elementy opisu, które były obecne w głosie reprezentowanym przez profesora, zauważającego, że dawniej namiętności i uczucia potrafiły ponieść „w zupełnie inne ujścia czynu i ducha” (I: 24). Wskazywanie w tym momencie na gnuśność, „wytlenie w uczuciach rodzimego

zastoju” (I: 34) przywołuje wydźwięk głosu Oli, który w utworze muzycznym nie zamilkłby, tylko ciągnął swoją linię melodyczną. W prozie powraca coraz, jakby akompaniując głosowi Zaremby:

I nagle stanęła mu przed oczami ta mała – Ola: to ciche marzycielstwo dziewczyny, zakazane gnuśnością okolną [...] jej słowa wreszcie, niby tego żagwienia się wewnętrznego dymy fatalne: „brunatne, rude, rdzawe, ociekłe, błotne, zwiędłe, zmurszałe”... (I: 34-35)

Kontrapunkt, w którym zbiegają się wszystkie głosy – kiedy powraca początkowa myśl o Woydzie, a Zaremba spogląda znów na „kukłę murzyna”, do jego rozmyślań przenikają dźwięki koncertu:

Ocknął go z tego otepienia głos śpiewaka donośny
Perche la festa e del valore,
Perche la festa e del va – lor!! (I: 35)

Refleksje snute przez Zarembę przerywa głos artysty, który śpiewa o dzielności oraz o tym, że na świecie „każda namiętność czyni się sama życia potęgą zwycięską” (I: 35). Po skończonym koncercie pojawia się linia, będąca reprezentacją tematu w głosie profesora, która koncentrowała się na następującej refleksji: „Już nie ci, co »harmaty« zdobywali, królują w marzeniach, lecz egzystencje na atmosferę pokojów najczulej wrażliwe – artyści” (I: 27). To przetworzenie tematu wybrzmiewa w kontynuacji tego głosu: „– Och, jakież to artysta! – wzdychały zasapane po krzesłach matrony” (I: 36).

Scena kończy się kontrapunktem, w którym zbiegają się wszystkie głosy. Pierwszy głos Zaremby w końcowych rozmyślaniach: „Ohyda fałszu i obłudy pakość” (I: 34) przenika się z treścią niesioną przez głos Oli, który wybrzmiewa w pamięci Bolesława: „brunatne, rude, rdzawe, ociekłe, błotne, zwiędłe, zmurszałe...” (I: 35). Łączą się z przetworzeniem tematu reprezentowanego przez profesora: grzyb wielkowiejski i odejście wzorca bojowników na rzecz artystów, którzy dokonują rozkładu władz czuciowych, obraz ten powraca w ekscytacji kobiet wzdychających „jakież to artysta!” (I: 36).

Efekt „wybrzmienia” kilku głosów jednocześnie w powieści Berent osiągnął, kumulując w jednej scenie reprezentację tematu we wszyst-

II głos odpowiada: zwiędnięcie – błotne drogi, słota miejska – śmierć

W dalszej części I głos prowadzi swą linię:

marzycielstwo – wyobraźnia wielkowiejska



II głos nadal wybrzmiewa: gnuśność okolna – zmurszałe błoto

III głos wkracza, przetwarzając temat: grzyb wielkowiejski, zgnilizna – odejście od czynu – miernota

Zaistnienie zdarzeń równoległych, obejmujących większe obrazy Berent ukazuje za pomocą retrospekcji wyjaśniającej⁴³, toteż w kilku przypadkach polifonia rozumiana nie tylko jako dialogiczność, ale i przetworzenie tematu także w równoległych sekwencjach, jest widoczna dopiero po skojarzeniu przez czytelnika układu zdarzeń przedstawianych kolejno i zawierających sygnały jednoczesności. To przestrzeń fabularna w znacznej części związana jest z wprowadzaniem kolejnych głosów. Widoczne jest to w momentach, gdy postaci w swoich wypowiedziach odwołują się do miejsc, w których się obecnie znajdują: „przyszedł tu oto, do tego pokoju” (I: 7), „tum go zdybał przed tem! Tutaj! Stamtąd [...] wylazł” (I: 219) oraz w sytuacjach, gdy bohaterowie zostają dopuszczeni do głosu po wejściu w daną przestrzeń. Ponadto miejsca, w których się znajdują, wpływają na uruchamianie wyobrażeń, stanowiących czasem element głosu reprezentującego przetworzenie głównego tematu. Istotne jest także wykorzystanie przez Berenta relacji przestrzennych, dzięki którym głosy przenikają się, jak spojrzenie przez niedomknięte drzwi, powracanie w myśli bohatera do przekazu zawartego w głosie innej postaci oraz przeplatanie się linii rozmyślań z wkraczającym nagle głosem poślyszonym z zewnątrz. Stale powracającym motywem jest przywoływana co jakiś czas symboliczna „kukła murzyńska”.

⁴³ Zob. część II książki.

Rodzaje zmian wprowadzonych w kolejnych edycjach i ich konsekwencje

Chcąc wejrzeć w mechanizm jego [Berenta – AW] kunsztu, w sztukę wiązań, kształtu i rzeźby wyrazu, mamy – przy braku autografów – jedynie tylko tyle materiału pomocniczego, ile zdołamy uzbierać przez skrzętne zestawienie tekstów przetwarzanych w kolejnych wersjach wydań po sobie następujących: żadnej z nich nie przepuścił on bez pieczołowitej rewizji, na wszystkich gospodarował przetwórczo, posuwając się w zmianach i redukcjach niekiedy wcale daleko. Zadanie dla badacza i filologa tym bardziej warte trudu.⁴⁴

Stanisław Pigoń

Bohdan Hulewicz, pragnąc opublikować na łamach „Zdroju” utwór Berenta, rozmawiał z pisarzem o rękopisie *Żywych kamieni* (wtedy jeszcze zatytułowanych *Opowieści rybałta*), skonfiskowanym podczas powrotu Berenta ze Szwajcarii na granicy niemieckiej. Poprosił wówczas autora o opisanie paczki zawierającej rękopis. Berent usiadł i pisał ponad godzinę, wydawca wspominał: „chciał przeczytać, zrobić korektę. Nie pozwoliłem, złożyłem, wsadziłem do koperty”⁴⁵. Ten

⁴⁴ S. Pigoń, *Trzy słowa o Wacławie Berencie*, w: tenże, *Wiązanka historycznoliteracka. Studia i szkice*, Warszawa 1970, s. 338–339.

⁴⁵ B. Hulewicz, *Walczący patriotyzm*, w: tenże, *Wielkie wczoraj w małym kręgu*, Warszawa 1968, s. 83.

perfekcjonizm przejawiał się u autora *Próchna* także w pracy twórczej. Poprzedzały ją długie kwerendy, gromadzenie materiałów, robienie notatek. Rękopisy wraz z marginaliami Berent opatrywał spisem treści, porządkował zgodnie z zaplanowanym schematem. Kiedy powieść była już skończona, nie pozostawał obojętny na uwagi przyjaciół i specjalistów. Plan dzieła stanowił całościowy zamysł, który później materializował się w tekście. Maria Danielewiczowa, by przywołać jeszcze raz jej wspomnienia, pisała: „[...] I taki mi już został przed oczyma. Nad rękopisem nowego tomu powieści, pokreślonym, jak balzakowska korekta”⁴⁶. Słowa te można odnieść do postawy pisarskiej autora *Próchna*, jaką przyjmował, pracując także nad kolejną edycją dzieł już opublikowanych. Kolejne wydania jego utworów były odpowiedzią na nową sytuację społeczno-polityczną, reakcją na dezaktualizację niektórych problemów przedstawionych w utworach oraz wyrazem przeobrażania się intencji autorskiej⁴⁷. Tekst *Oziminy* jest bardzo mocno związany z historyczno-geograficznym kontekstem, w którym powstała powieść oraz jej kolejne wydania.

Krytyka genetyczna wyróżnia dwa typy pisarzy – takich, którzy tworzą zgodnie z nakreślonym wcześniej szkicem i obranym kierunkiem, oraz takich, którzy komponują tekst w trakcie pisania⁴⁸. Berenta zaliczyć można do autorów pierwszego typu. Jan Wiktor wspominał jego słowa:

Temat leży we mnie jak ziarno rzucone w glebę. Jakże powoli kształtuje się, narasta. Widzę postacie rodzące się we mnie. Noszę ich dusze

⁴⁶ M. Danielewiczowa, *Wacław Berent w żywym wspomnieniu*, s. 328, 329, 334.

⁴⁷ Berent, przygotowując kolejne wydania swoich powieści, przepracowywał na nowo nie tylko *Próchno* i *Oziminę*. Zmiany wprowadził także w materiale *Żywych kamieni*. W przypadku *Opowieści biograficznych* sprawa była bardziej złożona, gdyż po ukazaniu się *Wstępu do „Wywłaszczenia Muz”* i *Nurtu* na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” edycję książkową autor poprzedził wprowadzeniem, w którym sformułował wyznaczniki gatunkowe opowieści, proponując sięgnięcie do „mowy żywej”, zaczerpniętej z materiałów źródłowych. Korzystał także z konsultacji historyków, m.in. Jana Pachonńskiego. Na temat kształtowania się tekstu *Opowieści biograficznych* zob. W. Bolecki, *Nota edytorska*, w: W. Berent, *Opowieści biograficzne*, wstęp, oprac., dodatek krytyczny W. Bolecki, Kraków 1991, wyd. II, Kraków 2000.

⁴⁸ Na ten temat P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*.

w sobie. I pewnego dnia nagle coś we mnie otwiera się i wybucha lawą jak z wulkanu...⁴⁹

Trzecia powieść Berenta została przygotowana przez niego do druku trzykrotnie: *Ozimina*. Powieść, Nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa 1911; *Ozimina*. Powieść, Wydawnictwo Polskie, Lwów–Poznań, wydanie drugie, 1924; *Ozimina*, tom IV i V *Pism*, nakładem Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1933. *Ozimina*, nakładem Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1939 to wznowienie publikacji z 1933 roku. Różnice pomiędzy poszczególnymi edycjami *Oziminy* omawiane są zazwyczaj w odniesieniu do pierwszego i ostatniego wydania. Dzieje się tak po części dlatego, że dominujące dotychczas zasady edytorskie opierają się na regule ważności pierwszego lub ostatniego wydania przygotowanego przez autora⁵⁰, po części dlatego, że drugie wydanie uznawane jest za znacznie zubożoną wersję powieści. Sam Berent po ukazaniu się publikacji z 1924 roku nadal posługiwał się pierwszą edycją. W liście do Józefa Gajkowskiego pisał: „Ale jaki może być wobec tego stosunek Jego do mojej pracy najważniejszej? – Pierwszego wydania *Oziminy* nie mam niestety pod ręką”⁵¹.

Czy możemy stwierdzić, że istnieją trzy różne *Oziminy*, czy też pozostawił Berent jej dwie odsłony, będące wyrazem jego spojrzenia na problemy społeczne aktualne pod koniec pierwszej i trzeciej dekady XX wieku, kształt zaś z 1924 jest tylko niefortunnym efektem cięć spowodowanych ingerencją redaktora, cenzury, wymogów finansowych? Może jest to wciąż ta sama powieść, a wprowadzone skróty są jedynie

⁴⁹ J. Wiktor, *Pod smrekiem na szkarpie*, mps, 26 stron nlb., BJ, sygn. (Przyb. 593/88), za: R. Nycz, *Wstęp*, w: W. Berent, *Pisma rozproszone*, przypis 21, s. 14.

⁵⁰ Tradycyjne rozwiązania edytorskie ogniskują się wokół decyzji dotyczącej wyboru podstawy wydania, którym jest pierwsze wydanie autorskie (*editio princeps*) lub ostatnie powstałe pod okiem autora (*editio ultima*). Na ten temat zob. m.in. R. Loth, *Podstawowe pojęcia i problemy edytorstwa naukowego*, Warszawa 2006, s. 62–65. Odmienne postulaty wypracowano w edytorstwie anglosaskim, gdzie akcent pada na dynamikę tekstu i ważność wszystkich kolejnych edycji przygotowywanych w odmiennych warunkach społeczno-politycznych.

⁵¹ W. Berent, *Listy*, *Do Józefa Gajkowskiego*, List 16, Warszawa 1925, w: tenże, *Pisma rozproszone*, s. 483.

drobnymi redukcjami powodowanymi tendencją epoki, chęcią dopasowania dzieła do obowiązujących norm⁵²?

Michał Głowiński w szkicu *Między „Lalką” a „Ferdynurke” (O paradoksach „Oziminy” Wacława Berenta)* pisał:

Powracam do pytania: jak to, się stało, że Berent, pisarz pracujący powoli i z rozmysłem, dbający o najmniejsze detale w swych utworach, zgodził się na wypuszczenie w świat głośnego i znakomitego dzieła w wersji z lat dwudziestych radykalnie popsutej, a w wersji z lat trzydziestych również pogorszonej, choć już mniej radykalnie i mniej ostentacyjnie? Nie potrafię wskazać konkretnych przyczyn takiego stanu rzeczy, może historycy literatury specjalizujący się w tej problematyce dotrą kiedyś do materiałów, które pozwolą stwierdzić, z jakich powodów i – przede wszystkim – w jakich okolicznościach Berent zdecydował się na takie posunięcia, wydaje mi się jednak, iż jestem w stanie wskazać na pewne czynniki ogólne, które na nich zaważyły – i w ten sposób ujawnić jeden z paradoksów tej powieści, a zarazem jej dość niezwykłej recepcji.⁵³

Skolacjonowanie trzech wydań powieści, przygotowanych za życia autora, pokazuje, że niektóre skróty, widoczne w kolejnych edycjach, wiązały się z dążeniem do zmiany wymowy konkretnych scen i wymagają osobnego rozpoznania. Ważne pozostaje pytanie o motywacje, czyli pytanie stawiane wielokrotnie przez Michała Głowińskiego, który zastanawiał się nad powodem kolejnych decyzji Berenta. Aktualny pozostaje również ważny komentarz badacza, mówiący o tym, że wskazanie konkretnych przyczyn wymagałoby dotarcia do materiałów, które rzuciłyby światło na sprawę decyzji autorskich. W sytuacji, gdy takiej dokumentacji nie posiadamy, próba skatalogowania, które zmiany niewątpliwie pochodzą od Berenta, a za które pisarz nie odpowiada, byłaby działaniem bezprawnym. Takie analizy zawsze będą się opierały na hipotezach i ogólnych przesłankach. Możemy jedynie starać się rozpoznać związek pomiędzy dynamiką tekstu a okolicznościami towarzyszącymi przygotowaniu

⁵² Por. na ten temat M. Głowiński, *Zasady wydania*, w: W. Berent, *Ozimina*, oprac. M. Głowiński, BN I (213), Wrocław 1974.

⁵³ M. Głowiński, *Między „Lalką” a „Ferdynurke” (O paradoksach „Oziminy” Wacława Berenta)*, w: *Dynamika Wacława Berenta*, red. A. Wójtowicz, Warszawa 2016, s. 15.

kolejnych wydań powieści i akcentować, że zjawisko ewolucji tekstu nie powinno być pomijane w pracach interpretacyjnych. Głowiński, wskazując „pewne czynniki ogólne”, które zaważyły na decyzji o wprowadzeniu radykalnych zmian w obrębie powieści w edycji drugiej i trzeciej, omówił zagadnienie odchodzenia Berenta od „młodopolszczyzny”, która w późniejszym okresie była traktowana „jako pozbawiona wszelkiej wartości starzyzna”⁵⁴. Warto przytoczyć więc jeszcze jeden fragment pochodzący z jego szkicu:

Nie wiadomo, czy zmiany w tekście tej powieści były wynikiem nacisku wydawców, czy też stanowiły rezultat niezależnej decyzji pisarza. Jedno jest pewne: stanowiły próbę dostosowania utworu do wymagań zmiennej smaku literackiego, a więc oczyszczenia z tego, co miało być ową tak irytującą ówczesnych czytelników młodopolszczyzną, w latach trzydziestych ocenianą zresztą łagodniej niż w dekadzie poprzedniej.⁵⁵

Podjmując próbę wskazania jeszcze innych czynników wpływających na przeobrażenia tekstu, warto skupić się także na tych, które mogły wiązać się z dążeniem pisarza do zmiany wymowy ideowej dzieła.

Należałoby podjąć problem, jakich formuł Berent szukał w celu wyrażenia tego, na czym mu najbardziej zależało oraz jakie jest przesłanie zawarte w powieści – w powieści powstającej u progu XX wieku i w jej kolejnym wydaniu opublikowanym w latach 30. O czym jest *Ozimina*?, czym jest odrodzenie i owo wyjście z podziemia, a także w jakich zjawiskach pisarz poszukuje symbolicznego ziarna, czyli źródeł odrodzenia narodowego?

Działania podejmowane przez edytora, przygotowującego wznowienie utworu literackiego, czyli analizy zmian wprowadzonych w obrębie tekstu, ich charakteru, okoliczności powstania i recepcji dzieła, stanowią także ważny element prac interpretacyjnych. Nowa filologia, ciesząca się powodzeniem zwłaszcza w kręgach anglosaskich edytorów, postuluje, by interpretacja nie opierała się na wybranej edycji, ale odnosiła się do dynamicznego charakteru dzieła. Uwzględnienie tej dynamiki sprawia, że niektóre tropy interpretacyjne przestają się

⁵⁴ Tamże, s. 17.

⁵⁵ Tamże, s. 16.

bronić, gdyż zmiany wprowadzone w kolejnych wydaniach wpływają na wymowę dzieła, rysunek postaci, kształt przestrzeni i nie jest bez znaczenia, z której edycji korzysta badacz zajmujący się analizą świata przedstawionego.

Berent reagował na zmieniającą się rzeczywistość, która go otaczała, czemu dawał wyraz, wprowadzając zmiany w obrębie kolejnych wydań, nie tylko *Oziminy*, ale i *Próchna*, gdzie w późniejszych edycjach usunął nawet podtytuł *Powieść współczesna*⁵⁶. Podtytuł ten obecny był bowiem w trzech pierwszych edycjach powieści, która stanowiła wówczas obraz epoki, w której przygotowano pierwsze wydanie z 1903 roku, zawierała rysunek postaci charakterystycznych dla kultury przełomu XIX i XX wieku. Fakt, że pokolenie obciążone „niemocą serdeczną”, by posłużyć się formułą z kart *Próchna*, przyjęło (oczywiście z odpowiednim przetworzeniem) ideę nadczłowieka, sprawił, że środowisko intelektualne z początku XX wieku w znacznej części zdominowali dekadenci, artyści-improduktywi. Dla czytelnika pierwszych wydań *Próchna* sprawy, wokół których koncentrowało się życie tej grupy społecznej, należały do codzienności, dla pisarzy tego okresu, by obok Berenta wskazać choćby na Przybyszewskiego, Micińskiego, Kasprowicza czy Kisielewskiego, były więc nierzadko problemem ukazywanym w literaturze.

Sytuacja polityczna ulegała zmianie, najpierw gdy nastąpiły wydarzenia rewolucyjne 1905 roku, a następnie odzyskanie niepodległości i walki stronnictw politycznych w latach 30. XX wieku. Sprawa wewnę-

⁵⁶ I edycja (1903): *Próchno. Powieść współczesna*; II edycja (1907): *Próchno. Powieść współczesna*, wydanie drugie; III edycja (1920): *Próchno. Powieść współczesna*, wydanie nowe; IV edycja (1933) opublikowana jako tom II i III *Pism: Próchno. Powieść*, tom pierwszy; *Próchno. Powieść*, tom drugi. W dwóch pierwszych wydaniach książkowych widnieje dedykacja „Miriamowi”, nie pojawia się ona ani w wydaniu z roku 1920, ani z 1933. Czytelnik sięgający po dzieło w kształcie z 1903 roku w toku interpretacji analizuje zagadnienie dekadentyzmu, indywidualistycznego pierwiastka dionizyjskiego, tematów zakorzenionych w filozofii Wschodu itd. Analizując powieść, sięga do cytowanych przez Berenta wyimków z dzieł Nietzschego i Modrzewskiego, do *Listu autora „Próchna”* – umieszczonego w pierwodruku po zakończeniu powieści. Kiedy jednak sięgnie po wydanie z roku 1933, nie znajdzie żadnego z tych elementów. W wyniku decyzji autorskich usunięto nie tylko motto i adnotację „powieść współczesna”, zabrakło znaczących partii, zmienił się także podział tekstu.

trznym rozterek dekadentów straciła wówczas na wartości. Jednostki rozdarte, zmagające się ze swoją niemocą i dążeniami, były już tylko śmiesznością minionej epoki. Manfred Kridl na łamach „Wiadomości Literackich” w roku 1933, a więc czasie publikacji powieści w zbiorze *Pism*, pisał: „Jest więc »Próchno« jakby monumentem epoki, która już odeszła”⁵⁷. Obok zmian widocznych w treści utworu, wprowadzanych w kolejnych edycjach, w edycji zbiorowej Berent rozdzielił powieść na dwa tomy i dokonał przekształceń na poziomie kompozycyjnym i bibliologicznym.

W *Oziminie* z lat 30., czyli także przygotowanej z myślą o publikacji w zbiorze *Pism*, reaktywował pisarz wiele fragmentów, których nie znajdziemy w drugim wydaniu, ale także w wielu miejscach wprowadził zmiany. Bywały one niewielkie, jak skrót: „Romantyczne my tu wciąż jeszcze bywamy, gdy się zdarzy, że duszą ocknięte; – och, i jak bardzo zapóźnione wobec świata całego!” (I: 199) do postaci „Romantyczne my tu wciąż jeszcze bywamy, – och, i jak bardzo zapóźnione wobec świata całego!” (III: 24, t. 2). Bywały i znaczące, jak przeróbki oparte na rezygnacji z całych obrazów i dialogów, a nawet rozdziałów.

Pisząc *Oziminę*, Berent reagował na istniejącą w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku sytuację społeczno-polityczną. Istotną była wówczas sprawa ruchów rewolucyjnych, problem walki o niepodległość i „sprawa polska”, by posłużyć się sformułowaniem Jana Prokopa⁵⁸. Problem ruchów masowych, znaczenia idei narodowej, społeczeństwa polskiego, które w pierwszych latach XX wieku naznaczone było jeszcze marazmem dekad popowstaniowych, a także zagadnienie nadziei związanych z wybuchem wojny japońsko-rosyjskiej oraz potrzeba spo-

⁵⁷ M. Kridl, „Próchno” Berenta jako zwierciadło epoki, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 26, s. 2.

⁵⁸ Na ten temat zob. m.in. J. Prokop, „Ozimina” a sprawa polska, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1; J. Garbaczowska, *U podstaw ideowych „Ozimin” Wacława Berenta*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigońa*. Wydana staraniem Komisji Historycznoliterackiej Krakowskiego Oddziału Polskiej Akademii Nauk, red. Z. Czerny, Kraków 1961; W. Bolecki, *Wstęp*, fragment dotyczący *Ideji w ruchu rewolucyjnym*, w: W. Berent, *Pisma rozproszone*, s. 24–32; J. Jakóbczyk, *O tym, jak Młoda Polska posiwała*, Katowice 1992.

łecznego przewodnictwa – to zagadnienia, wokół których ogniskuje się problematyka *Oziminy* z 1910 roku⁵⁹.

Odzyskanie niepodległości w 1918 roku sprawiło, że tematy ruchów rewolucyjnych i potrzeby odrodzenia stały się nieaktualne, podobnie, jak wiele zagadnień natury społecznej, poruszanych w napisanej przed 1910 rokiem *Oziminie*. Wobec narastającej fali nacjonalizmu i walki stronnictw politycznych Berent sięgnął do okresu Oświecenia, by przywołując działalność członków Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk i Legionów Dąbrowskiego, wskazać na dawne wzorce, związane z utrzymaniem wartości narodowych w obliczu ich zagrożenia. Ludwik Hieronim Morstin wspominał słowa pisarza:

Chce pan wiedzieć, dlaczego – tłumaczył dalej – sięgnąłem do epoki Legionów, żeby społeczeństwu naszemu pokazać, jak w chwili tragicznej ratować ma dobra duchowe swego narodu. Bo idzie chwila, która zgasi fałszywe blaski i na proch zetrze to, na czym oni budują ułudną potęgę Polski.⁶⁰

Na kartach pierwszego wydania *Oziminy*, co wskazywałam wcześniej, pośród starożytnych kultur pisarz poszukiwał wzorca wspólnoty, który mógłby pokazać społeczeństwu, jak w chwili rozbitcia państwowości utrzymać więzi narodowe, oparte na wzajemnym szacunku i umiejętności czerpania z tradycji poprzednich pokoleń. Sprawę tę Berent łączył z symboliką odrodzenia i wyrwania z zastoju, wskazywał więc, na kartach powieści, na przeszłość innych cywilizacji, m.in. starożytnego Egiptu i Grecji. Znaczenie symboliczne uruchamiał także poprzez przywołanie mitów agrarnych oraz postaci Demeter i Dionizosa⁶¹. W tym samym czasie, kiedy na kartach *Opowieści biograficznych* wskazywał rolę wybitnych jednostek i sięgał po Nietzscheańską formułę postaci-wzorców⁶², usuwał z kart *Oziminy* partie związane z symboliką odrodzenia, ze wskazaniem na starożytne cywilizacje,

⁵⁹ Zagadnienia te celowo w tym miejscu wymieniam na zasadzie wycięcia, szerzej zajmuję się nimi w innych partiach książki.

⁶⁰ L. H. Morstin, *Wacław Berent*, w: *Spotkania z ludźmi*, Kraków 1957, s. 180.

⁶¹ Zob. rozdział *Przestrzeń wyobrażona*.

⁶² Zob. R. Nycz, *Homo irrequietus. Nietzscheizm w twórczości Wacława Berenta*, w: tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

zdolne do utrzymania więzi wspólnoty, oraz fragmenty oparte na odwołaniu się do symboliki mitologicznej. Skracał także partie dialogowe, które korespondowały z tymi obrazami. *Ozimina* była utworem silnie związanym z macierzystym kontekstem historycznym, nowa sytuacja polityczna, która nastąpiła po odzyskaniu niepodległości, wymusiła wprowadzenie zmian. W latach 20 XX wieku⁶³ problem utrzymania więzi wspólnoty, podzielonej przez rozbiór kraju, wyeksponowany w pierwszym wydaniu *Oziminy*, zastąpił problem ukazania „jak [społeczeństwo – AW] w chwili tragicznej ratować ma dobra duchowe swego narodu”⁶⁴, by przywołać słowa samego Berenta. Poszukiwanie wzorca wspólnoty zastąpiło wskazanie na postaci-wzorce. Usuwanie fragmentów, związanych z symboliką mitologiczną, wiązało się także zapewne z próbą odchodzenia od poetyki młodopolskiej, co wskazywał Michał Głowiński.

Skreśleń wprowadzonych w materiale *Oziminy* z 1924 roku Berent dokonał dość konsekwentnie i w taki sposób, by nie zakłóciły one toku fabularnego. Wylimitowanie w tej edycji większości obrazów, w których pojawiałyby się na przykład postać Woydy, podobnie jak kukła „bożka zastoju”⁶⁵, również odbywało się w sposób nieprzypadkowy. Nie ma postaci samobójcy w rozmyślaniach Zaremby, nie opowiada o nim Lena, myśl o nim nie przejmuje dreszczem błąkającej się po uśpionym domu Niny, nie wspomina go również stary Komierowski. Wszelki ślad jego istnienia został dokładnie wymazany z pamięci bohaterów. Skłonienie się ku interpretacji, że autor bezpowrotnie chciał unicestwić tę powracającą w pamięci bohaterów zjawę (pozbawiając tym samym utwór jednego z czołowych motywów), utrudnia

⁶³ Trzeba bowiem zwrócić uwagę, że choć Berent *Wstęp do „Wywłaszczenia Muz”* ogłosił na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” z 1931 roku, to nad *Opowieściami biograficznymi* (podobnie, jak swoimi innymi dziełami) pracował wiele lat wcześniej.

⁶⁴ L. H. Morstin, *Wacław Berent*, s. 180.

⁶⁵ W części trzeciej początek rozdziału, od słów: „Przedsenna trwoga rozjątrzonej wyobraźni...” do słów: „To jest bożek pokoju... zastoju – pomyślało jej się nagle – któremu Lena radziła szydyczko składać obiady»” (I: 211), został usunięty w wydaniu drugim, gdzie ta partia tekstu rozpoczyna się od słów (w pierwszym wariantcie następujących po tym fragmencie): „Szarpnąwszy drzwi najbliższe...” (II: 168). W wydaniu z 1933 r. (III: 37) tekst został w całości przywrócony.

fakt, iż Berent pozwala powrócić Woydzie w trzeciej redakcji powieści. Przywołuje go we wszystkich tych momentach, w których zabrakło go w wersji z 1924 roku, przez co uruchamia towarzyszące mu nawiązania do obrazów młodopolskich. Postać Woydy ukazana jest różnie, w zależności od postaci, która przywołuje jego wspomnienie. Jest to chwyt charakterystyczny dla *Oziminy*, gdzie perspektywa zmienia się przecież wraz z obserwatorem. Berent nie chciał z tego ważnego elementu konstrukcji zrezygnować, myśl o Woydzie wskrzesza w pamięci bohaterów w wydaniu trzecim, jednak należy podkreślić, że dokonuje wówczas istotnych cięć i rezygnuje z fragmentów związanych z mitem ozyryjskim. Już w drugim wydaniu usunął całą partię ilustrującą światopogląd poety-samobójcy. Nastąpiła tu jedna z bardziej znaczących zmian zachodzących w toku przeobrażeń nie tylko formalnych (zmiana w układzie rozdziałów), ale i treściowych utworu (zmiana w obrębie przekazu). W późniejszych edycjach została okrojona scena, w której Lena przytacza Oli i Ninie słowa poety, nie ma rozdziału, w którym Nina obudzona przez Wandę ze snu rozmawia z nią o poecie, znika także jego wiersz czytany przez Wandę. Wszystkie te cięcia wiążą się z modyfikacją przekazu dzieła, kiedy to pisarz zrezygnował nie tylko z fragmentów opartych na symbolice mitycznej, wskazującej na mity greckie, ale także z tych partii, w których pojawiało się odwołanie się do innych wierzeń, związanych z symboliką odrodzenia⁶⁶.

W scenie konfrontacji Niny z baronem, w wydaniu trzecim⁶⁷ skreślił autor pojedyncze zdania, kierował się wówczas prawdopodobnie

⁶⁶ Bardziej szczegółowo, opierając się na przykładach, sprawę tę omawiam w dalszym podrozdziale *Przestrzeń „Oziminy” a przestrzeń w „Oziminie” i jej zacieśnienie*.

⁶⁷ W II edycji rozdział, w którym rozgrywa się spotkanie Niny z baronem, został bardzo zredukowany do krótkiej postaci (II: 172–173). Opiera się jedynie na narracji, w której Nina jest poruszona stosunkiem Niemana do majora. Skreślono jej dialog z baronem. Po słowach: „To nagle oniemięcie, ogłuszenie starego i ducha w nim jakby przygaszenie twarzą ręką trzeźwej opieki wydało się Ninie czemś potwornym” (I: 227, II: 173, III: 51) w II edycji następuje od razu zapis: „Obejrzała się mimowoli poza siebie, ku drzwiom otwartym. Oto wyprowadzają go tam przez salon długi...” (II: 173), rozdział kończy się na słowach „[...] wlecze się właśnie jak ta przeszłość [...] odprowadzona precz, jakby na przechowanie do nowej okazji odświętnego respektowania” (II: 173). W wydaniu tym usunięto w całości dalsze sceny: rozmowy Niny z baronem, jej omdlenia i ocucenia ją wodą z karafki stojącej

sprawą poetyki (usunął nagromadzenie deminutywów w wypowiedzi barona, „dłuższy dialogowe” itp.). Zrezygnował także ze znacznego fragmentu odnoszącego się do postaci Komierowskiego i Woydy oraz zagadnienia negacji „zapóźnionego romantyzmu maruderów cywilizacji” (I: 241), jak mówi Nieman (I: 240, III: 66).

Zabrakło również momentu, gdy Nina ocucona przez barona, *nota bene* wodą z karafki trzymanej przez symboliczną „kukłę murzyna”, snuje refleksję na tematy poruszone przez barona (I: 246). Kolejne rozdziały, w których znajdowała się scena snu Niny, scena jej rozmowy z Wandą po przebudzeniu oraz tekst poetycki zniknęły z kart powieści bezpowrotnie w roku 1924, Berent nie przywrócił ich, przygotowując powieść do druku po raz ostatni.

„Strzeż się bazaru książek i jarmarku w księgarni”⁶⁸ – napisał Berent w pamiętniku młodej Hanny Mortkowicz-Olczakowej, córki zaprzyjaźnionego z nim wydawcy, w którego oficynie ukazało się m.in. pierwsze wydanie *Oziminy*. Ten tajemniczy wpis staje się bardziej czytelny, kiedy zestawimy go z treścią pożegnalnego listu Mortkowicza, który przed samobójczą śmiercią napisał w nim: „Nie byłem kupcem i nie umieram jako kupiec”⁶⁹. Sprawa rynku księgarskiego, który w pierwszych dekadach XX wieku w dużej części pozostawał w rękach sprzedawców żydowskich, należała do ówczesnych zjawisk będących przedmiotem troski elity intelektualnej. Bibliofil Jan Michalski pisał o zalewie rynku antykwarskiego przez handlarzy, nierzadko analfabe-

na tacy trzymanej przez „kukłę murzyna”; jej rozmyślenia i moment pomieszania jawy i snu, sceny oniryczne z wizją sabatu; spotkania Niny z Wandą nad ranem i ich rozmowy o wypadkach minionej nocy (pojawia się tu moment ważny dla wątku św. Brygidy i cielesności) i wspomnienia Wandy o śmierci Woydy, a także słowa o znaczeniu biblioteki jako miejsca zaświadczeń dawnego życia oraz kwestia sumienia ruchu (jakkż znacząca w powieści) i treść wiersza czytanego przez Wandę. Kolejny rozdział w II wydaniu to scena spotkania Komierowskiego z profesorem (II: 174).

⁶⁸ „»Strzeż się bazaru książek i jarmarku w księgarni...« Nie pamiętam, jak brzmiały dalsze słowa, w których zawierało się uzasadnienie tej cierpkiej rady. Były one jednak charakterystyczne dla wysokich wymagań, jakie stawiał Berent każdej książce czytanej czy pisanej, cudzej czy swojej – pragnąc od niej najwyższych wartości myśli i formy”, H. Mortkowicz-Olczakowa, *Wspomnienia o Wacławie Berencie*, w: *taż, Bunt wspomnień*, Warszawa 1959, s. 60.

⁶⁹ Tamże.

tów, traktujących książki jak produkt⁷⁰. To ciekawe zjawisko, charakterystyczne dla pierwszych dekad XX wieku, było problemem istotnym dla ówczesnej elity intelektualnej⁷¹. Literaci i naukowcy gromadzili się wówczas wokół antykwariuszy i znawców-bibliofilów, dla których książka nigdy nie była przedmiotem masowej produkcji. Mortkowicz do ostatniej chwili poprzedzającej krach w jego wydawnictwie walczył o utrzymanie wysokich standardów zarówno w swojej oficynie wydawniczej, jak i w księgarni.

Lata pracy twórczej i przekładowej łączyły Berenta z wieloma drukarzami i oficynami wydawniczymi. Między innymi: prowadził pertraktacje z firmą S. A. Krzyżanowskiego w sprawie trzeciego wydania *Próchna* (1913), ostatecznie niezrealizowanego. Pertraktował z Antonim Gmachowskim (1924) o wznowienie wydania *Fachowca* w wydawnictwie „A. Gmachowski i S-ka” w Częstochowie, z czym się wiązało całkowite odejście od współpracy wydawniczej nad tą powieścią z Mortkowiczem. Dla podjęcia współpracy z Antonim Gmachowskim przerwał Berent pertraktacje z Mazowieckim Towarzystwem Wydawniczym⁷².

Każdy projekt wydawniczy był akceptowany przez Berenta nie tylko na poziomie treściowym, ale i graficzno-edytorskim, współpraca zaś z wydawcami i ilustratorami zawsze opierała się na uzgodnieniu kształtu dzieła, zarówno na poziomie ilustracji, formatu, jak i kroju pisma⁷³.

⁷⁰ J. Michalski, *55 lat wśród księzek*, Wrocław 1976.

⁷¹ We współczesnym obiegu literackim, w sytuacji migracji kultury do środowiska cyfrowego można doszukać się analogicznych zjawisk. Powstawanie komercyjnych portali i nieprofesjonalnych platform udostępniających zdigitalizowane dzieła literackie stwarza sytuację, gdzie osoby bez odpowiedniego przygotowania edytorskiego, często bez znajomości podstawowych zasad edytorstwa, są twórcami tego typu platform. Przykładem są portale udostępniające teksty, które opierają się na kontaminacji edycji, co gorsza dekonstruuje istniejące wydania naukowe lub popularnonaukowe poprzez pozbawianie danej edycji wcześniej przygotowanego aparatu krytycznego i zastępowanie go „opracowaniem” przygotowanym na potrzeby tej „produkcji”. Opracowanie to często przynosi czytelnikom większą szkodę, niż gdyby otrzymali tekst bez żadnych przypisów i komentarzy.

⁷² Na ten temat zob. listy Berenta do wydawców i redaktorów, m.in. B. Hulewicz, A. Gmachowskiego, redakcji „Zdroju” itd., w: W. Berent, *Pisma rozproszone*, s. 355–587.

⁷³ W liście do Mariana Wawrzeńckiego, autora grafik i liter inicjalnych przygotowanych do pierwszego wydania *Próchna*, Berent pisał: „Co do mnie, jakkolwiek bądź wypadnie

Normy estetyczne wyznaczone przez „Chimerę”⁷⁴, na łamach której publikowano pierwodruk *Próchna*, wpłynęły na kształt powieści. Dbałość o szczegóły graficzne to cecha pisarstwa Berenta, widoczna również w kształcie późniejszych utworów, nie tylko przygotowywanych we współpracy z pismem *Miriama*. Szczegóły były dopracowane przez pisarza na każdym poziomie – począwszy od faktury i jakości papieru, poprzez dbałość o dobór czcionek, określony format, projekt typograficzny, jakość druku, wysoki poziom artystyczny szaty graficznej, jakości klisz, aż po doprecyzowany charakter ozdobników i ilustracji. System pracy Berenta, otwarte na sugestie i uwagi współpracowników, nie zmienił się przez lata. Przygotowując publikację *Opowieści biograficznych*, uwzględnił niektóre uwagi historyków – Ignacego Chrzanowskiego i Jana Pachonńskiego, a także oczekiwał wskazówek redaktora. Tryb współpracy pisarza z redaktorem, jaki funkcjonował w czasie współdziałania Berenta z Miriamem (1901), w późniejszych latach jego twórczości nie uległ zmianie. Aleksander Wat w rozmowie z Miłoszem, wspominając czasy swojej działalności w wydawnictwie Gebethnera, stwierdzał:

Do 1939 roku zajmowałem się wydawnictwem Gebethnera, czytałem, oceniałem, radziłem innym. Bardzo to zresztą lubiłem robić,

umowa z księgarzem, nie zapomnę, że w książce będzie się mieściła i część pańskiej pracy”, W. Berent, *List 9 do Mariana Wawrzeckiego*, [Montreux], 16/VI [19]02, w: tenże, *Pisma rozproszone*, s. 366. Sprawa współpracy Berenta z Miriamem podczas przygotowywania pierwodruku *Próchna* oraz współpracy z Wawrzeckim przed pierwszą publikacją książkową tej powieści stanowi ciekawy i złożony temat wpływu czynników zewnętrznych na kształt dzieła.

⁷⁴ Mirosława Puchalska pisała: „Wiadomo, że np. była [„Chimera” – AW] jednym z najlepiej redagowanych pism w Europie, wyróżniając się m.in. przemyślaną kompozycją każdego zeszytu i olśniewającą szatą zewnętrzną. Bardzo szybko stworzyła normę »poziomu«, którą nawet najwybitniejsi (Żeromski) uznawali za niedoścignioną. [...] oto malarze okazali się nie tylko potrzebni jako współtwórcy, od których wymagało się znajomości tekstów i idei, którym sugerowało się atrakcyjność nowych lub przypominanych technik (grafika) [...]. Przede wszystkim poczuli się oni uczestnikami jednej wielkiej sprawy, usensowiono ich rozproszone wysiłki, ukazano nadbudowę interpretacyjną ich odkryć szczegółowych”, M. Puchalska, *Wokół Młodej Polski. Szkice i sylwetki. Prace wybrane z lat 1954–1990*, Warszawa 2008, s. 211.

analizować rękopis tak, żeby, wiesz, złapać nitkę i jak pociągniesz, to wszystkie kawałki się rozpadną.⁷⁵

Jednak postać Berenta, już wówczas znanego pisarza, przygotowującego *Opowieści biograficzne* do wydania w zbiorze *Pism*, napawała go nieśmiałością. „I to był ten wypadek – zaznacza Wat – kiedy nie ośmielałem się wtrącać, nie chciałem mu dawać rad. A on mnie prosił, nalegał [...]”⁷⁶.

Interesująca jest także sprawa wierszy, które pierwotnie miały wejść w obręb *Oziminy*. Z notatki prasowej wiadomo, że zostały usunięte przez Berenta na etapie pracy nad „arkuszami korektorowymi” powieści. Pisarz zdecydował o włączeniu w tkanę powieści tylko jednego wiersza, a może napisał go po tym, jak usunął trzy pozostałe? Zrezygnował i z niego już w latach 20., przygotowując drugą edycję, nie przywrócił go też podczas pracy nad powieścią, która została włączona do zbioru *Pism*.

Utwory poetyckie, gdyby nie zostały usunięte z powieści, podkreślałyby jej wymowę ideową. Tom poezji autorstwa Woydy, z niechęcią podniesiony z ziemi przez profesora (a wcześniej z nabożeństwem niesiony przez Wandę), stał się asumptem do kreacji wizji misterium eleuzyjskich i dionizyjskiego pochodzenia w końcowej partii, która – jak wskazują berentolodzy – stanowi podsumowanie wątków ideowych powieści. Usunięcie wierszy wiązać się miało z rezygnacją z tego podsumowania, o czym także wspominał Głowiński. Dla problemu wymowy ideowej powieści, wyrażonej poprzez symbolikę mitologiczną, sprawa wierszy stanowi niezwykle ciekawy przykład formowania się zamysłu autorskiego. Istotna tu jest także sprawa okoliczności towarzyszących ich opublikowaniu. Berent przesłał do wydawcy Stefana Dembego list (przez edytorów datowany na rok 1910), napisany w odpowiedzi na propozycję włączenia się w jego projekt wydawniczy poprzez publikację *Oziminy* na łamach czasopisma⁷⁷.

⁷⁵ A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. I, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, Warszawa 1990, s. 242.

⁷⁶ Tamże, s. 245.

⁷⁷ Ryszard Nycz wskazywał w komentarzu do listu, że „Inicjatywa wydawnicza Dembego pozostała, jak się zdaje, w sferze projektów. Być może jednak Dembe współdziałał w tym

Szanowny Panie,

Zdecydowałem się rzecz moją od razu drukować w książce.

Pismo Pańskie, którego główne usiłowania według prospektu zwrócone będą w kierunku sztuk plastycznych, zdoła sobie jak miemam, wywalczyć rychło jak najszersze koło czytelników i zastąpi im całkowicie wydawnictwa obce. Powieść staje się dla Pana w tych warunkach rzeczą zbędną. Pozwoli to Panu zachować upragnioną obiektywność w jak najszerszym doborze współpracowników. Z mniejszym przyczynkiem nie omieszkać przy sposobności zwrócić się do Pana. Upraszam się jednak o wykreślenie mnie z listy współredaktorów.⁷⁸

Można się domyślać, że podobną propozycję otrzymał od redaktora „Miesięcznika Literackiego i Artystycznego” Józefa Retingera, gdyż w tym samym roku pisał do Adolfa Sternschussa, który pośredniczył w tej sprawie pomiędzy nimi:

Co się tyczy mej powieści, to, nie mogąc się od dawna doczekać odpowiedniego miesięcznika, wydaję ją w książce: druk jest już na ukończeniu i rzecz ukaże się w najbliższym czasie. Przykro mi bardzo że się tak stało tj. że propozycja jest spóźnioną. Mimo to bardzo chętnie pomówię z p. R[etingerem] Me szczerze zainteresowanie niezbędnością pisma artystycznego w obecnych czasach sięga dalej, niżli możliwości wydrukowania w nim gotowej powieści.⁷⁹

Jak wyjaśniał Ryszard Nycz w komentarzu do listu: „Efektem tej rozmowy było zapewne opublikowanie w »Miesięczniku Literackim i Artystycznym« z 15 marca 1911 kilku wierszy *Z marginaliów* „Oziminy”; powieści tej Retinger poświęcił wcześniej entuzjastyczną głosę (*O literaturze polskiej*, tamże, nr 1 z 15 stycznia 1911)”⁸⁰. Nie uznał zatem Berent projektu Dembego za wystarczająco interesujący – odmó-

okresie z Henrykiem Juszkiewiczem, redaktorem i wydawcą pisma „Sztuka: Literatura – Teatr – Muzyka – Malarstwo – Rzeźba – Architektura – Sztuka Stosowana”, publikowanego w Warszawie w latach 1911–1914 [...]”, W. Berent, *Listy. Do Stefana Dembego [1]*, w: tenże, *Pisma rozproszone*, kom. [2], s. 430.

⁷⁸ Tamże, s. 429.

⁷⁹ W. Berent, *List do Adolfa Sternschussa*, Warszawa, 8/11 [19]10, w: W. Berent, *Pisma rozproszone*, s. 414.

⁸⁰ R. Nycz, przyp. 3 do listu z dnia 8/11 1910 do Adolfa Sternschussa, w: W. Berent, *Pisma rozproszone*, s. 415.

wił, mimo że od dawna poszukiwał odpowiedniego miesięcznika, na łamach którego mógłby ogłosić powieść. Zdecydował się na ogłoszenie pierwodruku w postaci książkowej, to jedyna powieść pisarza, która ukazała się od razu w formie zwartej, niepoprzedzona publikacją na łamach czasopisma.

Istotny może okazać się fakt, że wraz z usunięciem ostatniego wiersza podczas przygotowania zarówno drugiej, jak i trzeciej edycji autor wykreślił także zrytmizowane partie w części przedstawiającej oniryczną wizję sabatu. Czyżby dochodziła tu jeszcze sprawa zmiany zamysłu dotyczącego stylistycznego kształtu utworu i decyzja o rezygnacji z partii odmiennych gatunkowo i stylistycznie?

Interesująca jest sprawa stosunku Berenta do utworów poetyckich. Nie zdecydował się ani na włączenie ich do tomu podczas przygotowywania ostatniego wydania, które wyszło spod jego ręki w zbiorze *Pism*, choćby w postaci dodatku poza obrębem powieści, ani nie włączył na powrót do powieści wiersza czytanego przez Wandę, którego nie znajdziemy już ani w drugim, ani w trzecim wydaniu.

Tytuł jednego z wierszy *Na wtórne kwiaty jesieni naszych* nasuwa skojarzenie ze słowami obecnymi w powieści: „– Bo czym my kobiety?... / – Dusze nieme. Jak kwiaty w polu. Żyją przecie one najczujniej”. W powieści czytelnik dostaje jasny sygnał, że bodźcem do rozmyślań profesora opartych na wizji misteriów eleuzyjskich były tomiki poezji zabrane przez Wandę z biblioteki Niemana, a zwłaszcza słowa umieszczone na pierwszej karcie.

Ujrawszy na brukach jakieś dwie książki w błękitnej oprawie, schylił się: przypomniał odruchowo, że prosiła go Wanda o podjęcie ich w razie znalezienia.

W pierwszej chwili chciał te książki z odrazą odrzucić: unurzane były w skrzepie czerwonym. Poświęcił jednak chustkę i otarł je.

Gdy zjrzał w karty, grymas cierpki przeszedł wraz w śmiech, nerwami targany:

„Poezye!”...

[...]

Odszukał podpis tego motta: *Klaudyan: O porwaniu Prozerpiny...*
Oto i dziecko Ceres, – myślał, – wiosna, młodość w podziemia porwana. (I: 331–333)

W toku rozmyślań profesora powraca cytat *pallere ligustra, /Expirare rosas, decrescere lilia vidi* (I: 333) – widziałem blednące ligustry, więdnące róże, opadające lilie⁸¹, opatrzone komentarzem:

Zaś ręka tajemna, co pod tej omartwicy kirem Wiosnę odmłodzenie
w podziemia porywa, jestże to duch zatracenia czy śmierć sama,
porywająca nadzieje ostatnie:

Nosse nec aurigam licuit: seu mortifer aestus
Seu mors ipsa fuit?!...⁸²

Zestawienie wszystkich utworów poetyckich kolejno z mitami przywoływanymi w powieści pokazuje, że każdy z wierszy zawiera obrazy związane z innym mitem.

Pojawia się tu wiele problemów natury tekstologicznej: z jakimi zmianami wprowadzonymi w obrębie powieści współgra usunięcie z niej utworu poetyckiego i jakie jest ich znaczenie? Jak wyglądałby zbiór wszystkich utworów poetyckich i w którym miejscu w powieści miałby się znaleźć w myśl pierwotnego zamysłu⁸³? Czy od początku wiersze podzielone były według kształtu znanego z kart miesięcznika i czy były tak zatytułowane? Rękopis cyklu *Róże* np. pokazuje, że podział na poszczególne wiersze w obrębie poematu, który początkowo stanowił całość, wprowadził Miriam, także jego ręką zapisane są tytuły poszczególnych cząstek⁸⁴. Czy nadanie tytułów wierszom z *Oziminny* nie wiązało się z decyzją o opublikowaniu ich osobno? Wiersz czytany przez Wandę w powieści nie ma tytułu. Sprawa statusu zbioru

⁸¹ Polski przekład przytaczam na podst. komentarza M. Głowińskiego do wydania BN, tamże, s. 302, przyp. 84.

⁸² Łac. „Nie wolno znać nawet i woźnicy. Czy był to upał śmiercionośny, czy nawet sama śmierć?”, przekł. jw.

⁸³ Pytanie to zadawał już Michał Głowiński, wskazując, iż przypuszczalnie byłyby to końcowe partie utworu. Zob. tenże w: *Wstęp* do W. Berent, *Ozimina*.

⁸⁴ Biblioteka Narodowa, *Wacław Berent, Poezje. Pol. XX w. 26 × 22 cm i mniej*. K.8. Rps, BN sygn. II.5423.

Z *marginaliów* „Oziminy” wiąże się z potrzebą poznania kontekstu, z którym były związane.

Bogdan Hulewicz napisał, że Berent „dwa razy stworzył dzieła, które były krzykiem chwili, współżył na krótko z nastrojami społeczeństwa, współdrgał z rytmem współczesnego mu czasu”⁸⁵. Uwzględnienie w procesie interpretacji dzieła kilku wydań pokazuje proces kształtowania się tekstu i nierzadko prowadzi do odmiennych wniosków niż te oparte na jednej edycji. Kolacjonowanie poszczególnych wydań, analiza decyzji edytorskich i rozwiązań przyjętych w poszczególnych z nich, pytanie o kształt aparatu krytycznego, uwzględnienie materiałów źródłowych i skreśleń stają się w ten sposób integralnym elementem warsztatu historyka literatury, bo jak wskazywał już Konrad Górski – tekstologia nie stanowi działań służebnych wobec edytorstwa, a pełni funkcję pierwszego stadium działania historycznoliterackiego⁸⁶.

⁸⁵ B. Hulewicz, dz. cyt., s. 60–61.

⁸⁶ Zob. K. Górski, *Dwa podstawowe znaczenia terminu „tekst”*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966. Zob. także: A. Wójtowicz, *O zagadnieniach związanych z edycją dzieł Wacława Berenta*, w: *Problemy tekstologii i edytorstwa dzieł literackich*, t. 2: *Różnorodności warsztatowe*, red. M. Strzyżewski, M. Lutomiński, J. Zyśk, Toruń 2010; A. Wójtowicz, *Narzędzia nowych mediów w warsztacie edytora – próba teoretycznego rozpoznania*, „Teksty Drugie” 2013, nr 2; przedruk w: *Teksty kultury uczestnictwa*, red. A. Dąbrówka, M. Maryl, A. Wójtowicz, Warszawa 2016; A. Wójtowicz, *O przestrzeni mentalnej w „Oziminiu” Wacława Berenta*, w: *Dynamika Wacława Berenta*. W tej części pracy rozwijam niektóre spostrzeżenia przedstawione we wskazanych szkicach.

**„Tam gdzie »dosłowność« zwiać może jedno i drugie...”⁸⁷, czyli kolejne redakcje *Oziminy*.
Wokół II wydania**

Wolno pisarzowi w królestwie własnego słowa gospodarzyć jak chce, wolno mu wznosić, wolno burzyć. Ale tak się dzieje, że potem zamieszkują w tem królestwie inni ludzie, zakładają swoje siedziby i gotowi są ich bronić.⁸⁸

Jan Emil Skiwski

Analiza zmian wprowadzanych w kolejnych wydaniach powieści, a raczej proces wprowadzenia zmian w drugiej edycji i wycofywania ich w trzeciej, pokazuje, że w ostatniej publikacji *Oziminy* przygotowanej

⁸⁷ Cytat z listu Berenta do Pawła Hulki-Laskowskiego, tłumacza *Oziminy*. Berent pisał: „Ta właściwość prozy [...] wymagałaby przekładu »wiernego«. Nie znaczy to jednak: dosłownego. Mówiłem o równoważnikach formalnych, bądź ob.[r]azującego, bądź też rytmicznego słowa, tam gdzie »dosłowność« zwiać może jedno i drugie”, W. Berent, *List do Pawła Hulki-Laskowskiego*, *Arco d.[nia]* 18/III [19]11, w: tenże, *Pisma rozproszone*, s. 433.

⁸⁸ To spostrzeżenie Jana Emila Skiwskiego, sformułowane pod adresem Berenta, dotyczyło jego wcześniejszej powieści i wprowadzonych w niej zmian. W przytoczonej recenzji stwierdzał: „Znikło motto z Frycza Modrzeńskiego dawniejszych wydań (a to była śliczna perwersja literacka!)... poczułem się skrzywdzony. Jakże ja to przerobię we wspomnieniu, jakże ja to cofnę? Przeżyłem »Próchno« takie, jak się urodziło, jakie je poznałem jak młokos z zeszytów »Chimery« – nie cofa się takich rzeczy [...]”, J. E. Skiwski, *Książka o naszym życiu*. „Próchno” Berenta, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 7, s. 126. Słowa te świetnie wskazują na naturę zjawiska, z jakim mamy do czynienia wobec ewolucji dzieła i zmian wprowadzanych przez Berenta w kolejnych edycjach jego powieści.

przez Berenta pisarz przyjął za podstawę pierwsze wydanie⁸⁹. Ogrom zmian różnego typu, wprowadzonych w drugim wydaniu: modyfikujących rysunek postaci, wpływających na długość i szczegółowość opisów, skreślenia natury redakcyjnej i stylistycznej, aż po cenzurę obyczajową czy polityczną, został w III edycji wyeliminowany. Wniosek, iż Berent, przygotowując do druku *Oziminę* po raz trzeci, opierał się na pierwszej edycji, sformułowałam, analizując wszystkie zmiany wprowadzone w II i III wydaniu⁹⁰. Najdrobniejsze skreślenia, wprowadzenie inwersji, reakcje zdań itp. obecne w wersji z 1924 roku zostały wycofane w trzeciej edycji. Analiza modyfikacji ukazuje, że rezygnacja z większych partii w wydaniu z 1933 roku musiała być oparta na zasadzie wprowadzenia cięć w konkretnych miejscach, związanych z symboliką i wymową utworu, a podstawą było tu I wydanie. W edycji III, nawet jeśli Berent zdecydował się na utrzymanie niektórych skrótów, to kształt powieści z 1933 roku sprawia wrażenie, jakby autor pracował na pierwszym wydaniu i jednocześnie sięgał do drugiego. Zdecydował się przy tym na pozostawienie większych skreśleń lub tych związanych ze zmianą wymowy ideowej, która zdezaktualizowała się w innych okolicznościach społeczno-politycznych, czyli w latach 20. i 30. XX wieku. Nieaktualne były wówczas zagadnienia odnoszące się do wydarzeń z 1910 roku, kiedy panowała jeszcze atmosfera związana z ruchami masowymi 1905 roku. Rok 1918 i odzyskanie niepodległości to moment, w którym stary porządek z czasów zniewolenia stawał się

⁸⁹ Por. komentarz edytorski do wydania powieści w ramach serii Biblioteki Narodowej: „W wydaniu z roku 1924 pisarz dokonał znacznych skrótów, wydanie z roku 1933 jest w zasadzie powtórzeniem drugiej edycji, ale nie pokrywa się z nią w wielu punktach. Edycja druga, bardzo niedbała i pełna błędów, operowała takimi skrótami, że można mówić po prostu o zmasakrowaniu dzieła. Edycja trzecia nie jest już tak fatalna, gdyż Berent przywrócił niektóre usunięte poprzednio epizody”, *Zasady wydania*, w: W. Berent, *Ozimina*, BN, s. LXXIV. Michał Głowiński na ten temat pisał także: „W wydaniu trzecim przywrócono niektóre z tych epizodów, które pominięto w wydaniu drugim, nie jest ono jednak powtórzeniem wydania pierwszego. I w tym przypadku zmiany nie przyczyniły się do ulepszenia dzieła [...]”, tenże, *Między „Lalką” a „Ferdynurke”*, s. 14.

⁹⁰ Kolecjonując trzy wydania *Oziminy* przygotowane za życia autora, przeanalizowałam wszystkie zmiany wprowadzone w II i III edycji. Zestawienie ich i opatrzenie nawet krótkim komentarzem zajmuje około 200 stron maszynopisu. Zdecydowałam się zatem na przedstawienie tutaj zaledwie kilku wybranych przykładów dobranych tak, by pokazywały interesujące mnie problemy.

przeszłością. Nowa sytuacja polityczna sprawiła, że literatura zaczęła się koncentrować na innych problemach⁹¹.

Trudno dziś o kategorię odpowiedź na pytanie dotyczące procesu twórczego i warsztatu pisarza, pracującego nad kolejnymi edycjami. Podczas pracy nad pierwszą książkową publikacją *Próchna* pisarz przesyłał Marianowi Wawrzenieckiemu zestaw liter, z prośbą o projekty graficzne liter inicjalnych. Pisał wówczas: „Mam z sobą wprawdzie egzemplarz rewizyjny, ale chcę w nim porobić zmiany i korekty, przesłać go więc nie mogę”⁹². Chociaż nie ma pewności co do sposobu przygotowywania przez Berenta *Oziminy* do druku po raz kolejny, to powrót do pierwotnego kształtu w tak wielu drobnych szczegółach, nawet mało znaczącej inwersji⁹³, pokazuje, że bardzo prawdopodobne jest, że w latach 30. opierał się on właśnie na pierwotnym materiale.

Wiele spośród drobnych korekt, obecnych w II edycji, mogło być wprowadzonych przez redaktora, wszystkie przeróbki tego typu Berent wycofał w ostatnim wydaniu. Większość zmian zapewne jednak została naniesiona przez niego samego. Kierować się mógł pisarz także wymogami wydawnictwa i decyzje dotyczące wskazywanych tu zmian być może nie wiązały się z ewolucją intencji autorskiej. Istotne mogły być sugestie związane z reakcją czytelników i recenzentów, sprawy finansowe oraz inne, których trudno dziś się domyślać. Cięcia w drugim wydaniu były być może spowodowane kwestiami finansowymi; w liście do Józefa Gajkowskiego Berent relacjonuje:

⁹¹ Wprowadzanie zmian w kolejnych wydaniach utworów, podejmujących problem rewolucji 1905 roku, po odzyskaniu niepodległości, było udziałem także innych pisarzy. Na ten temat zob. J. Jakóbczyk, dz. cyt.

⁹² W. Berent, *Listy. Do Mariana Wawrzenieckiego* [8], 1902, w: tenże, *Pisma rozproszone*, s. 365.

⁹³ Kilka przykładów drobnych zmian redakcyjnych wprowadzonych w drugiej edycji i wycofanych w trzeciej: „Zaś mężowi nasi? – zaśmiała się...” (I: 185); „Mężowie zaś nasi? – zaśmiała się...” (II: 154). W III wydaniu przywrócono: „Zaś mężowi nasi? – zaśmiała się...” [9–10 (t. 2)]. „[...] wyplakującym sownie w poduszki cały rozstrój duszy dzisiejszy” (I: 187); „[...] wyplakując sownie w poduszki cały dzisiejszy rozstrój duszy” (II: 156); w III wyd. przywrócono postać z I wydania [III: 12 (t. 2)]. „Ola [...] wyświecała swe oczy żółte jak ta sowa, i zahukała nagle głucho” (I: 188); „Ola [...] wyświecała swe oczy żółte jak ta sowa” (II: 157); w III wyd. przywrócono postać z I wydania [III: 12 (t. 2)].

Przy mniejszych o wiele kosztach nakładu i gotowej już zawczasu reklamie, przekłady „kalkulują się” księgarzom daleko lepiej. Aby mnie Pan nie posądził o przesadę:– *Ozimina*, którą Pan, zdaje się, ceni jako tako, była wyczerpana już od lat 5-ciu. W zeszłym roku znalazła wreszcie łaskawego nakładcę za... dwieście kilkadziesiąt złotych i w śmiesznej ilości 2000 egz.[emplarzy]. W nawale zaś licznych przekładów, wydawanych przez tegoż nakładcę została do tego stopnia zlekceważona, że ostatnie kilka arkuszy wyszły... bez korekty i roją się od potwornych błędów.⁹⁴

Nadmiar inicjatyw wydawnictwa, niedobór środków finansowych, mniejsza liczba stron i egzemplarzy, a tym samym więcej skrótów na kartach powieści, ingerencja cenzury i działania osób trzecich – to jedna grupa czynników wpływających na kształt dzieła, pozostaje jeszcze sprawa związana ze zmianą wymowy ideowej. Zmiany wprowadzone pod wpływem przeobrażenia sytuacji społeczno-politycznej widoczne są np. w końcowym fragmencie.

Warto przyjrzeć się dokładniej typom skreśleń wprowadzonych w drugim wydaniu, trzeba także zauważyć, że w powieści opublikowanej w 1924 roku pojawiają się zapisy, których nie znajdziemy ani wcześniej, ani później.

• **Przykłady zmian związanych z koniecznością wprowadzenia redakcji dla uspoźnienia tekstu po wprowadzonych cięciach oraz przykłady ukazujące konsekwencję wprowadzanych modyfikacji w wydaniu II:**

Partie, które obecne są jedynie w drugiej edycji, były w dużej mierze wynikiem tak mocnych skrótów, że zatracał się ciąg logiczny fabuły, stąd dopiski zapewniające ciągłość wyводу lub przebiegu zdarzeń. Usunięcie związane ze zmianą przekazu sprawiało, że logika następstwa zdarzeń np. ulegała zachwianiu, lub wraz ze skreśleniem zniknęło wskazanie na podmiot zdania. Chociaż jest to rzadkie zjawisko, w takich przypadkach pojawiają się w drugiej edycji drobne dopiski wprowadzone po to, by zastąpić brakujące słowa, których zabrakło

⁹⁴ W. Berent, *Listy. Do Józefa Gajkowskiego, List 10*, Warszawa 1925, w: tenże, *Pisma rozproszone*, s. 475.

w wyniku skreśleń⁹⁵. Niektóre z drobnych korekt stylistycznych wiązały się tu z wprowadzaniem skreśleń w obrębie partii sąsiadujących ze zmienionym zapisem. W przypadku rezygnacji z fragmentów, w których pojawiało się wskazanie na wykonawcę czynności, jego imię lub określenie pada w zdaniu stanowiącym kontynuację narracji. Na przykład w scenie, gdzie profesor przemierza dom po opuszczeniu biblioteki nad ranem, pada: „Zły na swych kroków skrzywienie, cofał się ostrożnie...” (I: 178, II: brak, III: 196–197). W II edycji nie ma wcześniej słów wskazujących na dwa bieguny życia w odniesieniu do Niny, ani później – konsekwentnie – do starego Komierowskiego, tym samym wraz z usunięciem zabrakło wcześniejszego wskazania podmiotu, następuje więc redakcja: „Profesor, zły na swych kroków skrzywienie...” (II: 150). Późniejsze nawiązanie do tej sytuacji pokazuje konsekwencję we wprowadzaniu zmian.

W pierwszej edycji mamy fragment:

„Owóz i życie!” – powtórzyło się profesorowi mechanicznie, jak to ludziom książkowym zwykły nawracać takie konstatacje bierne wobec rzeczywistości. – Ledwo wychylonemu z półek bibliotecznych błędnika, pomieszały mu się wrażenia: to dogasanie powolnego świetlnego dysku nad sędziwca czołem i tamten wir słoneczny nad głową najmłodszej tu dziewczyny wydały mu się niby dwie pochodnie sił żywotnych na obu krańcach zgnuśniałego tu życia... Zły na swych kroków skrzywienie, cofał się ostrożnie... (I: 178, III: 196–197)

Następnie obraz ten powraca w rozmyślaniach profesora:

Wymiotła pustka dosytu taneczne i biesiadne pary.

Pozostało tych czworo.

I pulsy skroni powtórzyły mu nagle przypomnieniem myśli niedawnych:

Vitae lampadae traditae. (I: 180)

⁹⁵ Inny przykład wprowadzonych zmian:

Kształt w I wydaniu i przywrócona w III: „[...] tej sile. »Tajemniczość!« – owoż to, co niewoli i jarzmi tłumy, pociąga wyobraźnię, a odpycha myśl. »Tajemnica tłumów!« – cofa się przecucie w odrzynie mętów człowieczych.

A na przekór... (I: 331, III: 133).

Kształt w II wydaniu: [...] tej sile. A na przekór... (II: 236).

W drugiej edycji brak fragmentu uruchamiającego paralelne zestawienie Niny i starca, pozostało jedynie zdanie: „Profesor, zły na swych kroków skrzypienie...” (II: 150). Dlatego też w późniejszym fragmencie jest zapis:

Wymiotła pustka dosytu taneczne i biesiadne pary.
Pozostało tych troje.
I pulsy skroni powtórzyły mu nagle przypomnieniem myśli niedawnych:
„Życia lampy niewygaśle!...” (II: 152)

Liczba postaci została zmieniona, ponieważ w pierwszym wariantcie do niewygasłych lamp życia porównani są stary major, Wanda, młody Komierowski i Nina. Po skreśleniu fragmentu wskazującego na przynależność Niny do tej grupy zmieniona jest liczba osób pojawiająca się kilka kart dalej – z czterech na trzy. Rola Niny w II edycji ulega znaczącym przeobrażeniom, gdyż zabraknie jej także w końcowej scenie w pochodzie aresztantów!

Trzecie wydanie przynosi w tym miejscu kompilację dwóch poprzednich – przywrócone zostały usunięte fragmenty, co wpłynęło na rehabilitację Niny, zmieniona jest także liczba postaci z trzech na cztery. Fragment ten nie jest jednak identyczny z tym z 1910 roku, gdyż została podtrzymana, prawdopodobnie przez Berenta, decyzja o zapisie łacińskiej formuły w polskim przekładzie:

Wymiotła pustka dosytu taneczne i biesiadne pary.
Pozostało tych czworo.
I pulsy skroni powtórzyły mu nagle przypomnieniem myśli niedawnych:
„Życia lampy niewygaśle!...” (III: 199, t. 1)

Konsekwentnie wprowadzane zmiany widoczne są także w późniejszym fragmencie: *Vitae lampadae traditae* – przypomniały mu się własne słowa. (I: 328, II: 234), „Życia lampy niewygaśle” – przypomniały mu się własne słowa (III: 130). Skreślenia związane z postacią Niny w tym miejscu także nie są przypadkowe. Pierwotny zapis:

Z klęczek nie powstająca, zasluchana mimo woli w to zerwanie się ptasiego świergotu na dworzu, nie odrywała Nina rąk od twarzy... (I: 183, III: 7, t. 2)

w edycji z 1924 roku brzmi:

Zasluchana mimowoli w to zerwanie się ptasiego świergotu... (II: 153)

W II wydaniu zabrakło wcześniej obrazu dziewczyny klęczącej na środku biblioteki, widzianej przez wychodzącego profesora, redakcja związana jest z tą zmianą. Sprawa Niny idącej na czele pochodu w końcowej partii⁹⁶ zaczyna wyglądać zupełnie inaczej, kiedy sięgniemy po drugie wydanie, gdyż w tej edycji nie ma jej pośród aresztantów, idących w ostatniej scenie. Gdyby nie krótki epizod jej zranienia przez konia, dostrzeżenie jej przez profesora w tłumie i scena na podwórku, Nina w ogóle nie pojawiłaby się na ulicy. Obraz aresztantów, uobecniający się w myślach profesora w I i III wydaniu, wygląda następująco:

Przodem w ciemne okrycie otulony [...] Komierowski. Obok w jasnej pelerynie i takimż berecie na głowie – Wandy sylweta prosta. Przy niej to chłopisko wielkie w białej sukmanie [...]

Za nimi w ślad Franka katorżnie wygolony, żółty łeb w poskokach nieustannych i Jura krok następliwy. Przy nich Nina w swych półtańecznych ruchów zuchowatym drygu, rozkapryszona na policzkach i wargach pod zadzierzystemi zdala spojrzzeniami.

A im wszystkim po piętach: panowie Mikulski, Bogdanowicz i Gurewicz... (I: 329–330, III: 131–132)

W II edycji zaś rysuje się tak:

Przodem w ciemne okrycie otulony [...] Komierowski. Obok w jasnej pelerynie i takimż berecie na głowie – Wandy sylweta prosta. Przy niej to chłopisko wielkie w białej sukmanie [...]

Za nimi w ślad Franka katorżnie wygolony, żółty łeb w poskokach nieustannych i Jura krok następliwy.

⁹⁶ Por. J. Paszek, *Polifoniczność „Oziminy” Berenta*.

A im wszystkim po piętach: panowie Mikulski, Bogdanowicz i Gurewicz... (II: 235)

Analiza zmian wprowadzonych w II edycji pokazuje, że ich zaistnienie wiąże się z szeregiem różnych czynników. Nie są to bowiem jedynie redakcyjne przeróbki czy skróty opisów. Zadziwia także konsekwencja ich wprowadzania – skreślenie, wpływające na zmianę rysunku postaci bądź opis zdarzeń, choćby w najmniej istotnym szczególe, nie pozostaje bez echa. Każda zmiana pociąga za sobą kolejne modyfikacje we wszystkich tych miejscach, gdzie ponownie ukazany jest element poddawany przepracowaniu. Oznaczałoby to, że najpewniej pochodziły one od samego Berenta, gdyż tylko pisarz mógł z taką dokładnością zapanować nad zmianami wprowadzanymi konsekwentnie w całym utworze. Tylko on z taką dokładnością mógł uwzględnić wszystkie fragmenty związane z daną myślą, która ulegała przeobrażeniu. Konsekwencja ta pokazuje mimo wszystko, że wyszły one spod pióra osoby, która doskonale znała kształt powieści. Chociaż trudno zrozumieć, czym mógł kierować się pisarz, dokonując tak drastycznych cięć w obrębie swojego dzieła, trzeba uwzględnić fakt, że ta precyzja wprowadzania skreśleń sugeruje, że pochodziły one prawdopodobnie od niego. Niemniej stwierdzenia tego typu zawsze pozostaną w sferze domysłów, w sytuacji, gdy nie dysponujemy dzisiaj dokumentami genezy ani archiwaliami związanymi z działalnością oficyn, w których były publikowane kolejne wydania *Oziminy*. Szczegółowa analiza pokazuje też, że w niektórych miejscach udział w dokonywaniu skreśleń przez samego Berenta jest wątpliwy. Ponadto wiemy z korespondencji pisarza, że II wydanie zawiera wiele błędów.

• **Przykłady zmian, które wprowadzono, być może, przez osoby trzecie:**

Zdarzają się jednak sytuacje, gdzie widoczny jest brak konsekwencji wprowadzania zmian i te przypadki, być może, były efektem ingerencji osób trzecich. Przykładami takich skreśleń są np. te wprowadzone w scenie ulicznej. W powieści opublikowanej w 1911 roku znajduje się scena, w której Jur po konfrontacji z profesorem zwraca się do studentów. Wzmianki o Bogdanowiczu i Mikulskim zabrakło w drugiej edycji.

Tekst w tym miejscu po skreśleniu fragmentu dotyczącego tych postaci nie łączy się prawidłowo z dalszą narracją, być może to ślad ingerencji osób trzecich, błędy, o których pisał Berent. Jur czyni bowiem przytyk do teorii studentów, których miał okazję wysłuchać zapewne na czwartaku, nie zaś do profesora i Komierowskiego.

I wydanie, s. 309	II wydanie, s. 212	III wydanie, s. 109–110
Wreszcie jakby uwolniony od tego przybicia spojrzeniem, zwrócił się do panów Bogdanowicza i Mikulskiego, pod ich adresem wypowiadając swoją obronę: – Bo krzywda moi panowie, to nie po świecie sobie chodzi, tylko po ludziach – czynił zarazem przytyk do ich abstrakcyjnych teoryj, których nasłuchał się był widocznie, i rehabilitował prawo swego kułaka.	Wreszcie jakby uwolniony od tego przybicia spojrzeniem: – Bo krzywda, moi panowie, to nie po świecie sobie chodzi, tylko po ludziach – czynił zarazem przytyk do ich abstrakcyjnych teoryj, których nasłuchał się był widocznie, i rehabilitował prawo swego kułaka.	Przywrócono postać z I wydania.

Podobnie w II wydaniu dzieje się w partii, gdzie pojawiły się dopowiedzenia, które wydają się niemal razić w powieści opartej na aluzjach i elipsach. Stwierdzenie diwy skierowane do Zaremby podczas ich rozmowy: „Masz iść, podobno, na wojnę...” razi w swej prostocie w kształcie z tego wydania. Pierwotnie sprawa ta została ukazana poprzez takie sygnały jak słowa pułkownika: „Nas, panie, wzywają pierwszych. Jutro wyruszyć już wypadnie” (II: 104), czy w wypowiedzianym przez Bolesława zdaniu: „Bo przecież ja jutro...” (II: 125). Myśl o tym, że Zaremba ma wyruszyć na front była wcześniej zawoalowana w takich obrazach jak moment bicia serca Niny pod wpływem skojarzenia ze słowem „Jutro!”... (II: 126) czy wreszcie w zamykającym tę scenę stwierdzeniu „Wojna...! – huknęło mu w uszy przypomnieniem nagle w łoskocie surmy mosiężnej i tego hymnu podmuchach w muzyce gromów rytmicznych” (I: 136, II: brak, III: 153).

Ciekawym przypadkiem dla tekstologa jest także scena rozmowy Niny z baronem. Padają tu pierwsze słowa kojarzone z Nietzscheań-

skim witalizmem oraz ukazujące krytyczne podejście Niemana do apologii przeszłości:

– Zapewne: należy bardzo respektować wiek sędziwy, ale kto chce żyć...

– A my chcemy żyć! – dorzucił po wstrzymanej pauzie z wykładnym gestem dłoni. – Nam trzeba pogody, zaufania, wiary w siebie. Nam trzeba krzepić się nawzajem, a nie pognebiać w takie ot rozprężenia serdeczne... [...] Nam trzeba mocno stać. [...] Powiadają, że należy żyć dla tych, którzy po nas przyjdą, ale nikt jeszcze nie pouczał, żeby żyć dla tych, którzy przed nami byli. [...] Z awanturniczego życia pana majora po świecie mamy tu wszyscy w rezultacie tyle: (baron pokazał figę), a jego rozumienie naszych konieczności, oraz intencji równa się temuż. Gdyby cała przeszłość spoglądała na nas z aprobatą, lub nie, mielibyśmy w zysku lub stracie tyleż. (Tu baron pokazał trzecią figę). Jeśli nam tu nikt ręki nie poda, to oni, oni najmniej.

– Jacyż to „oni”? – pytała głucho.

– No przeszłość, myślę. [I: 222–229, III: 52–53 (t. 2)]

We fragmencie tym baron w swych wyliczeniach pokazuje figę, a następnie trzecią figę. W interpretacjach ten moment odczytany jest jako omyłka. Można by się domyślać, że być może początkowo fragment był dłuższy i Berent np. na etapie pracy nad arkuszami korektowymi usunął jeden z elementów wyliczenia. Jednak zastanawiające jest, dlaczego nie naniósł korekty w III edycji, gdzie tak drobiazgowo przygotowywał na nowo tekst, a wypowiedź barona w tym miejscu w III wydaniu jest taka sama, jak w I edycji. Jest to potwierdzenie, że nie ma tu pomyłki, Berent unikał dookreśleń, pojawia się tu wyliczenie zjawisk, które według barona są bezwartościowe: 1. to, co mamy z działań majora po świecie, 2. równie niewiele, według barona wnosi rozumienie przez majora dzisiejszych intencji i konieczności, 3. i równie niewiele (dosłownie tyle co nic) zysków i strat wnosiłby osąd przeszłości.

• **Przykłady zmiany, które mogły być związane ze zmianą sytuacji politycznej i zmianą wymowy utworu:**

W obrębie II edycji widać znaczną ingerencję, którą można uznać za działanie związane z czynnikami zewnętrznymi rozumianymi nie tylko jako ingerencja wydawcy, ale także jako wpływ sytuacji politycznej,

która w znacznym stopniu mogła, być może, wpłynąć na decyzje podejmowane przez Berenta. *Ozimina* opublikowana w 1924 roku to edycja powstała w nowej rzeczywistości, która zmieniła się diametralnie po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w roku 1918. To także czas wzrastającej aktywności stronnictw politycznych, w tym ugrupowań nacjonalistycznych. Wiele zmian i skreśleń, na pozór redakcyjnych, nosi znamiona przeróbek związanych z wymową polityczną.

Wiele fragmentów zostało usuniętych, a zdania przeredagowane, co zmieniło ich polityczny wydźwięk. Skreślenia te zostały wycofane w ogromnej części podczas przygotowywania przez Berenta trzeciej edycji, by wymienić przykładowo moment zastanawiania się profesora: „A potem ta jego niedbała dobroduszość wobec sługi – kto wie – czy nie ducha stróża nad baronem!” (I: 279), w II edycji zamieniono na: „A potem ta jego niedbała dobroduszość wobec sługi – kto wie – czy nie szpiega nad nami!” (II: 178), w trzecim wydaniu Berent przywrócił pierwotną wersję (III: 77). Inny przykład to słowa Komierowskiego „Macie mi gnić marnie i rozsiewać tylko kołem wasze zło bezpłodne, czyńcie mi tedy moje zło twórcze” (I: 281, III: 80); w II edycji zostają przeredagowane na „[...] czyńcie mi tedy moją robotę” (II: 180). W ostatniej scenie we wspomnieniu profesora wraca widok melancholijnego uśmiechu Komierowskiego, ten muzycznie powracający element w drugiej edycji zostaje skrócony, ze zmiany Berent zrezygnował w latach 30.

Fragment ten w I i II wydaniu wygląda następująco:

Profesor spoglądał na Komierowskiego z mimowolnem odrzuceniem głowy w tył pod to odstrychnięcie się wewnętrzne. A jednak zdobył się mimo wszystko [...] że wywabiło ono tamtemu na usta ów uśmiech dawny: chytro-melancholijny, pełen udręki i nęku dla siebie, czy życia – niewiadomo. (I: 310, III: 110–111)

Kształt w II edycji:

Profesor spoglądał na Komierowskiego jak na tajnego rozkazodawcę wśród tych tu ludzi. A jednak zdobył się mimo wszystko [...] że

wywabило ono tamtemu na usta ów uśmiech dawny: chytro-melan-
choliorny. (II: 213)

Na uwagę zasługuje także wypowiedź dziennikarza skierowana do profesora i zmiany wprowadzone w jej obrębie:

<p>– Pan uważa?... Nas tu życie mniejszych sympatyj uczyło – w tamtą stronę. Oczywiście nie zainteresowanych. Bo nie wiem, przed kim popełniłem nieostrożność... użycia naszej tu broni ostatniej. Przytem samo powietrze stołeczne odbiera nam prowicyonalne santymety i naiwności wobec wszelkich naprawiświatów i czyni nas scep...</p> <p>– Kawalarzy! – uderzyło w to nagle jak młotem.</p> <p>Nadstawiony bokiem do osoby inteligentnej i pogarbiony rąk zatopieniem w kieszenie [...]</p>	<p>– Pan uważa?... Nas tu życie mniejszych sympatyj uczyło – w tamtą stronę. Oczywiście nie zainteresowanych. Bo nie wiem, przed kim popełniłem nieostrożność...</p> <p>Nadstawiony bokiem do osoby inteligentnej i pogarbiony rąk zatopieniem w kieszenie [...]</p>	<p>Przywrócono tekst z I wydania.</p>
--	--	---------------------------------------

Przeobrażeniom uległy fragmenty związane z postacią chłopca Jędrzeja Niemsty z Kęt⁹⁷. W drugim wydaniu zabrakło całej partii wskazującej na jego postać. Podobnie w końcowej części zniknęło jego nazwisko, gdyż skreślono zdanie: „Nazwał się opryskliwie: Jędrzej Niemsta z Kęt”, I: 327, II: brak na s. 234, w trzeciej edycji przywrócono, III: 130. Usunięty został także cały dłuższy opis:

„Dusza ludu” – bo to się u nich duszą nazywa!... Pamiętacie, jak to Jędrzej Niemsta z Kęt przyszedł do nas po raz pierwszy, jak we drzwiach niepotrzebnie z wsiowego nawyku, łeb chylił i nogę podnosił, niby próg chałupy przestępując, i jak w ten nasz szwargot zagadywania wszystkiego wygłosił od proga, samemu sobie tym przyjściem do nas uroczysty i jakby namaszczalnie spokojny: „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus”. – I tylko krawczyna jeden jąklivy porwał się było z miejsca,

⁹⁷ Por. wcześniej I: 327, III: 130, w II brak na s. 234.

zapatrzony w tę chłopską sukmanę, krztusił się, krztusił językiem w gębie i wyrzucił nagle w ogniu twarzy całe: „Na wieki wieków Amen”. Tak się te dwie „dusze” odrębne powitały przy nas. I właśnie z nich to zahaczenia się czuciem szedł jakby spokój w ogniu, ład w alarmie i wytrzymałość kamieni. Krzepiły się przy tym i nasze dusze, ale już instynkty nam to zdziaływały, nerwom na podtrzymanie idące – nie serca, nie głowy. (I: 179–180, II – brak, III: 198–199)

Przywołanie grupy robotniczej i chłopskiej pojawia się już w partii odnoszącej się do dawnych wypadków, o których Komierowski przypomina Wandzie. Wiążą się one z wizytą Niemsty i sceną jego przywitania z szewcem. W powieści pojawia się także stróż – Mazur, poborowy, dla którego jedynym śladem doświadczenia w walkach sewastopolskich jest zakładanie medali do kościoła. Profesor we wspomnieniu zestawia te trzy źródła energii zbiorowości, wskazując na robotnika, zindustrializowanego chłopca – wiadomo, że chodzi o Niemstę osiedlonego w mieście, który wcześniej „z wsiowego nawyku” zdejmował czapkę na progu – i mazowieckiego Mazura. Szuka pozytywnych kierunków działania tych sił, obok energii młodości, akcentowanej wcześniej w odniesieniu do Niny. Fragment ten w każdym z wydań ma inny kształt:

I wydanie, s. 327–328	II wydanie, s. 235	III wydanie, s. 130
<p>[...] w okropność tego co się tu działo niedawno.</p> <p>Możeli kłeska tak konieczna rodzić optymizm? – zagadywał siebie, – lub przynajmniej otuchę na krzepkie osadzenie jego korzeni w energii człowieczeństwa u gromad? – nawet gdyby korona spróchniała i bezowocna?</p> <p>Odpychając od się w myślach tych energii bezster, czy skierowanie czasowe, przypominać jednak musiał:</p> <p>Jura postać w półkożuchu krępą, pogarbioną: ślusarską – chłopca jakby sękatego o następliwym</p>	<p>[...] w okropność tego co się tu działo niedawno.</p>	<p>[...] w okropność tego co się tu działo niedawno.</p> <p>Możeli kłeska tak konieczna rodzić otuchę? – zagadywał siebie.</p> <p>Przypominać bowiem musiał:</p> <p>Jura postać w półkożuchu krępą, pogarbioną: ślusarską – chłopca jakby sękatego o następliwym</p>

<p>kroku i czole. Potem ów Jędrzej z Kęt: chłopisko jak świeca proste, i rzekłbyś murowane z hartu i uporu. Oraz tamte inne Mazury, probierzem wojny tknięte: – energie o korzeniach dębów, roztropnem w lat tysiącem twardej walki o życie, płomienne nie za słów podmuchem, czy komendy bębniem, lecz za własnych sił dopiero zagranie; energie cierpliwością długie, wytrzymaniem twarde i nie skore w ruszeniu, jak soki tej gleby ubogiej; siły mazowieckie chlebne...</p> <p>W oczach, szukających bezwiednie Komierowskiego stanęło mu ponure zapytanie:</p> <p>„Pókiż tego urzeczenia romantyzmu nad każdym tu twardszym czynem gromadnie przodownym?! Pókiż tego zwalczania hydry siłami kolebek i zmagania centaurów ramionami dziewcząt?! Pókiż to poetów »ramię i wicher« będą porywały niedouków nie w dziedzinę ducha na ogarnianie »ludzkości całych ogromów«, lecz do przodownego czynu z małych doktryn ciasnoty? Jestże to naprawdę przeznaczeniem młodości, a nie innych sił w gromadzie?»</p> <p>Przerwało mu zadumę...</p>	<p>W oczach, szukających bezwiednie Komierowskiego, stanęło mu ponure zapytanie.</p> <p>Przerwało mu zadumę...</p>	<p>kroku i czole. Potem ów Jędrzej z Kęt: chłopisko jak świeca proste, i rzekłbyś murowane z hartu i uporu. Oraz tamte inne Mazury, probierzem wojny tknięte: – energie o korzeniach dębów,</p> <p>wytrzymaniem twarde i nie skore w ruszeniu, jak soki tej gleby ubogiej; siły mazowieckie chlebne...</p> <p>Przerwało mu zadumę...</p>
---	--	--

Sprawa udziału niższych grup społecznych w ruchach rewolucyjnych oraz roli inteligencji, która powinna pokierować siłą tkwiącą w warstwie chłopskiej, została poruszona przez Berenta już na kartach *Idei w ruchu rewolucyjnym*. Powraca na kartach *Oziminy*, jak się okazuje, w trzech odsłonach, gdyż zmiany wprowadzone w kolejnych

wydaniach są być może w znacznej części wyrazem przemian i rewizji tych poglądów.

W wydaniu z 1911 roku, a więc z okresu, kiedy to wydarzenia rewolucji 1905 były jeszcze żywe w świadomości społecznej, fragment przedstawiający tłum śpiewający *Warszawiankę* Święcickiego skonstruowany jest na charakterystycznym dla Berenta założeniu, że czytelnik posiada zasób wiedzy niezbędny do interpretacji. Prawdopodobnie pisarz zakładał, że zawołanie „Warszawo!” i cytat z refrenu „...Świętą a pra-awą!” (I s. 312–313, II s. 214, III s. 111–112) będzie wystarczającym sygnałem, by czytelnik rozpoznał w nich pieśń rewolucyjną. Edycja z 1924 roku podaje dłuższe cytaty: „Marsz, marsz, Warszawo!... [...] na walkę krwawą, ... świętą a pra-awą!”, jest także okrojona o informację o wspólnym marszu, usunięty został moment pojawienia się Niny oraz słowa o „zadudnieniu krwi w żyłach” profesora w rytm marszu. W II edycji pojawia się tu fragment, którego nie ma w żadnym innym wydaniu:

Teraz dopiero rzecz stawała się dlań jasną: znalazł się w samorzutnej manifestacji ulicy przeciw cudzej wojnie. I nawołującej do innej ponoć.
– Zgoła przypadkowe zjawienie się tych obcych pielgrzymów, swym hardym akcentem przeciwu, zerwało tylko tamy rzeczom przygotowywanym w podziemiach na dni późniejsze może. (II: 215)

W wydaniu z 1924 roku zabrakło także ważnego dla fonosfery powtórzenia rytmu „Raz!... raz”, określenia „najgroźniejsza” i wskazania, że profesor się opamiętał. Nie ma także opisu Niny, w której młodość i energię mimo woli wpatrzeni są ludzie na ulicy, oraz jej spotkania z Wandą. Z wszystkich tych zmian Berent zrezygnował w ostatniej edycji, która w tym miejscu jest taka sama jak ta z 1911 roku, przy czym zmodernizowano interpunkcję⁹⁸.

Oto zestawienie wspomnianych przykładów:

⁹⁸ W tabeli, aby zilustrować różnice, wprowadzam odstęp w miejscu, gdzie w innej edycji występuje tekst.

I wydanie, s. 311–312	II wydanie, s. 214–216	III wydanie, s. 111–112 (t. 2)
<p>A z tego głosów zamętu trysnęło nagle akordem pełnym i uderzyło w ulicę surmą pieśni, rzekłbys zdziwioną, jakby wytargniętą niespodzianie z pamięci tłumów. Z tym pokrzykiem: „Warszawo!” spadła pieśń w odmet tłumnego zgzielku, – w zaszum ciżby już gorączkowy.</p> <p>.....świętą a pra-a-wą! – zawodził w dalszym ciągu wrzaskliwym dyszkantem głos Jura – w pojedynkę tylko.</p> <p>Wspólny marsz zmógł ten nieład. Przez chwilę dudniało tylko kroków mrowie, słychać było chód: następ tłumów wielki, – jak po huku zerwanej tamy ta cisza powodzi najgroźniejsza.</p> <p>Ktoś włął ręką chwycił profesora za ramię: ujrzał Wandy twarz w zadyszce naglej i uczył przez ten uchwyt ręki gwałtowne zabicie jej serca.</p> <p>Spojrawszy przed się, puszcza go natychmiast i rzuca się w tłum.</p> <p>– Nino! – woła biegnąc.</p> <p>Lecz oto wyrwało się znów akordem pełnym z bezładnego zgzielku tłumów.</p> <p>.....świętą a pra-a-wą! – poniosło tym razem ekstazą zgodną.</p> <p>Doświadczył przelotnie dziwnego wrażenia, że przestaje tu reagować własnym czuciem, że zapalność wspólnego już nerwu otumania mu głowę. Pchnięty gromady jakiejś naporem,</p>	<p>A z tego głosów zamętu trysnęło nagle akordem pełnym i uderzyło w ulicę surmą pieśni, rzekłbys zdziwioną, jakby wytargniętą niespodzianie z pamięci tłumów:</p> <p>Marsz, marsz, Warszawo!...</p> <p>Z tym pokrzykiem padła pieśń w odmet tłumnego zgzielku.</p> <p>... na walkę krwawą, ... świętą a pra-a-wą! – zawodził w dalszym ciągu wrzaskliwym dyszkantem głos Jura.</p> <p>Przez chwilę dudniało tylko kroków mrowie, słychać było chód: następ tłumów wielki – jak po huku zerwanej tamy.</p> <p>Ktoś włął ręką chwycił profesora za ramię: ujrzał Wandy twarz w zadyszce naglej i uczył przez ten uchwyt ręki gwałtowne zabicie jej serca.</p> <p>Spojrawszy przed się, puszcza go natychmiast i rzuca się w tłum.</p> <p>Doświadczył przelotnie dziwnego wrażenia, że przestaje tu reagować własnym czuciem, że zapalność wspólnego już nerwu otumania mu głowę. Pchnięty gromady jakiejś naporem,</p>	<p>A z tego głosów zamętu trysnęło nagle akordem pełnym i uderzyło w ulicę surmą pieśni, rzekłbys, zdziwioną, jakby wytargniętą niespodzianie z pamięci tłumów. Z tym pokrzykiem: „Warszawo!” spadła pieśń w odmet tłumnego zgzielku – w zaszum ciżby już gorączkowy.</p> <p>– ...Świętą a pra-a-wą! – zawodził w dalszym ciągu wrzaskliwym dyszkantem głos Jura – w pojedynkę tylko.</p> <p>Wspólny marsz zmógł ten nieład. Przez chwilę dudniło tylko kroków mrowie, słychać było chód: następ tłumów wielki, – jak po huku zerwanej tamy ta cisza powodzi najgroźniejsza.</p> <p>Ktoś włął ręką chwycił profesora za ramię: ujrzał Wandy twarz w zadyszce naglej i uczył przez ten uchwyt ręki gwałtowne zabicie jej serca.</p> <p>Spojrawszy przed się, puszcza go natychmiast i rzuca się w tłum.</p> <p>– Nino! – woła biegnąc.</p> <p>Lecz oto wyrwało się znów akordem pełnym z bezładnego zgzielku tłumów:</p> <p>...świętą a pra-a-wą! – poniosło tym razem ekstazą zgodną.</p> <p>Doświadczył przelotnie dziwnego wrażenia, że przestaje tu reagować własnym czuciem, że zapalność wspólnego już nerwu otumania mu głowę. Pchnięty gromady jakiejś naporem,</p>

<p>nietylko że ustąpił łatwo, lecz wpadł krokiem surowym w jej rytmy... Raz! – raz –</p> <p>raz! – zabębniła marszem krew w żyłach ruszona.</p> <p>Opamiętał się przecie, odął godnością i chciał się od tej ciżby usunąć precz, gdzieś na boki.</p> <p>Raz! – raz! – raz! – ponosił go następ mas ludzkich zwarty.</p> <p>W mrowiu szarem postaci jak kloce ciężkich, mignęło coś strojnieszego i giętkiego zarazem. Poznał! – ta druga dziewczyna widziana dziś na salonach tamtych. Wyższą zdała się teraz w swym stroju ciemnym i bardziej zwartą w chodzie. Futrzane błamy kołnierza, przerzuczone przez ramiona w tył, a rozchwiane w tem tempie, jaki kołysał, zda się, ulicą całą, dodawały sylwecie – już na oko – rytmu mocnego. Z rozgarem w oczach i na twarzy kroczyła przed najbliższą sobie gromadą ludzi, mimowoli w nią zapatrzonych i fascynowanych tym szparkim krokiem młodości. Ptasimi ruchami niepokojnej głowy obzierała się na nich wszystkich, biorąc od nich w zamian całą burzowość chwil w rozdęte nozdrza.</p>	<p>nietylko że ustąpił łatwo, lecz wpadł krokiem surowym w jej rytmy. Teraz dopiero rzecz stawała się dlań jasną: znalazł się w samorzutnej manifestacji ulicy przeciw cudzej wojnie. I nawołującej do innej ponoć. – Zgoła przypadkowe zjawienie się tych obcych pielgrzymów, swym hardym akcentem przeciwu, zerwało tylko tamy rzeczom przygotowywanym w podziemiach na dni późniejsze może.</p> <p>Odął się godnością i chciał się od tej ciżby usunąć precz, gdzieś na boki.</p> <p>Ponosił go następ mas ludzkich zwarty.</p> <p>W mrowiu szarem postaci jak kloce ciężkich mignęło coś strojnieszego i giętkiego zarazem. Poznał! – ta druga dziewczyna widziana dziś na salonach tamtych.</p>	<p>nietylko że ustąpił łatwo, lecz wpadł krokiem surowym w jej rytmy... Raz! – raz – raz! – zabębniła marszem krew w żyłach ruszona.</p> <p>Opamiętał się przecie, odął godnością i chciał się od tej ciżby usunąć precz, gdzieś na boki.</p> <p>Raz! – raz! – raz! – ponosił go następ mas ludzkich zwarty.</p> <p>W mrowiu szarem postaci jak kloce ciężkich, mignęło coś strojnieszego i giętkiego zarazem. Poznał! – ta druga dziewczyna widziana dziś na salonach tamtych. Wyższą zdała się teraz w swym stroju ciemnym i bardziej zwartą w chodzie. Futrzane błamy kołnierza, przerzuczone przez ramiona w tył, a rozchwiane w tem tempie, jaki kołysał, zda się, ulicą całą, dodawały sylwecie – już na oko – rytmu mocnego. Z rozgarem w oczach i na twarzy kroczyła przed najbliższą sobie gromadą ludzi, mimowoli w nią zapatrzonych i fascynowanych tym szparkim krokiem młodości. Ptasimi ruchami niepokojnej głowy obzierała się na nich wszystkich, biorąc od nich w zamian całą burzowość chwil w rozdęte nozdrza.</p>
--	--	---

<p>– Wanda?! – zaklaskała nagle w ręce. Tłum je objął, wtulił w siebie.</p> <p>Profesor znalazł się sam wśród obcych naokół twarzy: to znaczenie mrowia ludzkiego rozbiło mu kompanię, a samego Bóg wie gdzie w tłoki wepchnęło.</p> <p>Ten marsz tłumów, ich następ twardy nie wiadomo na jakie szanice, kroczył w tej chwili jakby pod rytmy głucho młota walcowni, bijącej w dali. Chwilami czynił się z tego zgzielku tylko szum jakiś wielki. A gdy oko przecznicą między parkanami ku rzece niespodzianie wybiegło, zdało się przez chwilę, że to Wisła szumi tak wezbrany prądem wód mętnych.</p> <p>Tymczasem w orkiestrze tłumów pomieszały się jakby nuty: ktoś inny chwycił snąc batutę, bo oto nad te głowy, nagle znów rozchwiane, wyrzucił się krzykiem śpiew inny: „...Sędziami będziemy wtedy my!”</p>	<p>Znalazł się sam wśród obcych naokół twarzy: to znaczenie mrowia ludzkiego rozbiło mu kompanię, a samego, Bóg wie gdzie, w tłoki wepchnęło.</p> <p>Ten marsz tłumów, ich następ twardy nie wiadomo na jakie szanice, kroczył w tej chwili jakby pod rytmy głucho młota walcowni, bijącej w dali. Chwilami czynił się z tego zgzielku tylko szum jakiś wielki. A gdy oko przecznicą między parkanami ku rzece niespodzianie wybiegło, zdało się przez chwilę, że to Wisła szumi tak wezbrany prądem: „...Marsz, marsz, Warszawa”...</p> <p>Tymczasem w orkiestrze tłumów pomieszały się jakby nuty: ktoś inny chwycił snąc batutę, bo oto nad te głowy, nagle znów rozchwiane, wyrzucił się krzykiem śpiew inny: „...Sędziami będziemy wtedy my!”</p>	<p>– Wanda?! – zaklaskała nagle w ręce. Tłum je objął, wtulił w siebie.</p> <p>Profesor znalazł się sam wśród obcych naokół twarzy: to znaczenie mrowia ludzkiego rozbiło mu kompanię, a samego Bóg wie gdzie w tłoki wepchnęło.</p> <p>Ten marsz tłumów, ich następ twardy nie wiadomo na jakie szanice, kroczył w tej chwili jakby pod rytmy głucho młota walcowni, bijącej wdali. Chwilami czynił się z tego zgzielku tylko szum jakiś wielki. A gdy oko przecznicą między parkanami ku rzece niespodzianie wybiegło, zdało się przez chwilę, że to Wisła szumi tak wezbrany prądem wód mętnych.</p> <p>Tymczasem w orkiestrze tłumów pomieszały się jakby nuty: ktoś inny chwycił snąc batutę, bo oto nad te głowy, nagle znów rozchwiane, wyrzucił się krzykiem śpiew inny: „...Sędziami będziemy wtedy my!”</p>
--	--	---

Profesor jest poruszony tym, „jak to wśród młodych zatracza się wszelkie poczucie hierarchii⁹⁹, przede wszystkim intelektualnej” (I: 282, III: 83). W drugiej edycji profesor poruszony jest tym, „jak to wśród młodych zatracza się wszelkie poczucie hierarchji” (II: 183). Dotyczy to pojęcia hierarchii w ogóle, nie pojawia się wskazanie na świat akademicki. Dla profesora zagadnienie to wiąże się przecież z innymi realiami intelektualnego środowiska krakowskiego niż te znane Mikulskiemu i Bogdanowiczowi, którzy w europejskich akademiach pojawiali się w roli „wolnych słuchaczy”. Zabrakło w II wydaniu również zdania:

⁹⁹ Zapis w wydaniu III w formie „hierarchji” – tożsame z formą w II edycji.

Ale oni pamiętali mu dobrze jego opryskliwe i twarde zbycie ich prośby o doradcę w sprawach „studiów społecznych” dla osłodzenia sobie omierzłej „techniki”: odpowiadała ozięble młodzież chmurna. (I: 284, III: 83, t. 2)

Na zapytanie Bogdanowicza „Cóż tam... w Krakowie?” profesor odpowiada: „Rzecz niepodobna! [...] by te epidermalne uprzedzenia i niechęci wschodu potrafiły siłą czasu samego przylgnąć i do takich!” (I: 285, III: 84). W II edycji nie znajdziemy tych słów ani też stwierdzenia „sami z tychże!” w zdaniu: „Te studenty wagabundy i ambitne po czwartakach niedouki czują tylko te zapalną nerwicę tłumu miejskiego, – sami z tychże!”¹⁰⁰ (I: 179, III: 198). Wszystkie te zmiany Berent wycofał w trzeciej edycji.

Odmiennej natury są skreślenia wprowadzone w drugiej edycji w końcowej partii utworu w innym miejscu. Na placu przed kościołem Świętego Krzyża na Krakowskim Przedmieściu autor wskazuje na figurę Chrystusa oraz pomnik Kopernika, nadając im, by powtórzyć, symboliczne znaczenie. Nie znajdziemy tych obiektów w drugim wydaniu. Skreślenia, wielce prawdopodobne, że w tym miejscu dokonane przez redaktora (lub pod wpływem jego sugestii) działają destrukcyjnie nie tylko na wymowę dzieła, ale usuwają także zabieg oparty na precyzyjnym budowaniu obrazów symbolicznych. Autor *Oziminy* rekonstruuje tę scenę w wydaniu trzecim (I s. 330–331, II s. 236, III s. 132–133).

W edycji II nie znajdzie czytelnik całego obszernego fragmentu, który obejmuje scenę rozmowy Niny z baronem¹⁰¹; scenę rozmyślań Niny, będących podsumowaniem doświadczeń minionej nocy; sceny snu dziewczyny opartej na kanwie rodem z Goethego, ani jej rozmowy z Wandą, w której powraca oniryczny obraz sabatu. Wraz z dialogiem

¹⁰⁰ W II wyd. podkreślenie zamienione na wielokropkę.

¹⁰¹ Szczętkowa postać tej sceny w wydaniu II (s. 172–174) zamyka się we fragmentach: od słów: „Zaszedł ich baron...” do „[...] jakby przygaszenie twardą ręką trzeźwej opieki wydało się Ninie czymś potwornym” (Tu następuje skreślenie) oraz od słów: „Oto wprowadzają go tam...” do słów: „jakby na przechowanie do nowej okazji odświętnego respektowania”. Po czym następuje tekst: „Zapoznaniu się profesora...”, który otwiera część czwartą w pierwszym (s. 275) i trzecim wydaniu (s. 73) (w wyd. II brak podziału na części).

kobiet znika przywołanie postaci Woydy, z całą symboliką skupioną wokół tej postaci oraz moment czytania wiersza przez Wandę.

• **Zmiany związane z ewolucją zamysłu autorskiego, dotyczące kreacji środowiska duchownych:**

W scenie nagonki na „lokatura”, kiedy to Jur podąża za nim w bramę domu, pada stwierdzenie:

Obciągał półkożuch, gotował ramiona na rozprawę twardą. Profesor zdumiał się, spostrzegłszy jak krótkim zatajonym ruchem przeżegnał się na ostatku. [I: 290, III: 89 (t. 2)]

W II edycji zdanie skrócono do postaci:

Obciągał półkożuch, gotował ramiona na rozprawę twardą. (II: 191)

W wydaniu z 1924 roku konsekwentnie został wymazany ślad pobożności Jura, nie ma fragmentu, w którym wzywa on miłosierdzia Matki Boskiej:

I wydanie, s. 316	II wydanie, s. 220	III wydanie, s. 117
<p>– Takie wszystko jest strasznie dziwne! A on tymczasem popatrzał chwilę uważnie, odwiódł oczy i zamruczał pod nosem: „Matko Boska pomocy nieustającej, miłosierdzie twoje!...” I potem dopiero odpowiedział surowo. – Nic dziwnego nie jest.</p>	<p>Wreszcie jakby uwolniony – Takie wszystko jest strasznie dziwne! – Nic dziwnego nie jest.</p>	<p>Przywrócono postać z I wydania.</p>

W edycji tej zostały skreślone także fragmenty odnoszące się do duchownych, np. zabrakło zdania, w którym mowa, iż pułkownik chciał wyminąć księdza, zmieszany tym, że zastał go na grze w bilard (I: 89, III: 101). Konsekwentnie, nie ma momentu, w którym ksiądz wyciąga dwornie rękę i ściska dłoń pułkownika „z lekka”, więc zdanie zawierające „[...] odpłacał się pułkownik tymże uprzejmie niedbałym tonem” jest zredukowane do słów „– Ksiądz gra?” (I: 89, II: 89, III: 101, BN: 85).

Zmienia się także opis pochodu bogomolców:

Słyszało się to, niby nasze zawodzenia pogrzebne: raz milknące w sen-
nym pomruku kleryków, to znów podrywane melodyjnym rozjękiem
księżego chóru. (I: 298)

W II wydaniu opis jest następujący:

Słyszało się to, niby nasze zawodzenia pogrzebne. (II: 201)

W III wydaniu został przywrócony kształt z pierwszego (III: 98, t. 2).

W II edycji zabrakło także fragmentu, w którym postaci zgroma-
dzone na ulicy skarżą się na cenniki wystawiane przez księży za po-
sługę:

Który inszy po wsiach to sobie takie stacye jak z tabeli wyznacza. Od
kościola z pogrzebem – po drogę: tela! po karczme: tela! po wrota
cmentarne: tela! a jeżeli przed sam grób: o! płac, chłopie, kiedyś taki
pyszny przed panem Bogiem. (I: 302, III: 104, t. 2)

Nie znajdziemy w tym wydaniu także innej partii dotyczącej du-
chownych:

I wydanie, s. 306	II wydanie, s. 209	III wydanie, s. 106–107.
<p>[...] za wiarę swą! – Twojaż to, chłopie? – mruknął tenże głos wstrętu. – Moja, nie moja, – a wiara jest mocna, i tyle! Pod knuty oni leżą, rąbać się dają, gnać po ziemi całej, – a nie ustę- pują. Tobie kułak do zębów przystawię, a zapomnisz wnet ducha w sobie... Idź, idź do labusia swego, ten ma wiarę dla ciebie: gładziutką jak jego atłasy, jak te damule po Wizytkach! Jego grzecz- ny Bóg rozumie pewno tyl- ko po francusku i brzydzi się nami, jak on, labuś sam, jak te damule jego, jak ty! W tłumie rozległ się rykiem śmiech zadośćuczyn- nienia.</p>	<p>[...] za wiarę swą! – Twojaż to, chłopie? – mruknął tenże głos. – Moja, nie moja, – a wiara jest mocna, i tyle! Pod knuty oni leżą, rąbać się dają, gnać po ziemi całej, – a nie ustę- pują. Tobie kułak do zębów przystawię, a zapomnisz wnet ducha w sobie.</p>	<p>Przywrócono postać z I wy- dania.</p>

<p>A jur wołał już w tłumy w ręką wyrzuconą ku górze, ponad te głowy: – Powiadają, że ta labusie noszą jedwabne pończochy. Psie krwie! Szyd tłumów ponury roz- legł się długą salwą naokół. Komierowski szarpał bro- dę. Jego niedobre ożywienie wówczas wśród zaułków mi- nęło rychło, pozostawwszy niesmak do siebie za wszel- kich słów zbyteczność. Zja- wienie się tych pielgrzymów obcych rzuciło mu błyski w oczy, lecz ochmurzyło czoło jeszcze bardziej. Naci- skał kapelusz głębiej [...]</p>	<p>Komierowski szarpał bro- dę.</p> <p>Zjawienie się tych piel- grzymów obcych rzuciło mu błyski w oczy, lecz ochmurzyło czoło jeszcze bardziej. Naciskał kapelusz głębiej [...]</p>	
---	--	--

• **Przykłady zmian redakcyjnych oraz związanych z interpunkcją i inwersją:**

Próbując odpowiedzieć na pytanie o to, na którym wydaniu pisarz pracował, przygotowując III edycję, warto przeanalizować takie działania na tekście, jak przedstawione poniżej:

„Wojna!” – zapalił się w tej głowie świat cały jakby w czerwonych płacht ognia wichrowym łopocie. I oto w zachłyśnięciu nagle ten w piersiach wstrzymywany spazm wyrwał się płaczem gdzieś w kącie odludnym: „Bolek! – Bolek!”

On powstał był od stołu w automatycznym sprzężeniu. (I: 113, III: 127, t. 1)

Fragment wygląda tak samo w I i III wydaniu, w II edycji jest inny:

„Wojna!” – zapalił się w tej głowie świat cały jakby w czerwonych płacht ognia.

Bolesław powstał od stołu w automatycznym sprzężeniu. (II: 111)

Interesujące jest, że forma „automatycznym”, nowsza i zastosowana w drugim wydaniu, w trzecim zostaje zastąpiona na powrót „automatycznym” (w wydaniu BN opartym na I edycji została zmodernizowana

do „automatycznym”, BN: 106). Podobnie dzieje się w innych miejscach, jak np. przy wstawieniu wielokropka (i rezygnacji z niego w III edycji):

Nie wrócić mi już pono z onych Wschodów za Dalekich! (I: 323, III: 125)
 Nie wrócić mi już pono z onych Wschodów za Dalekich!...
 (II: 229)

Publikację z 1924 Berent opatrzył adnotacją, umieszczoną po stronie tytułowej:

W WYDANIU TEM usunięte zostały całkowicie dwa luźne wtręty narracyjne, oraz skrócone niejedne dłuższy dialogów. Skreślenia te nie uszczuplają bynajmniej osnowy i wątku powieści.

W obrębie tej adnotacji pisarz w latach 30. wprowadził redakcję:

W wydaniu tem, jak w poprzednim, usunięte zostały całkowicie dwa luźne wtręty narracyjne, oraz skrócone w kilku miejscach pewne dłuższy dialogów. Skreślenia te nie uszczuplają bynajmniej osnowy i wątku powieści.

Treść tej notatki budzi chyba nie mniejsze zdziwienie badaczy zainteresowanych problemami tekstologicznymi *Oziminy*, niż same problemy. Berent podaje w niej, że chodziło głównie o redukcję dłuższych narracyjnych i rezygnację z „luźnych wtrętów narracyjnych”. Badania pokazują jednak, że wprowadzone zmiany uszczuplają zarówno „wątek”, jak i „osnowę” powieści, by posłużyć się sformułowaniem pisarza. Zarówno przeróbki dotyczące warstwy językowej, jak i obrazów symbolicznych wpływają na sposoby odczytania powieści. Pojawia się pytanie, dlaczego Berent wprowadził tak istotne zmiany w kolejnych edycjach? Próbę odpowiedzi na nie podejmują zazwyczaj edytorzy, decydujący o wyborze podstawy wydania. Można postawić pytanie drugie: czym kierował się pisarz, umieszczając na pierwszej karcie II i III wydania notatkę o takiej treści? W przypadku edycji z 1924 można by się domyślać, że wiele pomniejszych przeróbek wprowadzono jednak bez jego udziału. Z drugiej strony konsekwencja wprowadzonych skreśleń, widoczna w najdrobniejszych szczegółach, jest charakterystyczna właśnie dla precyzji tego pisarza, co pokazuje, że wiele zmian wyszło spod jego pióra. Nie można

jednak zapominać, że w liście do Gajkowskiego pisarz skarżył się, że w drugiej edycji roi się od błędów. O ile tekst z drugiego wydania można zignorować, dokonując wyboru lektury mającej na celu „poznanie” *Oziminy*, to czy można zupełnie go pomijać w pracach badawczych?

Można przypuszczać, że po wybrzmieniu pierwszych reakcji na powieść i wobec zmieniających się standardów Berent pragnął porządkować swoje dzieło panującym konwencjom i trendom epoki. Był on jednak pisarzem nietypowym, zawsze wychodzącym poza określone standardy literackie. Każdy z jego utworów – co istotne, również tych powstających dużo później niż *Próchno i Ozimina* – był wynikiem długoetapowej analizy źródeł, precyzyjnej pracy nad stylem, cyzelowania słów. Do końca pozostał autorem niezwykle wymagającym wobec swoich czytelników. Tkanka, przez jaką musi przedrzeć się odbiorca *Żywych kamieni*, opublikowanych po raz pierwszy w 1918 roku, nie wskazuje bynajmniej na dążność autora do ułatwiania czytelnikowi pokonywania stylistycznych barier. Trzeba tu zaznaczyć, że kolejne edycje *Żywych kamieni* ukazały się w latach 1920 i 1922, czyli w tym samym okresie, co drugie wydanie *Oziminy*. Berent długo zajmował się tym dziełem, w liście do Józefa Gajkowskiego pisał, że pracował nad powieścią: „okrągłych dziesięć lat, pisząc mozolnie, dostosowując nie tylko wyobrażenia, sposób wypowiedzi bohaterów powieści, ale i język [...] utworu do średniowiecza”¹⁰². Podobnie ma się rzecz z tekstem *Opowieści biograficznych*, opublikowanych w latach 30., które oparte są na źródłach dotyczących epoki stanisławowskiej.

Zależność zachodząca pomiędzy przemianami społeczno-historycznego kontekstu, towarzyszącego przygotowaniu kolejnych wydań *Oziminy*, a kształtem kolejnych edycji widoczna jest w zmianach, które Berent postanowił podtrzymać, przygotowując powieść do druku po raz ostatni. To nie ewolucja stylu jedynie, a ewolucja myślenia – ewolucja intencji autorskiej, spowodowana zmianą rzeczywistości i potrzeb narodowych i społecznych po odzyskaniu niepodległości.

¹⁰² Słowa samego Berenta na temat pracy nad tą powieścią. Zob. W. Berent, *List do Bohdana Hulewicza*, Warszawa 1921, w: tenże, *Pisma rozproszone*, s. 495.

Przestrzeń *Oziminy*, a przestrzeń w *Oziminie* i jej zacieśnienie

Skreślenia wybranych fragmentów tekstu w drugim wydaniu powieści, jak już wspomniano, zmieniają rysunek postaci, wymowę sceny, a także wpływają na kreację przestrzeni. Szczegółowa analiza trzech wydań powieści pokazuje, że w bardzo wielu przypadkach tego typu zmiany wprowadzono w edycji z 1924, ale co istotne, niemal wszystkie wycofano podczas przygotowywania powieści do druku po raz trzeci¹⁰³, zostawiając zaś te powodowane zmianą wymowy ideowej i dezaktualizacją niektórych zagadnień natury politycznej.

Proces wprowadzania zmian wiązał się także ze zmianą przestrzeni powieściowej. Zestawienie trzech wydań utworu, przygotowanych za życia Berenta, uwidacznia zależność przestrzeni wykreowanej w dziele od skreśleń obecnych w kolejnych edycjach powieści. Inaczej mówiąc, przestrzeń w *Oziminie*, rozumiana jako przestrzeń świata przedstawionego, ulega przeobrażeniom wraz ze zmianą przestrzeni *Oziminy*, rozumianej jako kształt kolejnych wydań. Przyjrzenie się metamorfom tekstu pozwala na wysnucie wniosków, że przestrzeń mentalna zacieśnia się pod wpływem wprowadzonych skreśleń, przestrzeń zaś rzeczywista nie ulega deformacji. Dzieje się tak, ponieważ to obszary wyobrażone wyposażone są w ładunek symboliczny i ich przeobrażenia odpowiadają zmianie wymowy ideowej.

¹⁰³ Przykłady zmian zaprezentowane w tym rozdziale stanowią wybór tego typu skreśleń.

W drugiej edycji został usunięty na przykład cały fragment poświęcony relacji jednego z gości, opowiadającego zebranym w pałarni przebieg niedawnego spotkania z Komierowskim. Przywołuje on scenę ich wizyty w „karczmie”, gdzie bohater wspomniał o swojej nieszczęśliwej miłości. Sens tej opowieści staje się jaśniejszy dopiero w połączeniu z opowieścią Leny o panience, która zdradziła Komierowskiego z oficerami. Relacja z dalszej części spotkania i powrotu dorożką, kiedy to padła prośba, by dorożkarz zaśpiewał, przeistacza się podczas rautu w naigrywanie z bohatera i wywołuje śmiech wśród zebranych.

Skreślenie tych partii w edycji z 1924 roku powoduje, że inny jest obraz społeczeństwa, gdy zabrakło w nim opowieści o panience Komierowskiego, o studentach dyskutujących na poddaszu, prześląkniętych wpływami Wschodu. Inna jest kreacja bohatera, gdy zabrakło sceny żalu za przeszłością (także brak aluzji do *Hamleta*), aż wreszcie mniej odpychający są panowie zebrani u barona, którzy nie naśmiewają się z jego historii. Pojawia się tu bowiem obraz jednego z gości, który „śmiał się szeroko, rozpasanie, trochę dla siebie, o wiele więcej dla innych: zapraszając dla wesołych, arogancko i bezczelnie dla tych, co śmiać się nie chcą” (I: 88, II: brak, III: 100). Jest to opis bardziej poruszający niż wizje rozdelikaczonego Zaremby, kojarzącego swój los ze wspomnieniem „kołaczącego” na drodze wozu z trumną Woydy. Usunięcie to jest także ingerencją w przestrzeń. Uruchamiana w tym momencie przestrzeń mentalna jest złożona – pojawia się opis wydarzeń z dnia poprzedniego, a następnie relacja przechodzi w opowieść o wydarzeniach jeszcze wcześniejszych. Pojawia się ważne zdanie: „Wylej mi bracie ten ołów roztopiony z żył! Spala mózg ten ich ogień ciężki, spala nienawiścią do życia” (I: 88, II: brak; III: 100) oraz opis:

I krotochwilna wyobraźnia knajpianego w Niemczech bywalca, na piśmach humorystycznych wypasiona, kłowniczo niewybredna przedstawiła mu asfaltową ulicę wśród pałaców, rojną od pojazdów, a na ich kołach fiaków rozwalonych w ceratowych cylindrach na tyle głowy, z lewą ręką wraz z lejcami na piersi wezbranej z biczyskiem w gestach patetycznych. (I: 89)

W drugiej edycji zmieniono także inny fragment, który decyduje o kształcie przestrzeni, obejmuje on opis tańca Niny z partnerem (I: 70, II: 75, III: 80–81). W kolejnych edycjach wygląda on następująco:¹⁰⁴

I wydanie, s. 71	II wydanie, s. 76	III wydanie, s. 81
<p>Wyrywały się tymczasem pary na ochotnika i harcowały bezładnie. Powściągwał te animusz i ustawiał szyki wodzirej tak lekki i posuwisty w kroku, że zda się kółka miał u stóp, gdy się tak snował bezszelestny i obiegał uśmiechnięty kolisko całe.</p> <p>Nina już się tu znalazła. A że stopom zbyt długo czekać wypadało, więc pod muzykę niecierpliwą płaśała w biodrach kibicią giętką.</p> <p>Oto basteli pohuki rytmiczne i wiolonczeli rozmarzyste tony wiodą naprzeciw niej tancerza wyzwaniem twarzy otwartej, jakby przy wąsa podgarnieniu, przy kontuszowego wyłoga podrzucie, pasa ujęciu hardem i nóg zatopotaniu. Odpowiadała na to wezwanie wdziękiem starodawnym, ustawiona w cichość warkoczową, w dzierlatki płochliwej wtulenie się dziewczęce. – Za ręce ku górze wyrzuceni sunęli przed się: on głuszcem poszumnym, ona kokoszą drobiącą.</p>	<p>Wyrywały się tymczasem pary na ochotnika i harcowały bezładnie. Powściągwał te animusz i ustawiał szyki wodzirej tak lekki i posuwisty w kroku, że zda się kółka miał u stóp, gdy się tak snował bezszelestny i obiegał uśmiechnięty kolisko całe.</p> <p>Lecz oto basteli pohuki rytmiczne i wiolonczeli rozmarzyste tony wiodą go naprzeciw niej, tancerki, wyzwaniem twarzy otwartej, jakby przy wąsa podgarnieniu, przy kontuszowego wyłoga podrzucie, pasa ujęciu hardem i nóg zatopotaniu. Odpowiadała na to wezwanie wdziękiem starodawnym, ustawiona w cichość warkoczową, w dzierlatki płochliwej wtulenie się dziewczęce.</p> <p>– Sunęli przed się: on głuszcem poszumnym, ona kokoszą drobiącą.</p>	<p>Przywrócono tekst z I wydania.</p>

Wprowadzeniu skreśleń towarzyszyło dopracowanie obrazu wzajemnych relacji – w edycji, w której zabrakło wzmianki o stojącej bez partnera Ninie, inaczej rozłożono akcenty w opisie tancerza, którego tony przywiodły do niej. To wodzireja wiodą tony do „tancerki”, która w II edycji

¹⁰⁴ Zaznaczenie boldem zmiany, przenoszącej akcent z tancerki na tancerza oraz odstęp podkreślający usunięcie w II wydaniu pochodzą ode mnie.

przestaje być Niną, a staje się anonimowa. Wokół tancerza skupia się dynamika tej sceny. Podobnie jak w scenie opowieści o Komierowskim w palarni, w trzeciej edycji wszelkie zmiany zostały wycofane przez Berenta i przywrócono pierwotną wersję tekstu.

Przestrzeń rzeczywista mimo wprowadzonych zmian nie ulega rozpadowi, rozmieszczenie postaci znajdujących się w salonie (podeszła, pochyliła się) także w skróconej wersji jest podporządkowane zasadom określającym ruch w przestrzeni fizycznej.

Istotny jest fragment, w którym pojawia się skojarzenie Wandy z zakonnica nauczającą o świętej Brygidzie¹⁰⁵ występujące w zdaniu wypowiedzianym przez Ninę: „Ty wcale nie jesteś kobietą. Ja nie umiem myśleć potulnie”. Nie znajdziemy go w II edycji. Fragment został przywrócony przez autora w III wydaniu w całości i wygląda następująco:

I znowuż wydała się jej Wanda, niby ta zakapturzona nad chorą zakonnica, która na to tylko współczuje i płacze, aby spleść rychło ręce obie i opuściwszy powieki opowiedzieć, jak to święta Brygida, córka królewska, była jeszcze ładniejsza, tańczyła jeszcze piękniej, a jednak, cała się cierpieniom ludzkim oddawszy, i miłość nawet...

– O, nie, nie! dajcie mi pokój ze „świętymi” – rzuciła opryskliwie tym myślom w odpowiedź.

I jęła chodzić po pokoju. A że krok płatał się mimo wszystko, był jakby niezdecydowany i co chwila w opieszałość opaść gotowy, więc podjęła suknię bocznym chwytem, możliwie wysoko; ściągnęła fałdy w garść dla większego reliefu bioder, czyniąc to wszystko po części „Wandzie na złość”, tym „świętościom” w odpowiedź, po części zaś dla skrzepienia – by uczuć się, wszystkim smętkom spornie: hardą, mocną, pewną siebie. I tak w biodrach rozkołysana, w brawury kobiecej kroku i geście przechadzała się po miękkim dywanie, jakby na czających się stopach.

– Bój się Boga, Nino, co ty gwizdziesz?! (I: 149–150, II: brak, III: 166–167)

W II wydaniu zabrakło fragmentu obejmującego rozmowę, ale także inne sceny, które dotyczą przestrzeni powieściowej. Święta Brygida wiąże się z przywołaną w powieści kulturą Celtów, która pojawia się

¹⁰⁵ Więcej na ten temat zob. *Układ wertykalny i figura koła*, w części II.

w rozmyślaniach profesora o Carnacu oraz rytuałach ofiarnych, zatem rezygnacja ze skojarzenia z tą postacią wpływa na zmianę kształtu przestrzeni wyobrazonej. Skreślenia zostały wprowadzone także w dalszych partiach, obejmujących moment przejścia przez pokój kobiercowy kilku osób, od których bohaterki dowiadują się o obecności w domu ранego Komierowskiego i żandarmów. Występuje tu określenie odnoszące się do przestrzeni fizycznej, gdyż związane jest z elementem wypowiedzi Zaremby z pierwszej sceny: „miękki dywan”. Obrazy w tym fragmencie stanowią uzupełnienie informacji: niedawno pułkownik przechodził tędy, wracając od majora i znalazł tu zmieszanych Ninę i Bolesława; domyślamy się, że Bolesław wyszedł następnie, pozostawiając Ninę i tam znalazła ją Wanda. Pokój jest przechodni – wcześniej pułkownik, przemierzając trasę z pokoju dziecinnego, szedł drogą, którą później będzie odprowadzany starzec, czyli z biblioteki przez salon do pokoju kobiercowego. Przez pokój przechodzi zatem później w pośpiechu kilku młodych panów, a ich śladem Nina i Wanda udają się do biblioteki. Przebywający tam goście wskazują na drzwi, „za którymi słycać było mowę obcą” (I: 151), co potwierdza, że jedne drzwi znajdują się w bibliotece niedaleko pokoju kobiercowego – gdzie trafi Nina nad ranem po opuszczeniu biblioteki, drugie zaś w pobliżu drzwi wyjściowych domu, przy których pułkownik rozmawia z żandarmami. Skreślenia wprowadzone w II edycji nie zaburzają struktury przestrzennej powieści, ale pozbawiają ją niektórych elementów potwierdzających istniejący układ domu. Trzeba zaznaczyć, że jest to jedyny przypadek takiego skreślenia nawet w obrębie drugiej, okrojonej edycji, niemniej usunięty fragment został przywrócony przez Berenta w III wydaniu.

Pisząc o przeobrażeniach wprowadzonych w wydaniu z 1924 roku, nie można nie wskazać niezwykle ciekawego przypadku zmiany w obrębie przywoływanej przestrzeni geograficznej. Biblioteka Niemana, oprócz przestrzeni, która dzięki księgom stanowi miejsce kumulujące czas, jest także obszarem, w którym kondensują się wytwory różnych kultur. Księgozbiór uruchamia skojarzenie z odległymi przestrzeniami, zarówno poprzez miejsce pochodzenia obiektów, jak i dzięki treściom, przywołującym obrazy innych rejonów. Berent tak oto opisuje zbiory barona w wydaniu I i III:

Obfity księgozbiór gospodarza zasobny był w najradsze druki rakowskie, oliwskie, brzeskie, drohomilskie, mohylowskie, pochodzące zgoła ze wszystkich tych kątów i kresów Rzeczypospolitej, gdzie dawniej pracowały tłocznie drukarskie, a dziś kozy się pasą, lub żeruje ciemne mrowie ludzkie. (I: 167, III: 186–187)

W drugiej edycji następuje skrót:

Obfity księgozbiór gospodarza zasobny był w najradsze druki pochodzące zgoła z wszystkich tych kątów i kresów Rzeczypospolitej, gdzie dawniej pracowały tłocznie drukarskie, a dziś kozy się pasą, lub żeruje ciemne mrowie ludzkie. (II: 145)

Zabrakło zatem wskazania na miejsca, z których pochodzą księgi, w kolejnej edycji pełny opis został przywrócony. Zmiany tego typu są wprowadzone konsekwentnie także w innych partiach, np. w opisie druków krakowskich zabrakło wskazania, że chodzi o tłocznie krakowskie oraz wpływ kultury Zachodu. Brak także dopowiedzenia, że historyczna pieczęć na karcie tytułowej przywołuje myśl o miejscach ważnych dla dokonania polskiej historii i kultury. Usunięto: „a co zbożniejsze: z karty tytułowej historycznej pieczęci wiało dumą miejsca, które ducha powszechnego dojrzeniem oraz piersi wolnych osłoną tym dziełom człowieczeństwa stać się dozwoliło”. Oto zestawienie tego fragmentu w trzech wydaniach:

I wydanie, s. 167	II wydanie, s. 144	III wydanie, s. 185–186
Radowały go osobliwie wczesne druki krakowskie, gdzie na tłocznię przenosiła się jakby z foliałów mniszą ręką pisanych cicha żarliwość średniowiecza: księgi te budowane były karta za kartą w pietyzmie szczegółów – jak tum gotycki. Tu i ówdzie gotyk jeszcze ociężyły, w ozdobach i tytułach	Radowały go osobliwie druki wczesne, gdzie na tłocznię przenosiła się jakby z foljałów ¹⁰⁶ , mniszą ręką pisanych, cicha żarliwość średniowiecza: księgi te budowane były karta za kartą w pietyzmie szczegółów – jak tum gotycki.	Radowały go osobliwie wczesne druki krakowskie, gdzie na tłocznię ¹⁰⁷ przenosiła się jakby z foljałów mniszą ręką pisanych cicha żarliwość średniowiecza: księgi te budowane były karta za kartą w pietyzmie szczegółów – jak tum gotycki. Tu i ówdzie gotyk jeszcze ociężyły, w ozdobach i tytułach

¹⁰⁶ W I forma „foliałów”, w II „foljałów”, w III foliałów. Po tym słowie w II wyd. wprowadzony przecinek, w III usunięty.

¹⁰⁷ W pozostałych wydaniach przez „ę”.

<p>romańszczyzna nawet, lecz nad wszystkim jakby nowe tchnienie, znoszące dawnej szwabachy natłoki oraz ciosaną sztywność i rebusość pisma rzymskiego – tchnienie powietrzności, perspektywy miłej oku architektoniki unosiło się nad całością: zwiastująca się dopiero z Zachodu płomienna lekkość Odrodzenia. I tak oto z najlepszego ducha przeszłości początku, przyszłością już idącą nieświadomie owiana, w przyszłości dalekiej świadomie wiodąca <i>triumphans</i> zdała mu się dziś jeszcze księga taka każda; a co zubożniejsze: z karty tytułowej historycznej pieczęci wiało dumą miejsca, które ducha powszechnego dojrzaniem oraz piersi wolnych osłoną tym dziełom człowieczeństwa stawać się dozwoliło.</p>	<p>Z najlepszego ducha przeszłości początku, przyszłością już idącą nieświadomie owiana, w przyszłości dalekiej świadomie wiodąca, <i>triumphans</i> zdała mu się dziś jeszcze księga taka każda.</p>	<p>romańszczyzna nawet, lecz nad wszystkim jakby nowe tchnienie, znoszące dawnej szwabachy natłoki oraz ciosaną sztywność i rebusość pisma rzymskiego – tchnienie powietrzności, perspektywy miłej oku architektoniki unosiło się nad całością: zwiastująca się dopiero z Zachodu płomienna lekkość Odrodzenia. I tak oto z najlepszego ducha przeszłości początku, przyszłością już idącą nieświadomie owiana, w przyszłości dalekiej świadomie wiodąca <i>triumphans</i> zdała mu się dziś jeszcze księga taka każda; a co zubożniejsze: z karty tytułowej historycznej pieczęci wiało dumą miejsca, które ducha powszechnego dojrzaniem oraz piersi wolnych osłoną tym dziełom człowieczeństwa stawać się dozwoliło.</p>
---	---	---

Berent nie tylko wskazuje na materialną stronę ksiąg, ale podkreśla też wagę takich elementów jak krój czcionki, typografia, zdobione inicjały, rodzaj papieru, kształt książki, a ponadto rangę oficyn i wydawnictw odpowiedzialnych za przygotowanie tego typu bibliofilskich egzemplarzy. W niezmodyfikowanej postaci tekstu obecne było wskazanie na znaczenie ewolucji stylów typograficznych i rozwoju technik drukarskich:

Oto minął rychło pisarzy Wieku Złotego, w tak zwanym Baroku naktknął się na pyszne wydawnictwa oliwskie, zaczem, pociągnięty zewnętrzny luksusem wydawnictw groelowskich i puławskich, wstąpił myślą w senatorskie koło postaci o posągowym geście i jasnym spojrzeniu wieku Oświecenia. (I: 169)

Wymienione przez Berenta wydawnictwa cechowała dbałość o stronę edytorską. Widoczne są tu bibliofilskie fascynacje pisarza, uobecniające

się także na łamach *Próchna*, w opisie biblioteki Hertensteina oraz w akcentowaniu fizycznego kształtu opisanego tam opowieści *O księżniczce Bratumile, Witeziu Niezamyśle i świętym Jaławie rzecz prawdziwa*.

W przywołanym fragmencie *Oziminy* wymienia Berent oficynę wydawniczą. Wskazuje ariąską drukarnię w Rakowie, należącą do Aleksego Rodeckiego, który po opuszczeniu Krakowa kontynuował działalność jako właściciel oficyny działającej przy Akademii Rakowskiej (założonej przez braci polskich)¹⁰⁸. W Rakowie ukształtowało się duże centrum wydawnicze, które w pierwszej połowie XVIII wieku było głównym ośrodkiem ariąskim. Na kartach powieści przywołane są także: drukarnia oliwska, której organizatorem był Johann Augustyn Hoffmann, działająca przy klasztorze Cystersów w Oliwie od 1672 roku; drukarnia brzeska, publikująca m.in. wiele poloników, a także dzieła Jana Amosa, która wzięła początek od działalności drukarza Caspara Sigfrieda z Nysy (w 1610 roku Caspar uruchomił prasę drukarską); drukarnia w Dobromilu¹⁰⁹.

W edycji z 1924 roku została skreślona adnotacja o drukach odnalezionych w innych ośrodkach, co zaburza całościowy obraz przestrzenny¹¹⁰. Analiza realnych adresów oficyn wydawniczych, przywołanych w powieści, daje z jednej strony informację o wydawnictwach cenionych przez Berenta, z drugiej kreuje obraz biblioteki Niemanów, która stanowi istotną przestrzeń budowaną na wzór rzeczywistych cennych księgozbiorów¹¹¹. Zacieśnienie przestrzeni mentalnej w kolej-

¹⁰⁸ Zob. *Raków – arianie, Działalność wydawnicza*, <http://www.rodzina.malanowicz.eu/Rakow/arianie/oficyny.htm>, dostęp: 7.02.2015.

¹⁰⁹ W tekście *Oziminy* jest mowa o „drukach drohomilskich”, których pochodzenia nie udało się zlokalizować, Jerzy Paszek zauważył, że: „to wyraźny błąd Berenta (lub zecera) gdyż w Polsce nigdy nie było miejscowości o nazwie „Drohomil”; chodzi najpewniej o Dobromil, majątek Szczęsnego Herbata, gdzie założono prywatną drukarnię [...]”, tenże, *O bibliofilstwie Berenta*, w: *Studia bibliologiczne*, t. II: *Bibliofile – bibliotekarze – wydawcy*, Katowice 1988, s. 62. Niemożność zlokalizowania ich pochodzenia sygnalizuje Michał Głowiński w przypisie do wydania w Bibliotece Narodowej. Zob. W. Berent, *Ozimina*, przypis 39, s. 153. Moje badania związane z tym fragmentem oraz konsultacje prowadzone z kustoszami bibliotek także potwierdzają tezę, że określenie „drohomilskie” powstało najpewniej na skutek błędu.

¹¹⁰ Zwrócił na to uwagę Jerzy Paszek, tenże, *O bibliofilstwie Berenta*.

¹¹¹ Małgorzata Okulicz-Kozaryn wskazywała na najstarsze tomy w bibliotece Niemanów jako obiekty zaliczane do rzadkich i mające cechy księgi idealnej oraz podkreślała problem

nych edycjach, uaktywniającej się w bibliotece, widoczne jest w opisie proveniencji konkretnych druków. W pierwszym wydaniu przedstawione są następująco:

Właściciel ich dzisiejszy nabywał te książki, jak wskazywały adnotacje, w Londynie, Lipsku, Petersburgu i Sztokholmie. (I: 168)

W II edycji wyliczenie tych miast zastąpiło wskazanie na ogólnie nazywane Niemcy, w edycji z lat 30. przywrócono całą listę wskazujących ośrodków:

Właściciel ich dzisiejszy nabywał te książki, jak wskazywały adnotacje, w Niemczech (II: 145);

Właściciel ich dzisiejszy nabywał te książki, jak wskazywały adnotacje, w Londynie, Lipsku, Petersburgu i Sztokholmie. (III: 187)

Zmiany wpływają na kreację przestrzeni, która tutaj wiąże się z kulturą druku i lokalizacją ośrodków wydawniczych. Skreślenia te mogły być związane także ze zmieniającą się sytuacją polityczną.

Odniesienia do autentycznie istniejących miejsc geograficznych uruchamiane są przez wprowadzenie do domu baronostwa określonych wytworów kultury. Zabieg taki pojawia się także w scenie dialogu pułkownika ze Stanisławowiczem przy stole. W drugim wydaniu powieści został usunięty fragment, kiedy to rozmowę przerywa służący, domagając się decyzji w sprawie wyboru wina. To bardzo ważny ele-

rozproszenia zbiorów, których tytuły nabyto w różnych miastach Europy, noszących „ponury stygmat zatracania się ziaren siewnych”. Badaczka akcentowała także motyw księgi-katedry, obecny w twórczości Berenta, który ma związek z architektonicznymi aspektami zagospodarowywania przestrzeni w książce. Wilhelm Mitarski w 1904 roku wskazywał, że książka ma swoją odrębną estetykę, stanowi organizację przestrzeni, która musi być rozparcelowana, mieć ustalone proporcje jak w architekturze. W. Mitarski, *Estetyka książki*, „Krytyka” 1904, R. 6, t. 1. Założenia te stanowiły elementy programu ruchu odnowy książki i próby sformułowania wytycznych pięknej książki. Na temat zaangażowania Berenta w te działania piszę w dalszej części pracy. Nie podejmuję tu ciekawych zagadnień dotyczących układu ksiąg oraz pierwiastków romantycznych, obecnych w tym fragmencie powieści, które omówione zostały przez autorkę wspomnianego szkicu, odsyłam więc do jej tekstu: M. Okulicz-Kozaryn, *„Tum odgadywanej zaledwie poezji”*. *Wacława Berenta rozważania o fenomenie Mickiewicza*, w: *Mickiewicz wielu pokoleń twórców, badaczy i czytelników*, red. K. Ratajska, M. Berkan-Jabłońska, Łódź 2007, s. 83–92.

ment, gdyż barek z trunkami należący do Niemana to przestrzeń, która kumuluje wytwory pochodzące z wielu zakątków Francji, podobnie jak biblioteka gromadzi zbiory z różnych rejonów świata. Sposób, w jaki służący wylicza marki win, jest swoistym powtórzeniem wyliczeń odnoszących się do druków w bibliotece:

najrzadsze druki rakowskie, oliwskie, brzeskie, drohomilskie, mohylowskie, pochodzące zgoła ze wszystkich tych kątów i kresów Rzeczypospolitej, gdzie dawniej pracowały tłocznie drukarskie. (I: 167, III: 186–187)

– Beaujolais? Pontet Canet? Mouton Rotschild? [...]

– Beaujolais? Pontet Canet? Mouton Rotschild? – usłyszał po raz drugi i nieco dalej. (I: 97)

Uruchomione zostają obszary wyobrażone, które łączą się z autentycznymi miejscami geograficznymi. Beaujolais wiąże się bowiem z Burgundią, czyli obszarem w środkowej Francji, słynącym z burgundzkich win opartych na czerwonym szczepie gamay. Uprawiany jest w prowincji, gdzie znajdowała się historyczna kraina Beaujolais (na granicy obecnych regionów: Burgundia, Franche-Comté oraz Owernia–Rodan–Alpy). Pontet Canet to francuskie wino pochodzące z regionu Bordeaux; początki jego produkcji sięgają XVIII wieku. Mouton Rotschild (Château Mouton Rotschild) przywołuje zaś myśl o winnicy Rotschildów – rodziny niemieckich Żydów, jednej z najbogatszych w Europie rodzin szlacheckich. Marka wina budzi skojarzenie z historycznym rejonem Médoc, znajdującym się na półwyspie w pobliżu rzeki Żyronda i Oceanu Atlantyckiego, na północny wschód od Bordeaux.

Opisu francuskiego barku Niemana zabrakło w drugim wydaniu *Oziminy*, co zmniejszyło zasięg wyobrażonych obszarów, podobnie jak zabrakło wyliczeń drukarni. I tak, jak w przypadku biblioteki, opis trunków powrócił w trzecim wydaniu powieści.

Warto także wskazać jeszcze inny przypadek redukcji przestrzeni wyobrażonej, wprowadzonej adekwatnie do zmiany wymowy sceny. W drugim wydaniu został skrócony fragment, w którym Komierowski opowiada o pobycie na zesłaniu. W jego opowieści pojawia się wiele

istotnych zdań, dotyczących zbiorowości, rozumianej jako gromada. Obraz podatnego na sugestie tłumy powraca w końcowych wypowiedziach Komierowskiego, który mówi o znaczeniu komendy wydawanej gromadzie. Pojawia się także ważny zabieg – wielokrotnie przywoływana symbolika ofiary Chrystusa na krzyżu w tym fragmencie ukazana jest za pomocą symboli związanych z przestrzenią, gdyż pojawia się wskazanie na Golgotę:

[...] na tę osmętnicę wielką, która młode ich siły najbujniejsze na Golgotę wlecze, Barabasa wmiast w siebie na wolność prosi, ze swego krzyża obu łotrów rozgrzesza a do tego po lewicy najtkliwiej właśnie lgnie, gdyż on jest najbardziej „człowiekiem”. I wyjże teraz, bracie, z pod krzyża swego na tę krzywdy ojczyznę, wyj, bodajby za te, stadem wilków na stepie odludnym – za ciepłem gromady. (I: 157, II: brak, III: 175)

Zredukowana została przestrzeń wyobrażona, ukazana dwojako. Jeden rodzaj przestrzeni mentalnej to ta obecna we wspomnieniach Komierowskiego, sięgająca czasów więzienia na Sybirze. Drugi typ przestrzeni wyobrażonej w tym fragmencie to metaforyczna przestrzeń biblijna, związana z Kalwarią w okolicach Jerozolimy. Ewangelia zarówno świętego Marka, jak i Łukasza podaje, że na Golgocie wraz z Chrystusem dokonano ukrzyżowania dwóch złoczyńców. Jednym z nich był zły łotr, który urągał Jezusowi, drugim zaś Dyzmas¹¹², w Ewangelii zwany „Dobrym Łotrem”. Barabasz był rewolucjonistą, który zgodnie z wolą tłumy został uwolniony przez Piłata, co oznaczało skazujący wyrok dla Jezusa. Słowa: „ze swego krzyża obu łotrów rozgrzesza a do tego po lewicy najtkliwiej właśnie lgnie”, stanowią, być może, aluzję polityczną, wykorzystującą przestrzeń geograficzną i położenie nieistniejącej wówczas na mapie Polski. Usunięty fragment został dokładnie przytoczony w III wydaniu, niemniej w dalszej części Berent wprowadził wówczas drobną, ale znaczącą zmianę redakcyjną, która wpływa na rozłożenie akcentów w tekście. Zdanie: „W co ty właściwie wierzysz dziś jeszcze?” (I: 161), przywrócone w III edycji brzmi: „W co ty właściwie wierzysz jeszcze dziś?” (III: 179). Także tutaj pojawia się aluzja do słów Pisma

¹¹² Imię Dyzmasa znane jest z apokryfów.

Świętego: „Zaprawdę, powiadam Ci: Dziś ze Mną będziesz w raju”¹¹³ (Łk 23, 43). Ten fragment Pisma Świętego jest przedmiotem namysłu teologów nad znaczeniem słów Jezusa i rozłożeniem akcentów w zdaniu, które w różnych przekładach Pisma Świętego różni się od siebie, właśnie pod wpływem zmiany lokalizacji przecinka.

Różnice związane z reakcją pisarza na zmianę otaczającej go rzeczywistości są wyraźniej widoczne po zestawieniu pierwszego i ostatniego wydania powieści. Okazuje się, że ogrom zarówno znaczących cięć, jak i najdrobniejszych redakcji wprowadzonych w edycji drugiej Berent wycofał w latach 30., przywracając *Oziminie* jej pierwotny kształt. Wprowadził wtedy jednak znaczące zmiany, polegające na usunięciu dłuższych partii o symbolicznej wymowie – zarówno narracyjnych, jak i dialogowych. Dlatego warto skupić się na porównaniu tych dwóch edycji.

Wskazanie na odległą przeszłość, pojawiające się w rozmowie Leny z Olą i Niną nad ranem, wiąże się z wyeksponowanym w pierwszym wydaniu powieści problemem wielkomiejskiej wyobraźni, odpowiedzialnej za rozpad wartości i bierność. Intertekstualne zawołanie „zamykajcie okna od ulicy!” nawiązuje do II części *Dziadów* Adama Mickiewicza¹¹⁴, jakie jest jednak jego znaczenie? Wnętrze domu w powieści kojarzone jest z atrofią i marazmem, to właśnie zaś dźwięki z ulicy dochodzące przez okno, otwarte przez pułkownika, przynoszą namiastkę ruchu, na co wskazywali badacze. W wypowiedzi Leny metafora zamknięcia okien od ulicy wiąże się z kolei z chęcią odcięcia od wpływu „ulicy”, czyli w tym przypadku wielkomiejskiego świata. Rozmyślał o nim wcześniej Zaremba, dostrzegający bezlicowość tłumu i gnuśność jednostek poddających się wielkomiejskiej wyobraźni. Rezygnacja z tego fragmentu eliminuje z powieści intertekstualne nawiązanie oraz zmienia wymowę monologu baronowej. Tak wygląda zestawienie tego fragmentu w I i III wydaniu:

¹¹³ *Pismo Święte Nowego Testamentu*, w przekł. z języka greckiego, Lublin 1982, s. 269.

¹¹⁴ Pisał o tym Michał Głowiński, tenże, *Wstęp*, w: W. Berent, *Ozimina*, s. LII.

Wydanie I, s. 191–192	Wydanie II, fragment usunięty	III wydanie, s. 117
<p>Dawnymi czasy, w szczęku broni i burzach namiętności rozpaczały kobiety po kościołach gotyckich: „Przebacz nam, Panie, bośmy kochały tak bardzo!” [...] Nam dzisiejszym wypada wzdychać po alkowach: „Przebacz nam Boże, bośmy tak bardzo nerwowe”. I ten Bóg kobiet nerwowych okazał się... dobroduszny. Wynikają stąd zaledwie brr! Szpetne ballady plotek, które mi żywi się cuchnąca jak rynsztoki wyobraźnia tłumów miejskich. – Tego się strzeżcie, dziewczęta moje: zamykajcie okna od ulicy!</p> <p>Nina leżała znów twarzą w poduszkach i ścisła oburącz skronie.</p> <p>– Czy do Boga dobrodusznego [...]</p>	<p>Wreszcie jakby uwolniony – Takie wszystko jest strasznie dziwne! – Nic dziwnego nie jest.</p>	<p>Dawnymi czasy, w szczęku broni i burzach namiętności rozpaczały kobiety po kościołach gotyckich: „Przebacz nam, Panie, bośmy kochały tak bardzo!” [...] Nam dzisiejszym wypada wzdychać po alkowach: „Przebacz nam Boże, bośmy tak bardzo nerwowe”.</p> <p>– Czy do Boga dobrodusznego [...]</p>

Do podobnych skreśleń należy cały fragment, w którym Lena przywołuje słowa Woydy wskazujące na mit egipski, oraz jego zestawienie z ofiarą Chrystusa na krzyżu i późniejszym ofiarnictwem narodu. Pojawia się tu także sięgnięcie po kluczową dla tej powieści symbolikę ruchu.

W III edycji fragment ten ma następującą postać:

Takie mi smutne nauki dawał.

Taką mi studnię na piachu życia mego kopał. A nie dla mnie tylko.

(III: 22, t. 2)

W I edycji zaś wyglądał on następująco:

Takie mi smutne nauki dawał. Więc zasłuchana całym zatrwożeniem duszy pytałam: jakie moce zdołają odeklnąć uczuć nieprawdziwość, życia fałsz i bezruch jego? Powiadał: „Było niegdyś przed tysiącami lat

istnienie ludzi tak zastygłe między życiem a śmiercią, aż po dziś dzień zostały nam te żywe w śmierci mumie. A ta zamra dusz zmusiła wtedy najmędrszych po raz pierwszy w dziejach świata do myślenia nad tajemnicą ruchu człowieczego życia. Co umyślili, było wtedy klątwą zakryte. Tylko w egipskiej gdzieś grobnicy rozmyślań takich pozostawili dziwny obraz: zamordowanego boga, z którego serca wyrastają kłosa siewne: odnowa życia... A potem, – mówił, – po dalszych tysiącach lat, gdy życie wyczerpane z sił swoich stanęło znowuż w bezruchu dusz, jawił się ludziom Bóg inny, – zamordowany na krzyżu, – jawił się człowiekiem. Więc odtąd nie było to już tajemnicą siła ducha, lecz wiedzeniem o niej: wiarą! – Tak mówił. – A gdy po nowych tysiącach lat u innego znów narodu ruch życia stawał i stawał ciągle, a Boga nie było, wówczas ludzie z wiarą ową targali, targali raz po raz koło bezruchu śmiercią swoją. Wtedy była wielka prawdziwość uczuć ludzkich i pogodna ważkość życia i śmierci: był ruch!...

A wówczas krynice nasze kobiece poiły uczuź i namiętności potęgą?

Tak powiadał. Taką mi studnię w piachu życia mego kopał. A nie dla mnie tylko.

(I: 197–198)

W III wydaniu zabrakło także zdania, które w pierwodruku ma następujący kształt:

Tam drogi wolne! Osobliwie dla tych, co są właśnie jak te mumie na wspak: martwi w życiu powszechnem tem niedołęstwem swoim własnym. Zaś, co górnje pomyslane, to ładnie powiedziane, co ich do łez szczęścia roztkliwia, maż to naprawdę dawać życiu... siłę i hart? (I: 199)

Wersja z III wydania:

Tam drogi wolne!... Co górnje pomyslane, co ładnie powiedziane, co ich do łez szczęścia roztkliwia, maż to naprawdę dawać życiu... siłę i hart? (III: 24, t. 2)

W dalszej części zatem konsekwentnie skreślona została myśl łącząca się z mitem egipskim – zabrakło wskazania na mumie skojarzone ze śmiercią za życia, a do takiego stanu porównana jest egzystencja ludzi biernych. Wprowadzona została także istotna redakcja, dzięki której zmiana zaimka wpłynęła na przekaz zawarty w całym fragmencie. Pierwotnie

czytelnik otrzymywał zdanie wynikowe: co górnje pomyslane – to ładnie powiedziane, pytanie zaś o źródło siły życiowej zestawione było z tklivością. W nowej wersji wszystkie te elementy stanowią ciąg wyliczenia zjawisk („co górnje pomyslane, co ładnie powiedziane, co ich do łez szczęścia roztkliwia”) zestawionych, a w zasadzie przeciwstawionych, siłom życiowym. Wprowadzona została także zmiana w przypomnieniu wypowiedzi Woydy, kształt z I wydania:

A wtedy, – mówił, – wam kobietom wysychają krynice: wszystkie my wtedy jednakie, nad mętnymi źródłami sztucznych swych uczuć, lichego ich życia i żalośnej śmierci. (I: 197)

W trzeciej edycji Berent zmienił ten fragment (skrót i korekta omyłkowego „my” na „wy”) i ma on następujący kształt:

A wtedy – mówił – wam kobietom wysychają krynice: wszystkie wy wtedy jednakie, nad mętnymi źródłami sztucznych uczuć waszych. (III: 22, t. 2)

Skreślenia wprowadzone w III edycji zacieśniają przestrzeń wyobrazoną, która jest ważna w przesłaniu opartym na synkretyzmie kulturowym. Wszystkie bowiem mity przywołane w *Oziminie* wiążą się z symboliką odrodzenia i opuszczeniem symbolicznego królestwa śmierci oraz są zestawiane ze wskazaniem na Chrystusa ponoszącego ofiarę dla zbawienia innych. Zagadnienie to widoczne jest zwłaszcza w rozmyślaniach profesora w bibliotece, kiedy wskazując na kulturę Celtów, przywołuje rytuały, w których ofiary były składane z chłopców ze szlacheckich rodów. Berent artykułuje wprost wskazanie na ten element rytuału: „Spłynęła na tym ołtarzu krew rasy co najlepsza; smutne cherlaki duszą i ciałem pozostały tylko” i łączy go z ofiarnictwem romantyzmu. Tego obrazu nie znajdziemy w edycji z 1924 roku, w latach 30. Berent przywrócił część tej partii, która uruchamia wskazanie na ceremonię celtycką, jednak dokonał wyboru. W III edycji scena kończy się na słowach: „[...] potrzeba ofiary z najlepszych dla odkupienia ducha innych”.

W *Oziminie* opublikowanej w zbiorze *Pism* zabrakło następujących słów, obecnych w I wydaniu powieści:

ową świątynię Carnac'u stawiała rasa o takiej sile wiary, że na lat tysiące przedtem przypowieść Chrystusową wypowiadała ramionami czynu: przenosiła najdosłowniej góry granitowe w szczerze pola, ustawiając je nawą pięciokrotną w utęsknionym kierunku wschodzącego słońca, aby drogą rok rocznie wstępujący życia i pogody Bóg spoglądał na gładzisko płaskie w skał półokręgu: na ocieki rzezią ołtarz ofiar ludzkich – dla Niego, dla Słońca!... Spłynęła na tym ołtarzu krew rasy co najlepsza; – smutne cherlaki duszą i ciałem pozostały tylko. Zalała fala obca. (I: 17)

Zabrakło zatem opisu celtyckiego rytuału ofiarnego, zestawionego z ofiarą Chrystusa, oraz związków z historycznym obszarem w Bretanii¹⁵. Z perspektywy badawczej zmiana ta istotnie zubożyła utwór, pozbawiając odbiorcę informacji dotyczącej kontekstu, jakim dysponował pisarz. Wzrost zainteresowania archeologów megalitami z Carnacu

¹⁵ We wszystkich trzech edycjach jest fragment ukazujący zabląkanie się profesora pomiędzy półkami, dogasającą lampkę i dźwięk powozów ostatnich odjeżdżających gości (Od słów „A w tej zadumie...” I: 173, II: 147, III: 192 do słów „[...] wewnętrznym żagiewiem sił płonnych” I: 174, II: 148, III: 193.). W II edycji nie pojawiają się już słowa o „każdym” Bizancjum i „pozornym ruchu na powierzchni”. Ważny jest fragment będący kontynuacją myśli o nurcie pod powierzchnią.

– „Kaźde Bizancjum [w III edycji zapis „Bizancjum”], – mówił w duchu, – w starszem pokoleniu mumifikowało się tylko, rozkładało zaś właśnie z młodem, właśnie w tem, które mu użyczało pozornego ruchu na powierzchni” (I: 174, II: brak, III: 193). Usunięto także zdanie „Gdy nowe mrugnięcie i błysk lampki elektrycznej zagniły go do skierowania się ku wyjściu krętą drogą półek”. Redakcja kolejnego zdania: edycja I i III: „Lecz w teźże chwili światło u pułapu zgasio; znalazł się jak wśród murów ciemnych.” W II wydaniu brzmiennie: „W teźże chwili światło u pułapu zgasio...” W wydaniu I i III znajduje się tu istotny fragment, związany z myślą, po której konsekwentnie zatarto ślad w II edycji, odnoszący się do druidów. W II wydaniu zabrakło podkreślonego fragmentu: „Ponad zatartemi oćmą księgami spoglądał przeszłość sama swym czynem i słowem wiekowym, które książki nieraz mijając, tą czy inną drogą, odcisnęły się przecie znamięm niezniszczalnym na duszy każdej, jak się drzewa przeszłości na swem ziarnie najlichszym niewidmą przeszłością odciska [podkreślenie oznacza usunięcie – AW] (I: 175, II: 148, III: 193). W II edycji skrót eliminuje metaforę ziarna. Cały ten fragment w II edycji jest znacznie skrócony i przeredagowany, tak by zachowując wybrane zdania i elementy, stworzyć na nowo skonstruowany i logiczny wywód przedstawiający scenę profesora w bibliotece, zapalania lamp i opuszczenia przez niego labiryntu półek. Skreślenia poprowadzone są tak, by rezygnacja z elementów związanych ze wskazaniem druidów oraz symbol księgi, harfy i miecza nie zaburzały opisu sceny, opartej na wybranych, przeredagowanych fragmentach. W III edycji przywrócono w całości opis z I wydania.

przypada dopiero na wiek XX. Analizy prowadziły do różnorodnych wniosków, początkowo wskazywano na istnienie jednego rzędu kamieni, stanowiących jeden ciąg. Późniejsze badania wykazały, że szeregów było pięć, następnie wykazywano, że rzędy megalitów z kilku miejscowości stanowią całościowy układ. Berent już w 1910 roku podał informację o „nawie pięciokrotnej”. Wraz z tym skreśleniem zabrakło także skojarzenia ze świątynią, co odpowiada określaniu tej rzeczywistej przestrzeni przez naukowców mianem „neolitycznej katedry”.

W *Oziminie* znanej czytelnikom w 1911 roku pojawia się także znacząca zmiana w scenie, gdzie Nina, odzyskawszy świadomość po omdleniu, stwierdza, że baron dostrzega instynkty i prawdę życia. Te jej słowa nie padają w edycji z lat 30. W obu przypadkach część kończy się na zdaniu: „Wciąż jeszcze stara się uspokoić rozważą swoją” (I: 245, III: 68, t. 2) i następuje część czwarta – spotkanie profesora z Komierowskim. W III wydaniu Berent podtrzymał decyzję, by usunąć znacznej długości rozdziały. Zniknął cały rozdział poświęcony rozważaniom Niny na temat wydarzeń i wrażenia towarzyszące zapadaniu w sen, scena oniryczna wraz z obrazem sabatu, rozmowa Wandy z Niną nad ranem, powracające wspomnienie śmierci Woydy i wskazanie na „kukłę murzyna” jako „bożka zastoju”, przypomnienie słów majora o sumieniu i duszy wspólnej oraz wiersz czytany przez nauczycielkę. Nie ma również sceny, w której Wanda przepowiada, że zbliża się dziejowa chwila.

Cięcia nastąpiły także w ostatniej części, rozgrywającej się na ulicy. W rozmyślaniach profesora patrzącego na pielgrzymów znacznie skrócono refleksję o średniowiecznym Krakowie i dawnych sektach (III: 101–102).

W ostatnim wydaniu *Oziminy* Berent zdecydował o utrzymaniu skrótów wprowadzonych w II edycji bądź o wprowadzeniu nowych, we fragmencie skupionym na wizji greckich misteriów. W III edycji zabrakło fragmentu poświęconego Dionizosowi, czyli partii od słów: „*O decus, o requies, o grata superbia matris!*... / I oto do tych dwojga, macierzy i dziecka, które Hades ogarnął, przyłączony tajemniczy i dwojsty bożyc walki o wiosenne odnowy życia: Dyonizos”, do słów: „– *Ja-choo! Ja-choo!*... *Jachos!*”, które w I edycji znajdują się na stronach

333–338. Znacznie skrócony został także fragment poświęcony *Hymnowi do Demeter*, który nawiązuje do dzieła Petera¹¹⁶. Oto zestawienie wybranych skreśleń¹¹⁷:

I wydanie, s. 333, 334–335	II wydanie, s. 238, 239	III wydanie, s. 135 (t. 2), 135–136
<p>„Ceres deserta!” – pomyślało mu się dziwnie.</p> <p>W pamięci stało z niezmierną nagle wyrazistością twarde oblicze Komierowskiego i oczy jego zamglone nęką, patrzące jakby odbiciem tego wejrzenia ziemi ogołoconej i jej melancholii.</p> <p style="text-align: center;"><i>pallere</i> <i>ligustra,</i> <i>Exspirare</i> <i>rosas, descere</i> <i>lilia vidi</i></p> <p>– ocknęły się w jego uwadze teraz dopiero te dwa słowa, umieszczone na pierwszej karcie książki, trzymanej w ręku.</p> <p>Odszukał podpis tego motta: <i>Klaudyan: O porwaniu Prozerpiny...</i> Oto i dziecko Ceres – myślał – wiosna, młodość w podziemia porwana.</p> <p>„Pesymizmy! Optymizmy!” – zabręczały mu nagle w uszach jak mucha te słowa na brukach zrodzone, hałaśliwe i turkotne, jak cała ta wielkomięjska krzętność i zabiegliwość każdego o siebie.</p> <p>„A jednak... Dziwnie zgodną tu wiare [...]</p>	<p>„Ceres deserta!” – pomyślało mu się dziwnie. W pamięci stało z niezmierną nagle wyrazistością twarde oblicze Komierowskiego i oczy jego zamglone nęką, patrzące jakby odbiciem tego wejrzenia ziemi ogołoconej i jej melancholii.</p> <p>– Oto i dziecko Ceres – myślał – wiosna, młodość w podziemia porwana.</p> <p>„Pesymizmy! Optymizmy!” – zabręczały mu nagle w uszach jak mucha te słowa na brukach zrodzone, hałaśliwe i turkotne, jak cała ta wielkomięjska krzętność i zabiegliwość każdego o siebie.</p> <p>Dziwnie zgodną tu wiare [...]</p>	<p>„Ceres deserta!” – pomyślało mu się dziwnie.</p> <p>A jednak... Dziwnie zgodną wiare [...]</p>

¹¹⁶ Por. wcześniejsze informacje dotyczące tego odniesienia.

¹¹⁷ Zaznaczenie **boldem** pochodzi ode mnie.

<p>[...] wstępuje w głąb. Homerową wiosnę kwietną zmieniła tak oto głębsza myśl Hezyoda w panią śmierci i przewodnicę cieniów, samą licem jak ten kwiat zmrożony, pełną smętu śmiertelnych rozmarzeń, które ją w duszy prawości aż do wrót Hadesu dowiodły – z onych tęsknot wymową całą w omartwianych dłoniach: z granatu jabłkiem i pękiem kłosów, za dwójkiej płodności symbole.</p> <p>Tak też żyje w rzeźbie greckiej.</p> <p>Oto Ceres deserta, <i>Demeter</i> szukająca, <i>mater dolorosa</i> starożytnych misterjów, – ona żalobnica tułacza, „która ze wszystkich ptaków wielkiej czerady obrała za swoje towarzysze i przodowniki – żurawie”, – powiada ów homerycki <i>Hymn o Demeter</i>, odnaleziony zaledwie przed stu laty – w Moskwie.</p> <p>Łaskawa pani plonów zmieniła się w bezdomnego upiora mściwości: w <i>Demeter Erynnis</i> z pochodniami w rękach i włosów płowych krzykiem na wicherze.</p> <p>„Niejedno białe ziarno siewu, – głosi Hymn, – padło daremnie na ziemię bezpłodną. Wyschłe siewie spoczywało w grudzie. Daremnie lemiesz krajał skibę”... póki dziecko Demeter, wiosna i młodość zarazem, w podziemiach żyje.</p> <p>Zaś u ostatniego wyznawcy starych bogów, Klaudyana, tak oto zawodzi Demeter szukająca:</p> <p>„Gdzieżeś ma pierwsza radości i szczęście me</p>	<p>[...] wstępuje w podziemia.</p> <p>Tak też żyje w rzeźbie greckiej: pełna smętu śmiertelnych przeznaczeń – z granatu jabłkiem i pękiem kłosów, za symbole dwójkiej płodności ziemi.</p> <p>U jednego z ostatnich wyznawców starych bogów, tak oto zawodzi Demeter żalobna, <i>mater dolorosa</i> starożytnych misterjów:</p>	<p>[...] wstępuje w głąb.</p> <p>Oto <i>Ceres deserta</i>, <i>Demeter</i> szukająca, <i>mater dolorosa</i> starożytnych misterjów, – ona żalobnica tułacza, „która ze wszystkich ptaków wielkiej czerady obrała za swoje towarzysze i przodowniki – żurawie”, – powiada ów homerycki <i>Hymn o Demeter</i>, odnaleziony zaledwie przed stu laty – w Moskwie właśnie!</p> <p>Łaskawa pani plonów zmieniła się w bezdomnego upiora mściwości: w <i>Demeter Erynnis</i> z pochodniami w rękach i włosów płowych krzykiem na wicherze.</p> <p>„Niejedno białe ziarno siewu, – głosi Hymn, dziś z Moskwy! – padło daremnie na ziemię bezpłodną. Wyschłe siewie spoczywało w grudzie. Daremnie lemiesz krajał skibę”... póki dziecko Demeter, wiosna i młodość zarazem, w podziemiach żyje.</p> <p>U ostatniego wyznawcy starych bogów, Klaudyana, tak oto zawodzi Demeter szukająca:</p> <p>„Gdzieżeś ma pierwsza radości i szczęście me</p>
--	---	---

<p>ostatnie? – przez ciebie wszak byłam ja płodna! Pókiś ty dla mnie <i>sobą jaśniała</i>, boginią ja byłam, pięknnością Junonie równa: dziś ja żałosna i licha: – <i>squalida et vilis...</i> O, czci moja, nadziejo, dumo matki cała: <i>O decus, o requies, o grata superbia matris!...</i>”</p>	<p>Gdzieżeś ma pierwsza radości i szczęście me ostatnie? – przez ciebie wszak byłam ja płodna! Pókiś ty dla mnie <i>sobą jaśniała</i>, boginią ja byłam, pięknnością Junonie równa: dziś ja żałosna i licha. O, czci moja, nadziejo, dumo matki cała: <i>O decus, o requies, o grata superbia matris!...</i>”</p>	<p>ostatnie? – przez ciebie wszak byłam ja płodna! Pókiś ty dla mnie <i>sobą jaśniała</i>, boginią ja byłam, pięknnością Junonie równa: dziś ja żałosna i licha: – <i>squalida et vilis...</i> O, czci moja, nadziejo, dumo matki cała: <i>O decus, o requies, o grata superbia matris!...</i>”</p>
--	--	--

We wszystkich wspomnianych miejscach zacieśnienie przestrzeni mentalnej wiąże się ze zmianą wymowy ideowej dzieła, którego wznowienia Berent przygotowywał do druku w innej sytuacji politycznej niż ta z początku XX wieku. Wymowa mitów, przywołujących symbolikę odrodzenia, potrzebę ruchu i opuszczenia symbolicznego królestwa śmierci nie była już ani niezbędna, ani czytelna. Ślad tego znajdujemy nie tylko w partiach opisowych, ale także dialogowych.

W wydaniu *Oziminy* przygotowanym do zbioru *Pism* brak niektórych fragmentów rozmowy Niny ze starym Komierowskim oraz jej dialogu z baronem. Istota skreśleń polega na uszczupleniu wypowiedzi majora i Niemana, nie zaburza jednak logiki przebiegu, ani – co istotne – układu głosów. W wypowiedzi barona zabrakło wskazania na Woydę, który dla Niemana jest reprezentantem marzycielstwa i ideologii pesymizmu. Została usunięta, wygłaszana przez barona, krytyka „zapóźnionego romantyzmu”, którą kończy czarodziejskie *Abrakax!* W ostatniej edycji brak także znacznego fragmentu wypowiedzi majora Komierowskiego, który następuje po słowach:

Ruszył z miejsca w kijów postuku i szamotaniu się ciała z niemi. I tak się kołatał czas jakiś po pokoju. Aż póki nie zatrzymał się nagle przed misą w kąciku i gąbką w niej krwawą. I stanął nad niemi z zezem oczu zadumanych.

– Poco? – parsknął z urągiem. – Kwoli czemu?!... (III: 49)

W I edycji obejmuje on partię zaczynającą się od słów: „Ni ja, tylko do resztek potraw, wina i kwiatów pomiętych na stołach, do czadu i zaduchu

po ciźbie dosytniej, do mętu i osadu w duszach młodych – jeszcze i to: starym bogom ofiara po uczcie, która była...” (I: 222) do słów: „– Twoją głowę najmłodsza!” (I: 225). Pojawia się wtedy metafora płoniek i ziaren i zdanie, które wobec zdarzeń związanych z rewolucją 1905 roku ściśle wiązało się z tytułowym symbolem oziminy: „Siły i zamierzenia innych najlepsze: z ziarna one będą, a owoc z nas tu wszystkich – i czynem, ich czynem nazywać się to musi!...” (I: 222).

Dezaktualizacja problemu potrzeby czynu, która nastąpiła w latach 30. XX wieku, pociąga za sobą rezygnację także z partii, gdzie major mówi o duszy wspólnej i sięga po występującą wielokrotnie w powieści symbolikę błędnego koła, a także gdy mówi o wybuchu wojny japońsko-rosyjskiej i nadchodzących czasach. W 1933 roku Berent nie mógł wiedzieć, że słowa starego majora: „Dzwon ja dziś usłyszałem, dzwoni na czasy, które idą, niepokój o dusz młodych siłę zatarga aż do trzewi nikczemną resztkę sił moich” (I: 225), mogły mieć inny wydźwięk, który po sześciu latach znów nabrałby aktualności.

Filologia i nowe metody badań nad przestrzenią. Zakończenie

Spojrzenie na kształt dzieła poddawanego zmianom nie tylko na poziomie treściowym, ale i bibliologicznym wnosi dodatkowe sygnały istotne dla interpretacji, gdyż Berent, rozplanowując utwór na nowo, inaczej rozkłada akcenty w powieści. W drugim wydaniu bowiem nie ma podziału na części, w edycji trzeciej zaś pisarz wprowadził dodatkowe rozbiecie dzieła na dwa tomy. Należy tu wspomnieć także o tezie Jerzego Paszka, który twierdził, że trójdzielność kompozycji związana jest z ideami wedycko-buddyjskimi, a układ czwórkowy jest charakterystyczny dla *Oziminy* i *Żywych kamieni* i współgra z kompozycją przyjętą w toku przygotowywania wydania zbiorowego dzieł pisarza¹¹⁸.

Mechanizm skracania i przeredagowywania utworów przez Berenta wiązał się z szerszym zespołem czynników niż tylko z chęcią uczy-nienia dzieła bardziej przystępnym dla czytelnika. Zmiany wprowadzane w kolejnych wydaniach powodowane były także, a może przede wszystkim, ewolucją zamierzeń autorskich i przekształceniami na poziomie wymowy ideowej dzieła, gdy, by powtórzyć raz jeszcze, niektóre problemy w innej sytuacji odbiorczej ulegały dezaktualizacji.

Spojrzenie na twórczość Berenta przez pryzmat analiz przynależących do metod edytorstwa naukowego (m.in. kolacjonowanie wydań

¹¹⁸ Zob. J. Paszek *Wstęp*, w: W. Beret *Próchno*, s. 85.

oraz analiza procesu twórczego) pokazuje, że pierwotna interpretacja czasem może ulec zachwianiu, po uwzględnieniu dynamiki testu i kształtu kolejnych wydań¹¹⁹. Zagadnienie przestrzeni mentalnej w *Oziminie* Berenta wiąże się z analizą bogatego materiału badawczego, umożliwiającą połączenie tradycyjnej filologii i edytorstwa naukowego z badaniami wykorzystującymi narzędzia zapożyczone od innych dyscyplin. Badanie okoliczności powstawania kolejnych wydań powieści, które były uwarunkowane sytuacją społeczną i polityczną, nie wyklucza spojrzenia na przestrzeń przez pryzmat najnowszych ujęć metodologicznych (Trzecia przestrzeń Sojy). Co więcej, użycie instrumentarium geokrytycznego ułatwia kategoryzację zjawisk rozpoznanych, ale nastroczających trudności interpretacyjnych (należy do nich rozróżnienie, które elementy przestrzeni są uporządkowane, a które mają strukturę labiryntową, czy nadawanie znaczeń symbolicznych istniejącym obiektom).

Skupienie się na problemie ewolucji tekstu prowadzi do potwierdzenia wniosków interpretacyjnych dotyczących kreacji przestrzeni w powieści. W późniejszych wznowieniach w końcowej partii powieści zmniejszona została rola symboliki odrodzenia, co wiązało się z odzyskaniem niepodległości, o czym już pisali badacze *Oziminy*, oraz nastąpiło zubożenie wątków mitologicznych. Analiza takich zmian jak usunięcie z ostatecznej wersji powieści sceny onirycznej z udziałem Niny wraz z obrazem sabatu, rezygnacja z wypowiedzi Woydy, w której uobecnia się przestrzeń starożytnego Egiptu, czy przeróbka końcowej części powieści, wskazującej na misteria greckie, pokazuje, że przestrzeń mentalna w kolejnych edycjach ulega zacieśnieniu.

Spojrzenie na całościową (czyli uwzględniającą zarówno przestrzeń rzeczywistą, jak i wyobrażoną) przestrzeń w *Oziminie* przez pryzmat kategorii Trzeciej przestrzeni, zaproponowanej przez Edwarda Soję oraz uwzględnienie tej optyki podczas kolacjonowania poszczególnych wydań ujawnia, że przestrzeń realna w powieści nie

¹¹⁹ W książce sprawę dynamiki tekstu celowo pokazuję tylko w części III. Analizy zaprezentowane w częściach I i II odnoszą się do wydania pierwszego. Nie oznacza to, że formułując wnioski, nie uwzględniałam w swoich badaniach analizy przywoływanych tam fragmentów w kształcie z późniejszych edycji.

tylko jest precyzyjnie zaplanowana przez autora, ale także nie ulega deformacji pod wpływem skreśleń w kolejnych wydaniach. Przestrzeń mentalna natomiast zacieśnia się wraz z ewolucją zamysłu autorskiego i zmianą wymowy ideowej dzieła, adekwatnie do funkcji, jaką sprawuje w powieści (symbolicznej). Refleksje bohaterów uruchamiają bowiem obszary wyobrażone, odpowiedzialne za płynność przestrzeni, na którą wskazują berentolodzy.

W epoce integracji dziedzin¹²⁰ i wykorzystywania w badaniach literaturoznawczych instrumentarium zaczerpniętego z innych dyscyplin stajemy z jednej strony przed możliwością wydobycia nowych sensów za pomocą zapożyczanych kategorii, z drugiej zaś przed zagrożeniem ulegania zmieniającym się tendencjom następujących po sobie zwrotów metodologicznych i zatracania tego, co było wartościowe w tradycyjnym warsztacie literaturoznawczym. Połączenie analiz wykorzystujących najnowsze instrumentarium związane z badaniami nad przestrzenią z refleksją filologiczną i wnikliwą analizą tekstologiczną dowodzi, że oba te podejścia mogą się uzupełniać. Można podsumowująco raz jeszcze stwierdzić, że wraz ze zmianą wymowy ideowej dzieła w nowych okolicznościach społeczno-politycznych Berent, przygotowując do druku *Oziminę* na początku lat 20. i 30. XX wieku, wprowadza zmiany i cięcia w obrębie utworu. Usuwa fragmenty – obrazy i partie dialogowe – łączące się z symboliką odrodzenia oraz z przemyśleniami na temat ruchów rewolucyjnych. Przestrzeń wyobrażona w powieści w kolejnych edycjach znacznie się zacieśnia, gdyż jest związana z obrazami symbolicznymi, przestrzeń realna zaś, czyli układ domu i siatki

¹²⁰ Na ten temat zob. raport Jana Kozłowskiego przygotowany dla Komitetu Badań Naukowych MNiSW, w którym autor czerpie z rozpoznań Ivarsy Dahlberga oraz szkoły indyjskiego matematyka Shiyali Ramamrita Ranganathana. Wskazuje on na różne typy powiązań dyscyplin: 1) interdyscyplinarnym (łączenie elementów – pojęć, metod, procedur – z kilku dyscyplin bez stosowania nadrzędnego, „naddyscyplinarnego” paradygmatu); 2) multidyscyplinarnym (gdzie problemy bada się niezależnie od siebie, a ich wyniki łączy ze sobą w podobny sposób) i 3) transdyscyplinarnym (problemy bada się dzięki stosowaniu paradygmatu ogarniającego kilka dyscyplin, który stara się przekraczać ograniczenia poszczególnych z nich, proponując szerokie ramy teoretyczne dla wspólnych elementów), *Narodziny i rozwój dyscyplin naukowych*, oprac. J. Kozłowski, <http://kbn.icm.edu.pl/pub/kbn/sn/archiwum/9601/kozlow.html>, dostęp: 9.02.2013.

ulic, nie ulega zachwianiu, pomimo zmian wprowadzanych w kolejnych wydaniach.

Kategoria Trzeciej przestrzeni stanowi spoiwo pomiędzy fantazmatyczno-symbolicznymi obrazami sfery wyobrażeń i realnymi miejscami w *Oziminie*. Płynność przestrzeni wyobrażonej, obserwowana na drodze analizy świata przedstawionego w poszczególnych wydaniach dzieła, jak również akcentowanie przez Berenta istoty ładunku semantycznego, jakim jest obdarzone miejsce o znaczeniu symbolicznym, pokazują, że przestrzenność (obok historyczności i wymiaru społecznego) stanowi istotny element w twórczości Berenta. Dzieło literackie ma charakter dynamiczny, intencja autorska jest zmienna zależnie od kontekstu, ewoluuje pod wpływem zdarzeń. Trzecie wydanie *Oziminny* jednak jest wypadkową dwu poprzednich – z jednej strony autor przywraca postać pierwotną, nawet ortografię, ale z drugiej zmienia wymowę, rezygnując z obrazów symbolicznych.

Kiedy w 1938 roku Dyrektor Biblioteki Narodowej Stefan Wierczyński zwrócił się do Berenta z prośbą o ofiarowanie bibliotece rękopisu *Żywych kamieni*¹²¹, pisarz odpowiedział:

Wysoki zaszczyt propozycji Pańskiej wprawia mnie w zakłopotanie trwożne. Trudno mi uwierzyć w przydatność rękopisu pracy dawnej, kilkakrotnie ogłaszanej drukiem. Ponadto: ileż to utworów, swego czasu cenionych nie wytrzymuje próby lat późniejszych, lub zamiera cicho śmiercią biblioteczną jako materiał do polonistycznej sekcji na trupie. Strach pomyśleć!

Racz W.[ielce] Sz.[anowny] Panie nakazać, by skrypt mój złożono „na próbę” w najgłębszych piwnicach katakumb Waszych – aż po

¹²¹ List Dyrektora Biblioteki Narodowej Stefana Wierczyńskiego do Berenta, przytoczony przez Ryszarda Nycza: „Biblioteka Narodowa Józefa Piłsudskiego zgromadziła w dziale rękopisów autografy szeregu najwybitniejszych pisarzy polskich doby obecnej. [...] Wśród rękopisów Biblioteki Narodowej brak rękopisów Wielce Szanownego Pana. W czasie ostatnio zorganizowanej wystawy musieliśmy uciec się do prośby o łaskawe wypożyczenie rękopisu *Żywych kamieni*. Ośmieleni przychylnym stanowiskiem Wielce Szanownego Pana, pozwalamy sobie trudzić Go prośbą o łaskawe ofiarowane do Zbiorów biblioteki wspomnianego rękopisu, pragnąc by – jak dzieło samo – stał się własnością narodu.” Kopia oryginału zachowana w postaci maszynopisu w Archiwum BN (nr 236), W. Berent, *Pisma rozproszone*, s. 582.

najdłuższe, daj Boże, lata pokolenia młodego, które stanęło dziś u steru Biblioteki Narodowej. [...].¹²²

Warto tu także zwrócić uwagę na znaczący kontekst powstania tego listu, który łączy się z akcją społeczną prowadzoną wśród elity intelektualnej w dwudziestolecie, jaką było zbieranie obiektów do nowo powstałej Biblioteki Narodowej. Dla badacza rękopis ma jednak wartość znacznie większą niż chęć promowania polskiej książki przez ekspozycję na wystawie.

Propozycja myślowa Berenta odsyła do wzorców dawnych kultur, wskazuje na cykliczność losów świata i powracalność zjawisk, które (choć występują w kolejnych epokach i wobec innych zagrożeń) decydują o przetrwaniu zbiorowości. Projekt ten można transponować (przy założeniu oczywistych różnic i przesunięć) na sferę poszukiwań metodologicznych, gdzie ciągłość kulturowa i powracanie tych samych problemów badawczych w innych realiach społeczno-politycznych i wobec innych wyzwań cywilizacyjnych stanowi stały komponent historii badań naukowych (w tym przypadku literaturoznawczych).

Analizy literaturoznawcze prowadzone na rodzimym gruncie od dawna wpisują się w działania podejmowane przez badaczy nie tylko w Europie, ale także na innych kontynentach – już w czasach oświecenia działalność członków Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk¹²³, następnie współpraca instytucji naukowych w XX wieku z zagranicznymi jednostkami naukowymi, aż po obecną współpracę międzynarodową. Rozwój badań nad przestrzenią, który od lat 50. XX wieku w Stanach Zjednoczonych rozwijał się pod hasłem zwrotu topograficznego, polegał na przenikaniu się problemów różnych dyscyplin w sytuacji, gdzie analizy obejmowały takie zagadnienia jak rozwój kapitalizmu, problem klasy i płci i inne związane z tym kręgiem kulturowym. Nurt ten na początku lat 90. XX wieku przeniknął na grunt

¹²² W. Berent, *Listy. Do Dyrekcji Biblioteki Narodowej*, Warszawa 7 II 1938, w: tenże, *Pisma rozproszone*, s. 583. Ryszard Nycz w objaśnieniach do listu odnotowuje, że chodzi o rękopis *Żywych kamieni*, który spłonął wraz ze zbiorami Biblioteki Narodowej w 1944 roku, zob. tenże, przypis 1 do listu, tamże.

¹²³ W gronie honorowych członków WTPN były postaci takie jak Johann Wolfgang von Goethe czy Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander von Humboldt.

polski, zazębiając się poniekąd z pracami prowadzonymi w Polsce od lat 60. XX wieku (socjologia języka, fenomenologia wyobraźni, semiotyka)¹²⁴. Wykształcanie się subdyscyplin badawczych i propozycje nowych kategorii poszerzają często istniejące rozpoznania, nierzadko je redefiniują i właśnie to pojęcie stanowi klucz do przeniesienia spojrzenia reprezentowanego przez Berenta na płaszczyznę metodologiczną. Przedrostek „re” zawiera bowiem w sobie ogrom treści, stanowiącej analogię do idei cyklicznego powracania zjawisk będących udziałem kolejnych cywilizacji i ich występowania w odmiennej rzeczywistości, a także wskazania na doświadczenia minionych pokoleń. Re-definiować to znaczy definiować na nowo, uwzględniać dokonania istniejące na tym polu oraz mieć świadomość wielości ich wcieleń. Istotny jest także kontekst i powracanie określonych problemów badawczych wobec innych problemów społecznych i kulturowych.

Połączenie analiz historycznoliterackich z warsztatem edytorskim i uwzględnienie dynamiki tekstu, które w badaniach anglosaskich stanowiło o zredefiniowaniu myśli edytorskiej (lata 80. XX wieku), w warsztacie polskich badaczy stanowi istotny element prac skupionych zwłaszcza na literaturze staropolskiej. Niemniej edytorstwo polskie istnieje, ma bogatą tradycję i może poszczycić się osiągnięciami wybitnych badaczy. Jest tak, nawet jeśli tezy o wyborze podstawy wydania nie ewoluowały w takim kierunku i w takim tempie, jak w badaniach amerykańskich badaczy, akcentujących sprawę dynamiki tekstu (w odniesieniu do dzieł powstałych przecież w zupełnie odmiennych realiach)¹²⁵. Wielość poetyk, będąca przedmiotem analiz badaczy w la-

¹²⁴ Ślad tych inspiracji widoczny jest w przykładach prac skupionych na problematyce przestrzeni, które ukazały się na łamach „Pamiętnika Literackiego” z 1976 roku a także w działaniach, w które wpisywała się konferencja *Przestrzeń i literatura*, zorganizowana przez badaczy z Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN w 1977 roku, o której celowo wspominam na początku części poświęconej przestrzeni literackiej.

¹²⁵ Niektóre tezy mające pierwiastki wspólne np. z teorią Jerome’a McGanna pojawiały się np. w pracach Zbigniewa Golińskiego, nie urosły jednak do rangi wytycznych redefiniujących istniejące podejścia. Ciekawym przykładem jest zestawienie dwóch prac – Zbigniewa Golińskiego (1963), podejmującej temat procesu twórczego związanego z powstawaniem *Monachomachii* Krasickiego i recepcji tego dzieła, oraz analizy pióra George’a Bornsteina poświęconej poezji W. B. Yeatsa (o trzydzieści lat późniejszej). Rozważania Golińskiego *de facto* pokazują, jak uwzględnienie analiz tekstologicznych może wpłynąć na interpretację

tach 80. XX wieku może być na nowo odczytywana przez pryzmat założeń geokrytycznych i współgrać z podejściem interdyscyplinarnym.

W przypadku literaturoznawczych badań nad przestrzenią można oczywiście powiedzieć, że badacz nie potrzebuje wskazywania na heterotopię, by mówić o wieloznaczności przestrzeni, o jej kulturowej roli i systemach przynależności, nie musi odwoływać się do propozycji urbanisty z Los Angeles, który wobec problemów ponowoczesnego miasta i potrzeby utrzymania polityki pamięci zaproponował pojęcie Trzeciej przestrzeni. Trudno jednak zignorować istnienie i ewolucję nurtów badawczych zagarniających zagadnienia związane z miejscami pamięci, nie-miejscami, przestrzeniami realnymi i wyobrażonymi itd., i ścieżki oparte na współpracy dyscyplin. Po pierwsze, jak się okazuje, otwartość na nowe zjawiska, a tym samym nowe podejścia do tematów już rozpoznanych umożliwiają, na polu literaturoznawstwa, inne sposoby interpretacji, a czasem także rozwiązanie kwestii zagadkowych. Po drugie, doświadczenia historyczne tak ukształtowały polską kulturę i literaturę¹²⁶, że mogą dzisiaj stanowić arcyciekawy przypadek dla za-

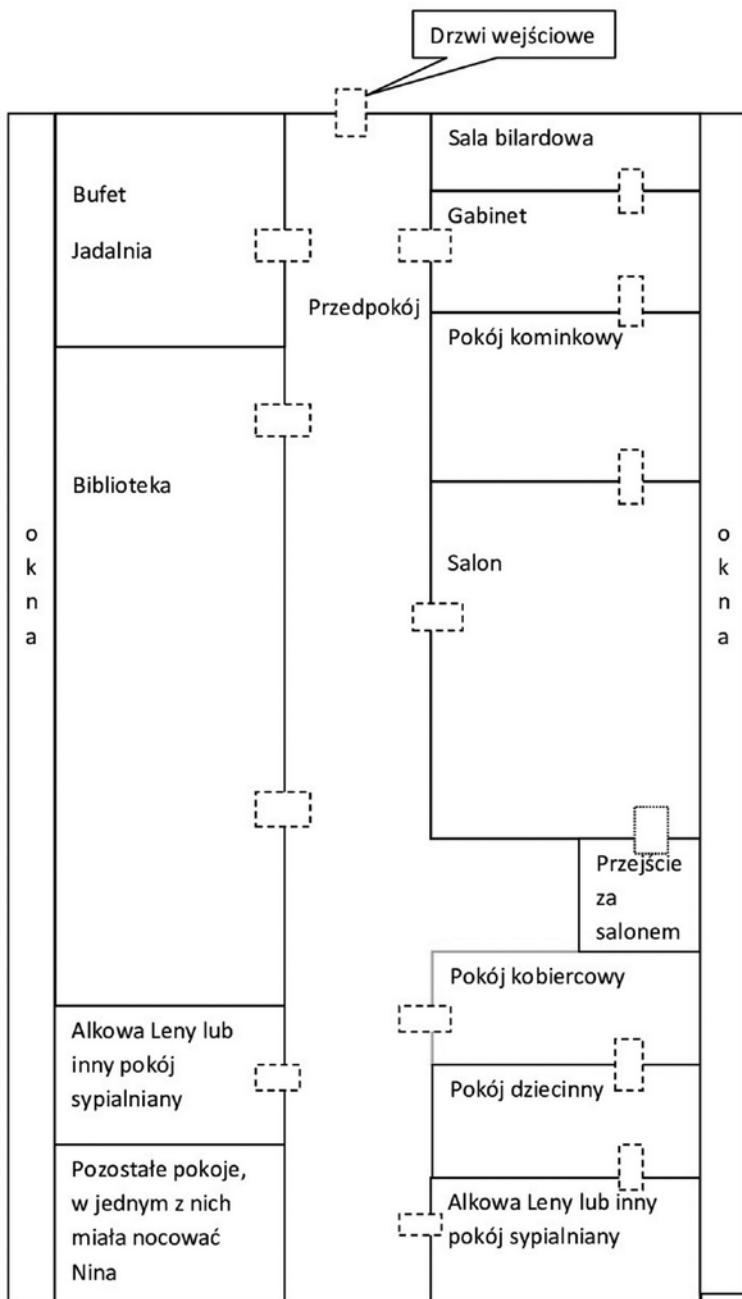
dziela. Goliński zaznaczał: „Pozwoli to [rekonstrukcja historii przemian poematu – AW] zaświadczyć, w jakim stopniu badania tekstologiczne wychodzą znacznie poza zakres filologii stosowanej, poza potrzeby przygotowania edytorskiego tekstu”, wskazując tym samym na rolę socjogenezy. Z kolei Bornstein przeprowadza analizę poezji Yeatsa, przyjmując za podstawę teoretyczną socjologiczną teorię dzieła McGanna Z. Goliński, *Prolegomena filologiczne do „Monachomachii”*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 2; G. Bornstein, *What Is the Text of a Poem by Yeats?*, w: *Palimpsest. Editorial theory in the humanities*, red. G. Bornstein, R. G. Williams, Ann Arbor 1993.

¹²⁶ Warszawa np. jest miastem-Feniksem odradzającym się z popiołów, które mimo ogromnych zniszczeń z czasów najazdu szwedzkiego już w okresie panowania Wazów było miastem, w którym projektowano założenia urbanistyczne stanowiące novum w skali europejskiej. Temat ten jest interesującym zagadnieniem dla zagranicznych badaczy. W okresie sprowadzenia jej do rangi gubernialnego miasta Imperium Rosyjskiego była przestrzenią paradoksów, która skrępowana politycznie i poddawana rusyfikacji (zarówno na poziomie architektury, jak i w sferze mentalnej), rozwijała się jednak przemysłowo (przy czym była areną prowadzenia zideologizowanej gry przestrzenną). Po odzyskaniu niepodległości Warszawa stała się miejscem działania wybitnych inżynierów. W XXI wieku jest metropolią wyrosłą na cmentarzysku miasta zniszczonego i wypalonego podczas II wojny oraz wciąż zmagającą się z zacieraniem śladów po okresie PRL-u. Literaturoznawca te znane powszechnie fakty ogląda inaczej, bo przez pryzmat doświadczeń zilustrowanych i utrwalonych w dziełach literackich. Uwzględniając założenia teoretyczne o charakterze interdyscyplinarnym, które zdominowały światową humanistykę, można wnieść do niej

granicznych badaczy, jednak trudno wnieść na arenę międzynarodową wartości i doświadczenia charakterystyczne dla polskich badań, jeśli nie uwzględni się funkcjonujących w humanistyce światowej podstaw teoretycznych, w stosunku do których można się odnosić, także krytycznie¹²⁷. Istotne jest jednak połączenie nowych propozycji badawczych z osiągnięciami poprzednich pokoleń i czerpanie z istniejących tradycji, bo jak mówił profesor z Krakowa na kartach *Oziminy*: „Było było! [...] Wszystko było!...”.

pierwiastek polskiej kultury (bez ograniczania się do aplikacji obcych pojęć do polskich zjawisk, co także wymaga weryfikacji).

¹²⁷ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na inny problem, mianowicie zacieśniania kordonu istniejących ujęć wokół rozpoznań funkcjonujących na polskim gruncie. Tymczasem im więcej polskich prac wykorzystuje teorie istniejące w zagranicznych ujęciach, tym bogatsza jest recepcja tych rozpoznań w kraju i trudno wymagać, by kolejni badacze nie poddawali krytycznej analizie ścieżek przeszczepionych już na polski grunt, sięgając do samego źródła, a jedynie przytaczając głosy swoich poprzedników. W epoce cyfrowej, co trzeba uwzględnić, możliwy jest łatwy kontakt z zagranicznymi autorami, którzy często pozostają otwarci na dialog i współpracę.



Hipotetyczny układ domu Niemanów odtworzony na podstawie tekstu powieści (rys. A. Wójtowicz)

Fragmenty powieści – partie inicjalne i zakończenia scen,
pokazujące, że w *Oziminie* niemal wszystkie odnoszą
się do wskazania lokalizacji postaci w przestrzeni

CZĘŚĆ I

Rozdział I

I scena

Partia inicjalna:

Lodowy połysk czarnej tafli fortepianu i mocne lśnienie posadzki rzucały mu na salę jakby pył powietrzny i ogromne zmatowienie barw w głębi.
(I: 3)

Zakończenie sceny:

Parsknął suchym śmiechem jak ryś i poskoczył. Zaplątany w ciężką portyera, targnął ją w pasy i uderzył się z całym rozmachem w czoło.

Drzwi za portyera były już zamknięte. (I: 11)

II scena

Partia inicjalna:

Przez szczelinę ledwo uchylonych drzwi przemknęła się niebawem osobka malutka jak ćma, i cieniem zapadła w głęboki fotel najmroczniejszego kąta pokoju. (I: 11)

Zakończenie sceny:

Do przedpokoju wpadł w rozwianym fraku młodzieniec, [...] – Nie widział pan przypadkiem panny Oli? [...] I ogładał się, aby zagadnąć kogoś ze służby.

Chłopak miał w oczach desperacką bezradność, jak zbłąkany pies.
(I: 17)

III scena

Partia inicjalna:

O framugę drzwi wsparty, mdły tem ustawieniem niedbałem, w stroju frakowym wysmukły i wiotki... (I: 17)

Zakończenie sceny:

– Och, jakież to artysta! – wzdychały zasapane na krzesłach matrony. (I: 36)

Rozdział II

I scena

Partia inicjalna:

Od strony gabinetu poczęły wchodzić do sąsiedniego pokoju grupy starszych panów w gęstej dymnicy od cygar... (I: 37)

Zakończenie sceny:

Ksiądz zwrócił się tym razem ku przesłoniętym wciąż jeszcze drzwiom do salonu i wślizgnął się giętki za ich portyereę. (I: 50)

Rozdział III

I scena

Partia inicjalna:

W grupach panów ukazywał się mundur wojskowy, witany zdumieniem w oczach [...] Odnalazłszy na kanapie tłustego obywatela z Litwy, przysiadł się do niego... (I: 51)

Zakończenie sceny:

Hej! Ochoty w życiu jak najwięcej! (I: 54)

II scena

Partia inicjalna:

Jedna z dam w stroju nie to empirowym [...] znudzona mdłą gawędą kobiet w salonie i nie odważająca się wejść do gabinetu pełnego niskiego rozgwaru mężczyzn, snuła się tęsknie w pobliżu [...]. Siadła wreszcie skromnie tuż przy drzwiach palarni... (I: 54)

Zakończenie sceny:

Mocno wybija się idący takt, drzwi pchnięte rozwarły się wszesz. Szabli do boku przyciśniętej szczerk, ostróg zberknięcie krótkie i u siwego czoła wystawiona dłoń:

– Cześć – mam – kłaniać się! (I: 64–65)

III scena

Partia inicjalna:

Pułkownik zachwycił w oczy bystre ten jej gest mdły [...] „Hm!” – mrucał w brodę, gdy minął już pokój... (I: 65)

Zakończenie sceny:

I wiedli za sobą klucz par długi w rozruchu tanecznym. [...] Tańczono mazura. (I: 71–72)

Rozdział IV

I scena

Partia inicjalna:

Przez szparkę drzwi rozchylonych ręką nieśmiałą przemknęły się chyłkiem dwie dziewczyny i przysiadły ciche na uboczu. [...] rozglądały się w potulnym zaciekawieniu po tych półkach, czyniących z wielkiego pokoju labirynt stosów książek sięgających aż po sufit. (I: 73)

Zakończenie sceny:

Sięgnęła po jakąś poduszkę skórzaną, opodał, rzuciła ją pod stopy Wandy i przysiadła tak u jej nóg na ziemi. [...] zła hazard i wyzwanie, fascynujące dusze młode, wyrosłe w pognębieniach duszy a gnuśności okolnej. (I: 81–82)

II scena

Partia inicjalna:

W sali bilardowej, służącej zarazem jako gabinet do palenia, zbierali się panowie. (I: 82)

Zakończenie sceny:

Ksiądz osunął się w dziadkowy fotel, plecami rzucił się w jego głąb [...] Wiotka jego postać zsunęła się po siedzeniu ślizkiem [...] głowa na oparciu pozostała, wtlaczała się w piersi, ręce, o poręczce łokciami wsparte, splotły się na piersiach.

I tak się zapamiętał, zastygł w tym ruchu Stańczyka. (I: 92)

Rozdział V

I scena

Partia inicjalna:

W gabinecie gospodarza leżała sina chmura nad pochylonymi grzbietami. (I: 93)

Zakończenie sceny:

Nina nie wypuszczała dłoni Bolesława z swej garści krzepkiej. (I: 102)

II scena

Partia inicjalna:

Bajukać umiecież wy tu życie! – rozległo się nagle głośnym basem. (I: 102)

Zakończenie sceny:

Sędziwiec zapadł się w fotel [...] I kiwało się to truchło na fotelu, natrzęsało jakby nad ludźmi. (I: 106)

CZEŚĆ II

Rozdział I

I scena

Partia inicjalna:

Takiego ładnego chłopca zabieracie nam – dąsała się dama dopadwszy pułkownika tuż przy drzwiach do przedpokoju. (s. 109)

Zakończenie sceny:

Ocknęło ją dopiero zawstydzenie, gdy pokojowy zjawił się na progu i zwiesił natychmiast głowę jakoś nazbyt respektownie. (I: 112)

II scena

Partia inicjalna:

Alarmem dla młodych zmysłów niby bębna łoskotem [...] tem była dla Niny wieść spadła pod koniec wieczery. [...] wstrzymywany spazm wyrwał się płaczem gdzieś w kącie odludnym: „Bolek! – Bolek!”

On powstał był od stołu w automatycznym sprzężeniu. I wykroczył sztywno z pokoju, mijając gwar ludzki... (I: 112–113)

Zakończenie sceny:

Odchodziła szybko w drugi koniec salonu między mężczyzn [...] podskakiwał za nią, śpiesząc podrywnymi krokami z naprzód podaną szyją, postacią jakby wydłużoną i cieńszą: uchodziła właśnie jak ta pawa spłoszona. (I: 123)

III scena

Partia inicjalna:

Nina tymczasem, rozkrzyżowana na drzwiach zamkniętych i dysząca ciężko, nie spuszczała go z oczu czujnych. W tej chwili stał tyłem do niej zwrócony... (I: 123)

Zakończenie sceny:

Wypląawszy z trudem ramię z jego uścisku, wyrzuciła je w tył, poza siebie, w kierunku czarnej kukły stojącej w kącie [...] – Po coś cucił?... Po co?... (I: 128–129)

Rozdział II

I scena

Partia inicjalna:

Pod ściany cofnięte koło biesiadników hipnotyzowała wciąż jeszcze ta postać w mundurze, która ich wszystkich krótkim nakazem z miejsca podniosła. (I: 129)

Zakończenie sceny:

I stał tak wciąż, gubiąc powoli myśl, gdzie się znajduje i co czyni (125) [...] Gdy oto bokiem zachwyciły oczy barwę munduru. „Wojna!...” – huknęło mu w uszy przypomnieniem nagłym w łoskocie surmy mosiężnej i tego hymnu podmuchach z muzyce gromów rytmicznych. (I: 135–136)

II scena

Partia inicjalna:

Natarczywe, choć ostrożne kołatanie we drzwi z zewnątrz ocknęło go zaledwie przez pół, budząc jedynie wysiłek ku orientacji: ktoś dobijał się do drzwi, starając się to uczynić widocznie jak najciszej i unikając hałasu dzwonka. (I: 136–137)

Zakończenie sceny:

Nagle zwrócił się na pięcie w stronę drzwi do salonu.

– Miałbym jak ochotę chwycić się, paniczu, w garście obie i szwyrnąć tam, na środek: między te kobiety wasze. Dokończają przecie, dogryzają resztek waszych tu sił! (I: 140–141)

III scena

Partia inicjalna:

Komierowski krwawą swą chustę wciąż do czoła cisnąc, patrzył chmurnie za odchodzącym i wnet potem przeniósł takie spojrzenie na pułkownika, że mu ono zmyliło nagle kierunek zainteresowań. (I: 141)

Zakończenie sceny:

Ale ranny opadł był tymczasem w sił zmaganiu i, cofając się do pokojów, uwił prawie ramieniem na framudze drzwi. Zwrócony twarzą do pułkownika, nie śpieszył się z odpowiedzią jak człowiek osłabły:

– A lepsza dola stryja Michała, panie?...

– Niech spoczywa cicho. (I: 144)

IV scena

Partia inicjalna:

Ledwo drzwi zamknęły się za nim, skrzyżowały pułkownikowi zadumę inne myśli: spojrzął bokiem w stronę pokoju, w którym minął był tak niedawno Ninę i Bolesława, zmieszanych ogromnie. (I: 144)

Zakończenie sceny:

Kołatano tymczasem do drzwi coraz gwałtowniej. [...]

– Aj, aj, panie baronie! – pogroził mu psotnie palcem.

By wnet potem wypchnąć go na pokoje, na znak, że woli sam tu czoło stawić i sprawę załagodzić. Poczem sięgnął flegmatycznie po szynel, rzucony poprzednio kłębem na krzesło.

I wówczas dopiero zwrócił się do barońskiego „człowieka zaufania”, stojącego sztywno z zakrzepłą twarzą i brodą.

– Otwórz. (I: 146–147)

Rozdział III

I scena

Partia inicjalna:

Nina tymczasem wciśnięta w róg kanapy i obojętna na Wandy tkliwość i rąk uciski, spoglądała przed się... (I: 148)

Zakończenie sceny:

Wszyscy witali się tu niedbale, raczej uśmiechami tylko: dziwili się wciąż temu, jak to, nie zniżając się, zesłali się tu wszyscy razem [...] Nabab z Ukrainy bał się wprost rozmawiać i opuścił coprędzej zebranie [...] Baron na koniec, okupujący się każdej opinii, dał odczepnego. – A zresztą nie warto było wprost mówić. Można „splunąć na nich” i wracać do domu. [...] Lecz i teraz gdy Komierowski się odezwał, wszyscy milkli wnet, jego widocznie najchętniej słuchając.

Pod tą sugestią oczekiwania zaczął było wspominać niedbale. (I: 154–155)

II scena

Partia inicjalna:

„... więc kiedy nas przyprowadzili na ten etap” – wpadło w Niny zadumę zniecka i ze środka zdania [...] Patrzała uważnie, jak kończył papierosa, jak ćmił schowanego w kułak, jak wreszcie niechlujnym gestem odrzucił ogarek gdzieś na środek pokoju. (I: 155)

Zakończenie sceny:

Z przeciwnej strony zawisło na nim jeszcze jedno spojrzenie. Młodzieniec o zapadłych piersiach i suchej kościastej twarzy, który z taką niechęcią spoglądał był na Ninę, przyłgął teraz do Komierowskiego anemicznym łękiem sił wątłych. Przerażeniem łatwej do gorączki i już zafascynowanej wyobraźni widział się sam w tym zbuntowanym kłębie bezsilnych pod wystawionych bagnetów grozą [...] Mówił dalej. (I: 163–164)

III scena

Partia inicjalna:

I zapierały się oddechy w piersiach słuchaczy; ten i ów obliczem precz się odwracał... (I: 164)

Zakończenie sceny:

A gdy się opowieść skończyła zahukane wyobraźnie słuchaczy błękały się w ciszy własnym już rozpędem po wszystkich nękach [...] Cisza była niema, jak bezsilność, jak smętu dno ostatnie. (I: 164–165)

Rozdział IV

I scena

Partia inicjalna:

Podryw towarzyski profesora i gorączkowe zajęcie się jego panią domu zgłuszyła rychło gorycz wrażeń, jakimi się tu nasycił. [...] Znalazł się tedy sam. [...] Profesor przysiadł gdzieś w kącie i grał palcami brodę okazałą. (I: 166)

Zakończenie sceny:

„Ową świątynię Carnac’u stawiała rasa o takiej sile wiary [...] Spłynęła na tym ołtarzu krew rasy co najlepsza; – smutne cherlaki duszą i ciałem pozostały tylko. Zalała fala obca”. (I: 172–173)

II scena

Partia inicjalna:

Zgasło cygaro w ustach profesora [...] A w tej zadumie jakaś książka stara pozostała mu jeszcze w ręku, założona palcami opuszczonej dłoni. Odstawił na półki... (I: 173)

Zakończenie sceny:

Wypadł z rozchylonych ust profesora zimny ogarek cygara [...] W salonach przyległych zaległa cisza pustki i dosytu. [...] Na swej zadumy bibliotecznej koniec, książek po ciemku nie widzący, nie dbał już o nie w myślach. Przed oczami duszy stała mu Arka tysiącletniej mowy narodu, a w niej Księga na harfie.

I tej harfie księgi zakon nieodwołany. (I: 175–176)

III scena

Partia inicjalna:

Otrząsł się przecie i, odpędziwszy widma z przed oczu, a ponure myśli z czoła, szukał wyjścia z labiryntu półek. (I: 176)

Zakończenie sceny:

W tym pobiesiadnem ociążeniu samego powietrza, gdzie z cygarowymi dymy i potraw zapachem mieszały się jeszcze kobiety perfumy i poty, echa ich pogwarków lubieżnych [...]

Wymiotła pustka dosytu taneczne i biesiadne pary.

Pozostało tych czworo.

I pulsy skroni powtórzyły mu nagłym przypomnieniem myśli niedawnych:

Vitae lampadae traditae. (I: 180)

CZĘŚĆ III

Rozdział I

I scena

Partia inicjalna:

Z klęczek nie powstająca, zasłuchana mimo woli w to zerwanie się ptasiego świergotu na dworzu [...] Gdy w rojnym przed chwilą salonie głucha cisza zapanowała przed świtem [...] Usłyszawszy szelest sukien, zerwała się z kolan: na pół przytomna, słońcem, zatoczyła się jak pijana.

Po długiej dopiero chwili orientuje się, że to Lena, która ją tu dziś u siebie przemocować miała, stoi przy niej... (I: 183–184)

Zakończenie sceny:

Przyciągnęła je do siebie i ogarnęła obie w ramiona [...] dorzuciła, opadając ciężko na poduszki.

I wtedy dopiero schwyciła się za głowę. (I: 192)

II scena

Partia inicjalna:

Zamilkły na dłużej w okopach zewsząd pościąganych poduszek rozłożone na wielkim łożu Leny jak na dywanie. (I: 193)

Zakończenie sceny:

Takie my tu dziś jesteśmy: rodzone dla silnych, niewolnice roztropnych, fascynowane przez słabych, a wplecione w to koło niemocy i bezbruchu życia. (I: 204)

III scena

Partia inicjalna:

Opadła znów na wznak w poduszki. A z tym opadem w puchy niżły się wraz i myśli. (I: 204)

Zakończenie sceny:

Dziewczyny ogarnął popłoch: poczuły tchnienie władzy pana. Całowały zdawkowo Lenę, aby pomknąć się co rychło ku drzwiom [...]

I tak stała oparta o poręcz swego łoża: neglizmem barwna, ramionami i piersią goła.

By po ciężkiej chwili odezwać się z pod dłoni:

– Oto jest tymczasem jedyna istotna prawda kobiecego życia. (I: 210)

Rozdział II

I scena

Partia inicjalna:

Przedsenna trwoga rozjątrzonej wyobraźni na myśl o zjawieniu się „murzyna” ocknęła w niej czujność na wpół uśpioną. Nie mogąc teraz oto trafić do przeznaczonego dla niej pokoju, błąkała się po mieszkaniu ciemnym... (I: 211)

Zakończenie sceny:

Nie dosłyszał widocznie głosu wśród łez, bo tylko te oczy pytające ku niej zwrócił i zastygł tak [...]

Wszystko samo się niszczy, samo się piele... (I: 222)

II scena

Partia inicjalna:

Ruszył z miejsca w kijów postuku i szamotaniu się ciała za nimi. I tak się kołatał czas jakiś po pokoju. Aż póki nie zatrzymał się nagle przed misą w kącie i gąbką w niej krwawą. I stanął nad nią zezem oczu zadumanych. (I: 222)

Zakończenie sceny:

Lecz nagle, oderwawszy drżące dłonie od skroni, sięgnął oburącz do jej głowy i przygarnął ją z całych sił do piersi:

– Twoją głowę najmłodszą! (s. 225)

Rozdział III

I scena

Partia inicjalna:

Zaszedł ich baron, już przyodziany w półszlafrok jakiś, czy też kurtkę myśliwską. Na progu samym wykrzywił gołe usta w jamie baków... (I: 226)

Zakończenie sceny:

Zdziwienie podniosło ją z krzesła. Lecz opamiętawszy się, przysiadła natychmiast. [...] Ja bym się wszystkiego mniej bała, niżli... no, niżli Wanda nawet!

– He?!... (I: 234)

II scena

Partia inicjalna:

Baron kroczył sztywnie po pokoju i spozierał od czasu do czasu zezem w jej stronę. (I: 235)

Zakończenie sceny:

Przez pół tem docuconą, doniósł, dociągnął za próg, gdzie na tacy murzyna stał dzban i czarka. [...] Na kanapę złożona i nie widząca go przed sobą, miała dziwne wrażenie [...]

Gdy jedno pomyślenie podniosło ją powoli na poduszki:

„Któż to było przekleństwo, a które błogosławieństwo?” – pytała siebie, przypominając dwa uściski swej głowy.

„I ku czemu?”... (I: 224)

III scena

Partia inicjalna:

A on wypaliwszy tymczasem papierosa i owładnąwszy rozdrażnieniem chwilowem, stanął nad nią z rękami w kieszeniach... (I: 224)

Zakończenie sceny:

Podjąwszy się na łokciach, opuściła nogi, przysiadła na kanapie i, acz słów nie baczna, zasłuchana jednak wciąż w ukajającą perorę tonu. Ujęła go ciepło za rękę [...]

Cała w pokurcz przed nim schylona, przyniosła tę jego rękę sprzed ust do rozbolałego czoła. „Niewolnice roztropnych!” – przyniosła pamięć uparta i te słowa Leny. Nie wykrzesła z nich jednak ani cienia odporności, a przeciwnie: świadome już dążenie do większego uciszenia duszy. (I: 246)

IV scena

Partia inicjalna:

A jednak złudne to były ukoje: nurt sięgał głębiej i dał się ledwie po wierzchu ukołysać [...]

Na mosiężnej tacy ponad jej głową grają blaski świecy i odciągają tam raz po raz spojrzenia lękliwe. W kryształowy dzban zanurzyło się odbicie płomyka, skrami światła błyszczą czarka tuż obok. Zaś nad tacą, dzbanem i czarką wyziera łeb kukły czarny [...] próbowała zerwać się z kanapy, ale sił nie stało. (I: 226)

Zakończenie sceny:

Opadła głowa na poduszkach, w tył się jakoś osunęła na sprężonej szyi, omotała, blada, włosów nieładem [...]

Niebawem wszystko zgłuchło wokół niej jeszcze bardziej, jakby kto zaparł cicho ostatnie wrota jawy. (I: 250–251)

V scena

Partia inicjalna:

Ujrzy się przy ognisku: zatulona, drżąca, jakby z pod słoty i szarugi wielkiej tu się przedarła – przez te dymy gęste naokół... (I: 251)

Zakończenie sceny:

Wówczas on porwał się z ziemi i zapalił się gniewem w oczach czerwonych przed tą łuną ognia. [...]

I ujrzy go wówczas dopiero w jego postaci własnej, oczom ludzkim skrytej... (I: 253–254)

VI scena

Partia inicjalna:

Biegnie po bezdrożach dymnych. A za nią, porwawszy się sprzed ogniska pędzą kołem szerokim chmary szakalów. (I: 254)

Zakończenie sceny:

W tej chmurze ciemnej, w korowodach wśród oćmy nieprzejrzanej zbłąkała się rychło, zgubiwszy ich głosy przed sobą. [...]

A gdy się od tych słów jak od przekleństwa oburącz zasłoni i podniesie wzrok – ujrzy hyenę u trumny, szkieletem prawie widnym, jakby popielaną próchnicą tylko przysypanym i jej głuche zmaćcone oczy cmentarnego wejrzenia. (I: 255–256)

VII scena

Partia inicjalna:

Szła ślepa wciąż, w te zielonawe wybliski szakalich ślepi widząca jeno naokół. Póki w tych krowodach¹²⁸ wśród ćmy tajemnic nieprzejranej nie ujrzy ludzi jak cieni... (I: 256)

Zakończenie sceny:

Zgubi go na chwilę sprzed oczu w głowy opuszczeniu, a gdy go wzrokiem nad tłumem szuka – ujrzy hyenę włochatą i jej pysk wprzód rozziwany, teraz w kłach wyblisku rozwarty pod ołowianych oczu twarde zapatrzenie. (I: 257)

VIII scena

Partia inicjalna:

„Chodź! uchodź od nich precz! Nie leż w tę ich robotę”. (I: 257)

Zakończenie sceny:

„Kto ty?!” – krzyknie teraz dopiero i wyrwie się jej z rąk. [...]

„Kto?” – targnie się ciałem, uczuwszy się pochwyconą za ramiona i ręce wraz.

A ona hen z oddali już:

„Oficery grzeczne”. (I: 259–260)

Rozdział IV

I scena

Partia inicjalna:

Święta ty dla mnie, Wandziu, jesteś! – więc pozwól, pozwól mi klęczyć przed tobą. Choćby za to, że mnie ze snu straszego zbudziła twoja twarz jasna. Bóg chciał, żeś ty tam cicha na pokojach przy rannym pozostała, by usłyszeć przez ściany moje płkanie bezradne. (I: 261)

Zakończenie sceny:

A po długim zadyszeniu się obu:

– Tu jest strasznie dobrze, Nino, w tej ciszy kościelnej przed książkami, w tej godności i spokoju po życiu, jakie było. (I: 269)

¹²⁸ Zapis zgodny z formą użytą w tekście powieści.

II scena

Partia inicjalna:

Przycichły obie; wśród labiryntów grobnicy surowej w perłowym świetle ranka – snujące się żywe, zbożnie zamilkłe. (I: 269)

Zakończenie sceny:

Jeszcze nie ścichły strunne jakby podźwięki jej głosu, jeszcze ona sama stała w złotej smudze pod oknem – zamodlona, z twarzą w dłoniach, gdy ta druga wtył się nagle rzuci i spręży przed się ramiona:

Tuż przy tym słonecznym promieniu i białym jego zjawie ujrzy marę snu nieprześnionego, o pysku z warg, nozdrzy i oczu krwią ociekłym: widzi hyenę w rozdziawieniu kłów cmentarnego zwierza – drapieżnem, a ciepłym... (I: 270–271)

CZĘŚĆ IV

Rozdział I

I scena

Partia inicjalna:

Zapoznaniu się profesora z Komierowskim towarzyszył zgrzyt obrzydliwy. Oto gdy za światła przygaszeniem wyszedł podówczas z biblioteki, minął starca, kołającego po salonie pustym, i natknął się na tamten monolog z pod okna wygłaszany do dziewczyny... (I: 275)

Zakończenie sceny:

A on tymczasem z tym rzutem dłoni w stronę okien przeciwległych kończył swoje:

– Bądź co bądź po wszystkich tych wnętrzach oczekują jego rekruty.
[...]

A on podniósłszy oczy z za skrzydła kapelusza, popatrzał niemi twardo.
[...]

– Złe sumienie romantyków! – wpadł mu gwałtownie w słowa.
(I: 282–283)

II scena

Partia inicjalna:

Ruszyli wreszcie. Wanda, oczekująca na nich na uboczu, przesyłała tymczasem ukłony w stronę najbliższego okna na parterze. (I: 283)

Zakończenie sceny:

Tem zająciem ulicznym zahukana w popłoch cichy, dygotała w sobie, przyciskając pod pachą zabrane z biblioteki baronostwa tomiki poezyi.

Ruszyli dalej, przeciskając się przez tłumy.

– Cy-liender! – nakrzykiwały uparte szpaki ulicy. (I: 295)

III scena

Partia inicjalna:

Minęli wreszcie te rojne zaułki i wydostali się w pustkę długiego traktu, biegnącego równolegle do rzeki. Tu i ówdzie przez poprzecznicę widniał prąd mętnej roztoczy wodnej... (I: 295–296)

Zakończenie sceny:

Upokorzony za nich i za siebie za to poddanie swej wrażliwości uczuciom, mimo wszystko, przecie obcym, błąkał oczami w dali, mijał niemi kominy fabryczne i zatrzymywał je nagle na ostrej w złotym błysku, niby drugie słońce zimowego ranka, – kopule cerkiewnej. (I: 302)

Rozdział II

I scena

Partia inicjalna:

Za pochodem obcych pielgrzymów czyniła się tymczasem procesja coraz liczniejsza. (I: 303)

Zakończenie sceny:

Jur stał wciąż błady, wyciągając mimo woli ramiona po bokach.

Wreszcie jakby uwolniony spod tego przybicia spojrzeniem, zwrócił się do panów Bogdanowicza i Mikulskiego, pod ich adresem wypowiadając swoją obronę [...] Profesor spoglądał na Komierowskiego z mimowolnym odrzuceniem głowy w tył pod to odstrychnięcie się wewnętrzne. [...]

– O, ja nie miewam złudzeń co do ludzi. (I: 309–310)

II scena

Partia inicjalna:

Fala tłumów ponosiła ich tymczasem wciąż w pobliżu pielgrzymów, raz zbliżając do nich, to znów odpychając w dal natłokiem ludzi. Zbite już gromady ciągnęły ulicą. (I: 310)

Zakończenie sceny:

Zdała po brukach ostrych dał się słyszeć tętent drobiony. Na łukowy zakręt ulicy wyrzucały się w pędzie kudłate głowy małych koni, twarze ludzkie do ich szyi przywarły i ramiona białym łyskiem zamachnięte. (I: 313)

Rozdział III

I scena

Partia inicjalna:

Nina poddźwignęła się dłońmi i przysiadła na brukach, zdziwiona tak nagłą ciszą i pustką naokół. (I: 314)

Zakończenie sceny:

Wcisnąwszy się głębiej w węgiel muru, starała się opanować drżenie nieustanne. [...]

– Tam ktoś pod parkanem... został – mówi po chwili przytomnie.

– Nie patrz! – podrzuci się Wanda raptownie przyslaniając ją całym ciałem. – Nie patrz tam! [...]

– A konia złapali? (I: 317–318)

II scena

Partia inicjalna:

Na pustą niebawem ulicę wylegli z bram stróże z wodą, miotłą i piachem. (I: 318)

Zakończenie sceny:

Tymczasem już go samo z miejsca rucha bez postanowienia [...]

Podjęła się, podhyca i nastawiła mu się w oczy jak to zwirciadło złe [...]

Więc na tych butach, dziś świeżo na wojnę kupionych, zadudniał Mazur po brukach ostrych jak ten koń zahukany. Tamci już się pomknęli ku bramom. Tupotał tedy pędem do żony i dzieciaków swoich. [...] Nie wrócić mi już pono do was, moiściewy! nie wrócić z onych Wschodów za Dalekich! (I: 323)

III scena

Partia inicjalna:

Tu, na tratwiane dyle u samego brzegu Wisły opadł. (I: 324)

Zakończenie sceny:

Jak ślepy snuł się pod parkanem ulicznym, minął wóz strażacki, odwożący trupy, skręcił machinalnie w pierwszą przecznicę i znalazł się nad rzeką.

I tu opadł: na kłody tratwiane u samego brzegu Wisły. (s. 332)

IV scena

Partia inicjalna:

Na halizny mazowieckie spoglądał jak na morze. Wiatr hula górą bezgłośnie i pędzi przed sobą obłoki jak fale monotonne zbite na horyzoncie w chmurę dalekiego lądu. Wsie tu i ówdzie widoczne, niby łodzie rybackie w czas morskiej ciszy, tkwią sennie w tej pustce. (I: 332)

Zakończenie sceny:

Schroniło się echo tych wołań tam, gdzie echo zamieszkuje od prawieków – w górach. I dziś jeszcze usłyszy ucho baczne po winnicach alpejskich i po halach karpackich tenże, co i drzewiej, dziki krzyk żądzy życia i jej tryumfu:

„Ja-choo! Ja-choo!... Jachos!” (I: 338)

V scena

Partia inicjalna:

Na halizny mazowieckie spoglądał jak na morze. Wiatr hula górą bezgłośnie i pędzi przed sobą obłoki jak fale monotonne, zbite na horyzoncie w chmurę dalekiego lądu. Wsie tu i ówdzie widoczne, niby łodzie rybackie w czas morskiej ciszy, tkwią sennie w tej pustce. (I: 338)

Zakończenie sceny:

Ujrzał ją w wyobraźni nieżywą na tle murów wieżyc miasta, – tam, gdzie Chrystus pod krzyżem występuje z kościoła i gdzie zasiadł w spiżu ten, co ziemię ruszył. Widział ją tam pod kirem pyłu miejskiego, a tem jaśniejszą obliczem cichem, dzierżącą w dłoniach martwych granatu jabłko i kłosów pęk: symbole dwójakiej płodności ziemi. (I: 339)

Wiersze usunięte z arkuszy korektowych powieści
i ogłoszone przez Berenta osobno¹²⁹

NA WTÓRNE KWIATY JESIENI NASZYCH

Pytasz, złudą jesieni ku wiośnie ocknięty:
„Czemu wino ochoty w krwawe idzie męty
W wina młodego zatrutej tu czarze”.

Z wielkich tęsknic jesieni w barwy zwiędłych liści
Zawód rodny macierzy wtórne kwiaty iści,
Czasom krwawych winobrań wiosnę rodzić każe.

Wicher Wschodu zawodzi słoneczną godziną:
„Jak kwiat złudny jesieni, tak złudną przemina
Płone wiosen nadzieje nie w moim zegarze.

Zwarzą kwiaty tęsknicy mgieł moich powicia
I siać, siać będą tylko odrazę do życia
W serca te smutne do dna sobie wraże!...”

¹²⁹ Tekst trzech pierwszych wierszy podaję na podstawie przedruku w zbiorze *Pisma rozproszone*, (W. Berent, *Z marginaliów „Oziminy”*, w: tenże, *Pisma rozproszone. Listy*, wstęp i oprac. W. Bolecki, R. Nycz, Kraków 1992, s. 96–97), tekst wiersza czytanego przez Wandę na podstawie I wydania *Oziminy*, s. 270.

MŁODOŚCI...

Feniksie nasz! Skowronku niw
Polatuj, leć z cmentarnych cisz,
Nieścigle chyń w słoneczną wyż
I rozdźwoń się, zawrotnie żyw.

Zwiastunie żniw! Ten lot na schwał,
Spod mogił rzut w błękitu dzwon:
Pogrobnych serc wysoki ton
Od wieka w wiek nadzieją grał.

Dziś szatan siał kamieni plon,
Lemiesze nam zasypał w piarg,
I krzyk rozpaczy dobył z warg:
O bożych serc odkupny skon.

Z tych ziemi łon w pogrobny cud
Przebudnych ziarn wykwitnie kłos,
A siejbę tę w nadziei głos
Rozdźwoni nam skowronków trud.

Feniksie złud! w przedziwny ruch
Polatuj, leć z pognębień cisz,
Boś ty jest znak, jak z grobu wzwyż
Dotrą słońce cmentarnych duch.

WIOSNA MÓWI

„Duszę mam jako harfa rozśpiewaną
 Melodią życia nad mogiły graną,
 Duszę mam jak kwiat w cmentarne rano –
 Pijaną własnych narodzin rozkoszą!...”
 Tchnienia mogił tajemne, gdy siew nowy zroszą,
 Z rojeń ziemi cmentarnych na słońce wykłoszą,
 Groby wstrząsa bunt wiosny i łaknienie życia:
 Upicia się w tym winem nieśmiertelnej czary:
 W ciała nowe rozkwitły trupie grobów mary,
 W tętno i krew nową... twoje, słońce, dary!
 Z wiary w ciebie, słoneczne, rodzi grobów wnętrze
 Życie wokół zwycięskie, nad śmierć każdą świętze!
 Tam z grobów każdy w kwiat życia odmienia...
 „Z tchnienia ziemi cmentarnej, że życie pić muszę,
 Że barwy wiosny hojne na wiatr śmierci proszę,
 Duszę mam jako harfa rozśpiewaną
 Melodią życia nad mogiły graną,
 Duszę mam jako kwiat w cmentarne rano –
 Pijaną wiecznej odnowy rozkoszą!”

WIERSZ CZYTANY PRZEZ WANDE

Ofiarnych snów grobnico biała,
Jam zabłąkany w ciebie ptak!
Gdy młodych chmar gromada cała
W słoneczne życie wzięła lot,
Mnie wspólnej doli trafia strzała:
Do grobów skuł miłości grot!...
I w cierń mi wplata marzeń wieńce,
W marzenia twego krzyża znak,
Ofiarnych snów grobnico biała,
Co w śmierć upajasz zatracające...
By na twym krzyżu każdy pił,
Rozmarzeń swych octowy szyd:
Czy jest? Czy będzie? Czy już był?
Czy świat majakiem, czy on zwid?!...
Tak ksiąg harfianych chce obiata,
Cierń nam w węzowy pierścień splata:
W zatraconego stygmat świata:
W ofiary ciągłej nieskończony myt...

Summary

A book *Przestrzeń w „Oziminie”, przestrzeń „Oziminy”* Waława Berenta [Space in Waław Berent’s Snowy Crop. *Snowy Crop’s space*] Aleksandra Wójtowicz advances her theses about a new outlook on the issue of space in Berent’s novel. Her work polemicalises with other scholars’ theses that the location of the places described in *Ozimina* cannot be reconstructed and that the novel resembles a labyrinth and lacks spatial logic. Wójtowicz understands space in *Ozimina* in three different ways: 1) as the spatial context of the-then Warsaw, 2) as the space created in the novel, 3) as the composition space: she argues that this novel bears resemblance to the fugue and she describes the evolution of its text published in the different editions.

According to Wójtowicz, the novel’s space was carefully planned and it plays an ordering role. Analysing the space on the basis of the layout of the house and the city map, Wójtowicz argues that it must be divided into the mental one and the real one.

In her book Wójtowicz also recreates the spatial context of 1904–1910 Warsaw and analyses the symbols constructed by using the semantics of the actual fragments of Warsaw. She also proposes a new perspective — the ‘window perspective’ – as the third one aside the overground and the aerial ones. In Berent’s novel Wójtowicz also discerns elements of simultaneism and the use of a literary device she calls ‘clarifying retrospective’. Finally, she also writes about the additional significance of the figure of the circle and its connection with Berent’s search for a community model.

Wójtowicz also argues that Berent’s *Ozimina* should be analysed as a literary fugue – a literary version of the musical genre of the fugue. She presents her point of view by illustrating how voices are conducted in a musical composition (here, Jan Sebastian Bach’s fugue) and then showing the ways in which voices are conducted in the novel. This also discusses the changes introduced by Berent during the preparation of his novel for printing (1911, 1924, and 1933 editions), illustrating the differences with excerpts and tables. Wójtowicz explains the modifica-

tions in the novel in terms of the change in the socio-political situation in which the author worked on the different editions of *Ozimina*. Contrary to the accepted belief, the third edition of the novel is not a new corrected edition of the second one. Instead, in the 1930s Berent apparently returned to the first edition, making cuts as some of the threads had lost their timeliness in the new political situation.

The appendix to the first part of the book contains a sketch of the layout of the Niemans' house, drawn by the author on the basis of her analysis of the novel, and also a list of beginnings and endings of the individual scenes. The appendix to the second part is a map of 1909 Warsaw, while the appendix to the third part contains poems removed by Berent from the novel's pages.

One of the main methods of literary analysis used by Wójtowicz is geocriticism, defined by Bertrand Westphal, its precursor and author of the manifesto *Pour une approche geocritique des textes*. In her interdisciplinary analysis Wójtowicz uses works about architecture, urban planning, history, history of technology, Warsaw studies, and cartography. She also makes references to literary cartography, for instance, Franco Moretti's works. The part of the thesis devoted to *Ozimina's* composition contains reference not only to Mikhail Bakhtin's work, but also to newer works about interdisciplinary comparatistics and research on literature's musicality.

The methodology of Wójtowicz's research is based on a combination of traditional approaches and new propositions connected with the topographic turn and also combination of scientific editing combination with interpretation. The methodology of this thesis is based on a term coined by Edward W. Soja – thirdspace, which plays two roles in this text, as Aleksandra Wójtowicz uses it not only to interpret Berent's works, but also to plan the three-part composition of her book.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Berent W., *Ozimina*. Powieść, Nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa 1911.
- Berent W., *Ozimina*. Powieść, Wydawnictwo Polskie, Lwów–Poznań, wydanie drugie, 1924.
- Berent W., *Ozimina*, tom IV i V Pism, nakładem Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1933.
- Berent W., *Ozimina*, nakładem Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1939 (wznowienie publikacji z 1933 roku).
- Berent W., *Ozimina*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.
- Berent W., *Ozimina*, wyd. Czytelnik, Warszawa 1958.
- Berent W., *Ozimina*, oprac. M. Głowiński, BN I (213), Wrocław 1974.
- Berent W., *Ozimina*, wstęp i oprac. M. Głowiński, W. Bolecki, wyd. Alfa, Warszawa 1988.
- Berent W., *Pisma rozproszone. Listy*, wstęp i oprac. W. Bolecki, R. Nycz, Kraków 1992.
- Berent W., *Fachowiec*. Powieść współczesna, wyd. II, Warszawa 1903.
- Berent W., *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1979, wyd. II zmienione (BN I, 234), Wrocław 1998.
- Berent W., *Żywe kamienie*, oprac. M. Popiel (BN I, 280), Wrocław 1992.
- Berent W., *Opowieści biograficzne*, wstęp, oprac., dodatek krytyczny W. Bolecki, Kraków 1991, wyd. II, Kraków 2000.
- Biblioteka Narodowa, Autograf Wacława Berenta, Różne drobne autografy z lat 1679–1922. M.in. M. Dzieduszyckiego, J.A. Morstina, A. Nowaczyńskiego, J. Śniadeckiego, Pol. XVII–XX w. 26,5 × 20 cm i mniej. K. 15, Rps, BN, sygn. 2683.
- Biblioteka Narodowa, Wacław Berent, Poezje. Pol. XX w. 26 × 22 cm i mniej. K. 8. Rps, BN sygn. II.5423.
- Sceny nocne, reżyseria M. Nowicki, scenariusz, na podstawie powieści *Ozimina* Wacława Berenta, M. Nowicki, scenografia M. M. Putowski, Polska 1989, 108 min.

Literatura przedmiotu

(wybór)

- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

- Bachtin M., *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4.
- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- Baranowska M., „Miasto – wszechświat”. „Ozimina” Berenta, „Teksty Drugie” 1993, z. 3.
- Bartoszewicz A., Bartoszewicz H., *Dzieje kartografii miast polskich do końca XIX wieku. Zarys problematyki*, „Polski Przegląd Kartograficzny” 2013, t. 45, nr 3.
- Bartoszewicz K., *Z mojego notatnika*, „Goniec Wieczorny” 1903, nr 6.
- Biasi P.-M. de, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, red. M. Prussak, Warszawa 2015.
- Biegański P., *Pałac Staszica. Siedziba Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, Warszawa 1951.
- Biegański P., *Problem urbanistycznego ukształtowania placu przed pałacem Staszica w Warszawie*, „TeKa Konserwatorska” 1952, z. 1.
- Bolecki W., *Historia i biografia. „Opowieści biograficzne Wacława Berenta*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978.
- Bolecki W., *Jak czytano „Opowieści biograficzne” Wacława Berenta (1934–1939)*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4.
- Bolecki W., „*Jaki elegancki nieboszczyk!*” (O Wacławie Berencie), w: tenże, *Prawdy niemiłe (eseje)*, Warszawa 1993.
- Bolecki W., *Jak zrobione są cytaty. „Opowieści biograficzne” Wacława Berenta*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1.
- Bolecki W., *Modalności modernizmu. Studia, analizy i interpretacje*, Warszawa 2012.
- Bolecki W., *Pre-teksty i teksty*, wyd. II, Warszawa 1998.
- Bolecki W., „*Problematyka symultanizmu w prozie*”, Seweryna Wysłouch, Poznań 1981: [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4.
- Boniecki E., *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwazkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1.
- Bornstein G., *What Is the Text of a Poem by Yeats?*, w: *Palimpsest. Editorial Theory in the Humanities*, red. G. Bornstein, R. G. Williams, Ann Arbor 1993.
- Brakoniecki K., *Światowanie*, Warszawa 1999.
- Brydak W., *O muzyczności*, „Dialog” 1978, nr 1.
- Burno F., *Frontem do Wisły. Architektura Wybrzeża Kościuszkowskiego i środkowej części warszawskiego Powiśla w latach 1910–1939*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2015, t. 60, z. 3.
- Buczyńska-Garewicz H., *Czytanie Nietzschego*, Kraków 2013.
- Bylina S., *Ruchy heretyckie w średniowieczu. Studia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

- Certeau M. de, *Walking in the City*, w: tenże, *The Practice of Everyday Life*, przeł. S. Rendall, Berkeley – Los Angeles – London 1984, polski przekł. M. de Certeau, *Chodzenie po mieście*, w: tenże, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.
- Chwin S., *Mysł polska po „Zmierzchu bogów”*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1.
- Cybulski Ł., *Krytyka tekstu i teoria dzieła. Jerome McGann wobec angloamerykańskiej tradycji edytorstwa naukowego*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2.
- Cybulski M., *Rosja i Rosjanie w pamiętnikach Polaków (1863–1918)*, Warszawa 2009.
- Cywiński B., *Rodowody niepokornych*, wyd. III, Paryż 1985.
- Czermińska M., *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
- Danielewiczowa M., *Wacław Berent w żywym wspomnieniu*, w: *Pierścień z Herkulanum i płaszcz pokutnicy. Szkice literackie*, Londyn 1960.
- „Dekada”. *Pismo Legionów Polskich w 1799 roku*, z przedmową Stefana Krzywoszewskiego, Warszawa 1938.
- Deleuze G., Guattari F., *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.
- Denikin A., *Droga rosyjskiego oficera*, Część trzecia: *Przed wojną japońską*, fragment w przekł. W. Tomasika (oryg. A. Иванович Деникин, Путь русского офицера, Часть третья: Перед японской войной).
- Derek M., Dudek-Mańkowska S., *Rozwój historyczny Powiśla*, „Prace i Studia Geograficzne” 2015, t. 60.
- Dobrzyńska T., *Tekst. Próba syntezy*, Warszawa 1993.
- Drozdowski M. M., *Warszawa epoki Sienkiewicza*, w: H. Sienkiewicz, *Felietony warszawskie 1873–1882*, wybór i oprac. S. Fita, Warszawa 2002.
- Drozdowski M. M., Zahorski A., *Historia Warszawy*, Warszawa 1981.
- Durko J., Kochański A., Korzec P., Kozłowski A., Mościcki H., Stankiewicz W., *Rok 1905 na ziemiach polskich. Szkice i obrazki*, Warszawa 1955.
- Dynamika Wacława Berenta*, red. A. Wójtowicz, Warszawa 2016 (zawiera: M. Głowiński, *Między „Lalką” a „Ferdydurke” (O paradoksach „Ozimy” Wacława Berenta)*; S. Brzozowska, *Czarodziejska „Ozimina”*. *Mann według Berenta*).
- Dziedzictwo rewolucji 1905–1907*, red. A. Żarnowska, A. Kołodziejczyk, A. Stawarz, P. Tusiński, Warszawa–Radom 2007.
- Dzionek M., *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, „Anthropos” 2004, nr 2–3.
- Ellis P. B., *Druidzi*, przekł. P. Stalmaszczyk, Warszawa 1998.
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995.
- Foucault M., *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.

- Garbaczowska J., *U podstaw ideowych „Oziminy” Wacława Berenta*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*. Wydana staraniem Komisji Historyczno-literackiej Krakowskiego Oddziału Polskiej Akademii Nauk, red. Z. Czerny, Kraków 1961.
- Garbaczowska J., Wacław Berent, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria V: *Młoda Polska*, Warszawa 1974.
- Garlicki A., *U źródeł obozu belwederskiego*, Warszawa 1979.
- Geocritical Exploration: Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*, red. R. T. Tally, New York 2011
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976.
- Głowiński M., *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, Labirynt*, Kraków 1990, 1994 (pierwodruk rozdziału *Maska Dionizosa. Narcyz i jego odbicia*, „*Twórczość*” 1961, nr 11).
- Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968.
- Głowiński M., Wstęp, w: W. Berent, *Ozimina*, oprac. M. Głowiński, BN I (213), Wrocław 1974.
- Głyda B., *Miejski turysta – przyglądając się pustce*, „*Turystyka Kulturowa*” 2013, nr 11.
- Goliński Z., *Edytorstwo – Tekstologia. Przekroje*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.
- Goliński Z., *Prolegomena filologiczne do „Monachomachii”*, „*Pamiętnik Literacki*” 1963, z. 2.
- Gomulicki W., *Warszawa i jej sprawy jako przedmiot zainteresowania Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, „*Rocznik Warszawski*” 1985, XVII.
- Górski K., *Dwa podstawowe znaczenia terminu „tekst”*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, red. J. Maciejewski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.
- Górski K., *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, oprac. nauk. i red. A. Markuszewska przy współpr. Ławrynkowicz M. i Mądry A., wstęp M. Strzyżewski, Toruń 2011.
- Grzeniewski L. K., *Berent: poza biografią*, „*Współczesność*” 1961, nr 20.
- Gruchała W., *Architekt prozy. Retoryczna analiza stylu wybranych powieści Wacława Berenta*, Kraków 2007.
- Grzymała-Siedlecki A., *Na marginesach „Oziminy”*, „*Museion*” 1911, nr 6.
- Harley J. B., *Deconstructing the map*, „*Cartographica*” 1989, nr 26(2).
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, wyd. II poprawione, Wrocław 2002 (pierwodruk rozdz. *Literackie fugi: „Preludio e fughe” Umberta Saby i „Todesfuge” Paula Celana*, „*Pamiętnik Literacki*” 1999, z. 2).

- Hejmej A., *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4.
- Narodziny i rozwój dyscyplin naukowych*, oprac. J. Kozłowski, <http://kbn.icm.edu.pl/pub/kbn/sn/archiwum/9601/kozlow.html>, dostęp: 9.02.2013.
- Raków – arianie, *Działalność wydawnicza*, <http://www.rodzina.malanowicz.eu/Rakow/arianie/oficyny.htm>, dostęp: 7.02.2015.
- Hulewicz B., *Walczący patriotyzm*, w: tenże, *Wielkie wczoraj w małym kręgu*, Warszawa 1968.
- Hultberg P., *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.
- Iser W., *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalczak-Pawlik, „Teksty Drugie” 2006, nr 5.
- Jakóbczyk J., *O tym, jak Młoda Polska posiwiała*, Katowice 1992.
- Jakóbczyk J., *Późne tropy Młodej Polski (1914–1939)*, Katowice 2009.
- Jakubowski Z., *Z dziejów naturalizmu w Polsce*, Wrocław 1951.
- Kalabiński S., Tych F., *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja: lata 1905–1907 na ziemiach polskich*, Warszawa 1969.
- Kiepuska H., *Warszawa w Rewolucji 1905–1907*, Warszawa 1974.
- Kierzek-Trzeciak P., *Dźwięk i muzyka i percepcja słuchowa w prozie polskiego modernizmu do 1939*. Praca doktorska napisana w Pracowni Poetyki Historycznej pod kierunkiem prof. dr. hab. Włodzimierza Boleckiego, Warszawa 2010, Biblioteka IBL PAN, Masz.6238.
- Kierzek-Trzeciak P., *Muzyka w „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*, Kraków 2004.
- Kilanowski P., *Dokumenty Biura Odbudowy Stolicy jako podstawowe źródło wiedzy na temat architektury, konstrukcji i wyposażenia niezachowanych kamienic warszawskich projektu Henryka Stifelmana i Stanisława Weissa oraz Wacława Heppena i Józefa Napoleona Czerwińskiego*, „Ochrona Zabytków” 2015, nr 1.
- Kłosiński K., *Przestrzeń w „Oziminie”*, w: tenże, *Eros, dekonstrukcja, polityka: przemiany prozy XX wieku*, Katowice 2000, pierwodruk w: *Studia o Berencie*, red. J. Paszek, Katowice 1984.
- Kmiciek Z., *Prasa polska w Rewolucji 1905–1907*, Warszawa 1980.
- Kokoska B., „*Fabryka Wyrobów Posrebrzanych i Pozłacanych „R. Plewkiewicz&Co” w Warszawie na bazie opisu niemieckiego przemysłowca H. Debacha z pocz. XX wieku*”, *Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku* 1996, nr 16.
- Kraushar A., *Echa przeszłości. Szkice, wizerunki i wspomnienia historyczne. Z ilustracjami*, Warszawa 1917.
- Kraushar A., *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk 1800–1832. Monografia historyczna osnuta na źródłach przez Aleksandra Kraushara, Mecenasa, Członka*

- B. Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu, Towarzystwa Poznańskiego Przyjaciół Nauk, Komisji Historycznej Akademii Umiejętności w Krakowie, Kraków–Warszawa 1900.
- Kraushar A., *Warszawa historyczna i dzisiejsza. Zarysy kulturalno-obyczajowe*, Lwów–Warszawa–Kraków 1925.
- Kraushar A., *Z dziejów Warszawy: grobowiec carów Szujskich*, Kraków 1994.
- Kridl M., „Próchno” Berenta jako zwierciadło epoki, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 26.
- Krogulec T., *Nieznane projekty Feliksa Pancera w zbiorach Muzeum Historycznego m.st. Warszawy*, „Almanach Muzealny” 1997, nr 1.
- Kronenberg A., *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź 2014.
- Krzyżanowska M., *Bohater „Fachowca” wobec wyzwań nowoczesności*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF, Philologiae” 2016, nr 1.
- Krzyżanowski J., *Na polach elizejskich literatury polskiej: portrety i wspomnienia*, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 1997.
- Kukiel M., *Z dziejów organizacji Wojsk Polski (1717–1864)*, Piotrków 1916.
- Kulczycka-Saloni J., Knysz-Rudzka D., Paczoska E., *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992.
- Kulczycka-Saloni J., *Od niechęci do aprobaty: zawile drogi naturalizmu w literaturze polskiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1992, nr 1.
- Kutrzeba S., *Przeciwieństwa i źródła polskiej i rosyjskiej kultury*, Lwów 1916.
- Kuźma E., *Kategoria mitu w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” LXXVII, 1986, z. 4.
- Lalewicz M., *„Pałac Staszica” w Warszawie. Zarys historii budowy, przebudowy i odbudowy*, w: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1932.
- Le Bon G., *Psychologia tłumu*, Warszawa 1986.
- Limanowski B., *Żywoć Stanisława Staszica*, t. 1, Lwów 1889.
- Lipszyc A., *Na placu. Widma przestrzeni*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
- Literary Cartographies*, red. R. T. Tally (Jr), New York 2014.
- Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 1, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1963 (zwłaszcza J. Krzyżanowski, *Wprowadzenie*).
- Loth R., *Podstawowe pojęcia i problemy edytorstwa naukowego*, Warszawa 2006.
- Lubryczyński L., Gańko K., *Dorożkarstwo warszawskie XIX wieku*, Warszawa 2016.
- Lukács G., *Narrate or Describe*, w: tenże, *Writer and critic and other essays*, London 1970.
- Lynch K., *The Image of the City*, Cambridge 1960.

- Łukasiewicz J., *Światła i (malarzkie) obrazy w „Oziminie”*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2015, nr 3679.
- Maciejewska I., *Wacław Berent – pisarz warszawski*, w: *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, red. D. Knysz-Tomaszewska, R. Taborski, J. Zacharska, Warszawa 1998.
- Maciejewska I., *Wielkie miasto w prozie Młodej Polski a problemy naturalizmu*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria 3, red. E. Jankowski i J. Kulczycka-Saloni, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984.
- Mapping and Analysing the Geography of Fiction with interactive Tools*, <http://www.literaturatlas.eu/en/>. dostęp: 20.04.2017.
- Markiewicz H., *Nietzscheanizm i marksizm w literaturze i filozofii okresu Młodej Polski*, Warszawa 1989 (rozdz. *Berenta poetycka wykładnia socjalizmu*).
- Markiewicz H., *Polifonia, dialogiczność i dialektyka: bachtinowska teoria powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2.
- Markiewicz H., *Spór o naturalizm*, „Nowa Kultura” 1956, nr 13, 15, 16.
- Markiewicz H., *Zakres i treść pojęcia „naturalizm” w badaniach literackich i estetyce XX wieku*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1971, z. 2.
- McGann J. J., *The case of „The Ambassadors” and textual condition*, w: *Palimpsest. Editorial theory in the humanities*, red. G. Bornstein, R. G. Williams, Ann Arbor 1993.
- McGann J. J., *The textual condition*, Princeton New Jersey – Oxford 1991.
- Małgus H., *Dominanty architektoniczne jako charakterystyczne wyróżniki logo miast*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2010, r. 107, z. 3A.
- Michalski J. (Jan), *55 lat wśród książek*, Wrocław 1976.
- Michalski J. (Jerzy), *Z dziejów Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Warszawa 1953.
- Micińska M., *Inteligencja na rozdrożach (1864–1918)*, Warszawa 2008.
- Miłosz Cz., *Prywatne obowiązki*, Paryż 1980.
- Mitzner P., *HANS wieczny tulacz (3)*, „Ruch Muzyczny”, dwutygodnik, 1986, nr 25.
- Mołodcówna Z., *Opowieści biograficzne Wacława Berenta*, Warszawa 1978.
- Moretti F., *Atlas of European novel 1800–1900*, London – New York 1998.
- Moretti F., *Graphs, maps, trees*, London – New York 2005, polskie wydanie: *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcz-Pawlik, Kraków 2016.
- Morstin L. H., *Wacław Berent*, w: *Spotkania z ludźmi*, Kraków 1957.
- Mortkowicz-Olczakowa H., *Wspomnienia o Wacławie Berencie*, w: *taż, Bunt wspomnień*, Warszawa 1959.
- Muszyńska-Hoffmannowa H., *W kręgu Wacława Berenta*, Łódź 1986.
- Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002 (zwłaszcza: M. Głowiński, *Literackość muzyki, muzyczność literatury*;

- S. Dąbrowski, „Muzyka w literaturze” (*Próba przeglądu zagadnień*); J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele*; E. Wiegant, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*; M. Głowiński, *Muzyka w powieści*.
- Nacher A., *Telepłć – gender w telewizji doby globalizacji*, Kraków 2008 (wybrane rozdziały).
- Naglerowa H., *Pisał nie śpiesząc się*, w: *taż, Wspomnienia o pisarzach*, Londyn 1960.
- Niemcewicz J. U., *Pamiętniki czasów moich. Dzieło pośmiertne*, Tarnów 1880.
- Nietzsche F., „*Z psychologii sztuki*”, tłumaczenie i dopiski Wacława Berenta, w: W. Berent, *Pisma rozproszone. Listy*, wstęp i oprac. W. Bolecki, R. Nycz, Kraków 1992.
- Nietzsche F., *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia. Rozprawa druga*, w: *tenże, Niewczesne rozważania*, przeł. L. Staff, Warszawa–Kraków 1912.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Kraków 1913.
- Nycz R., *Nowa humanistyka w Polsce: kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji*, „*Teksty Drugie*” 2017, nr 1.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997 (zwłaszcza *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta*).
- Okulicz-Kozaryn M., *Średniowiecze Wacława Berenta: sceptyk w poszukiwaniu całości*, Warszawa 2006.
- Okulicz-Kozaryn M., „*Tum odgadywanej zaledwie poezji*”. Wacława Berenta rozważania o fenomenie Mickiewicza, w: *Mickiewicz wielu pokoleń twórców, badaczy i czytelników*, red. K. Ratajska, M. Berkan-Jabłońska, Łódź 2007.
- Orda N., *Gramatyka muzyki czyli wykład rozbiorowy i praktyczny melodyi i harmonii z dodatkiem w krótkości o fudze, kontrapunkcie, instrumentach orkiestrowych, o organie, fortepianie i o nauce śpiewu, dla użytku pianistów*, Druk Jana Jaworskiego, Warszawa 1873.
- Ortega y Gasset J., *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, przeł. P. Niklewicz, H. Woźniakowski, wstęp J. Szacki, wybór S. Cichowicz, Warszawa 1982 (wybór).
- Ortega y Gasset J., *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, wstęp i wybór S. Cichowicz, Warszawa 1980.
- Ortega y Gasset J., *Mysli i ludzie*, przeł. R. Gaj, Warszawa 2007.
- Ortega y Gasset J., *Rozmyślenia o Europie*, przeł. H. Woźniakowski, wstęp: K. Polit, wyd. I, Warszawa 2006.
- Ortwin O., *O stylu i metodzie „Oziminy” Wacława Berenta. Przyczynek do teorii powieści*, w: *Próby przekrojów. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią. 1900–1925*, wstęp J. Kleiner i W. Kozicki, Lwów 1936.
- Paczoska E., „*Lalka*” czyli *rozpad świata*, Warszawa 2008.

- Pajzderska-Rogozinińska H. J. (Lascaro), *Z beletrystyki polskiej. „Ozimina”*, w: *Dwie nieznanne recenzje „Oziminy” Wacława Berenta*, oprac. J. Zieliński, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, pierwodruk „Gazeta Narodowa” 1911.
- Paszek J., *W. Bolecki, Historia i biografia. „Opowieści biograficzne Wacława Berenta, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978 [recenzja]*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 2.
- Paszek J., *Iryzujące aluzje „Próchna”*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4.
- Paszek J., *Iwazskiewicz i Joyce (O dwóch próbach fugi literackiej)*, „Twórczość” 1983, nr 2.
- Paszek J., *Michał Głowiński*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo Biblioteka Narodowa, seria I, nr 213: [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 66/1.
- Paszek J., *O bibliofilstwie Berenta*, w: *Studia bibliologiczne*, t. II: *Bibliofile – bibliotekarze – wydawcy*, Katowice 1988.
- Paszek J., *O polisemii „Oziminy” Berenta*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1.
- Paszek J., *Polifoniczność „Oziminy” Berenta*, „Tygodnik Kulturalny” 1973, nr 2.
- Paszek J., *Styl powieści Wacława Berenta*, Katowice 1976.
- Paszek J., *Tkanina duchowego stylu czasów. O teksie „Oziminy” Berenta*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 3.
- Paszek J., *Wacław Berent – pisarz elitarny*, seria: *Spotkania z literaturą*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990.
- Paszkiwicz P., *W służbie imperium rosyjskiego 1721–1917*, Warszawa 1999.
- Pigoń S., *Trzy słowa o Wacławie Berencie*, w: tenże, *Wiązanka historycznoliteracka. Studia i szkice*, Warszawa 1970.
- Piłatowicz J., *Bolesław Prus wobec problemów cywilizacji technicznej (próba rekonstrukcji poglądów na podstawie „Kronik tygodniowych”)*, „Kwartalnik Nauki i Techniki” 1996, t. 41, nr 1.
- Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, red. D. Knysz-Tomaszewska, R. Taborski, J. Zacharska, Warszawa 1998.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekł. z języka greckiego, Lublin 1982.
- Plachecki M., *Przestrzenny kontekst fabuły*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Plan miasta Warszawy. Pomiar pod kierunkiem W.H. Lindleya, Plany Lindleyów*, APW, <https://www.warszawa.ap.gov.pl/lindley/planylindleyow.html>. dostęp: 15.05.2018.
- Pod Karasiem*, „Kłosy” 1870, t. X, nr 261.

- Podraza-Kwiatkowska M., *Pojęcie symbolu w okresie Młodej Polski*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, seria II, Wrocław 1970.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolistyczna koncepcja poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4.
- Polacy a Rosjanie*, red. T. Epsztein, Warszawa 2000.
- Popiel M., *Estetyka kaprysu. W kręgu wizualizacji*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2.
- Popiel M., *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*, Wrocław 1989.
- Popiel M., *Stimmung i narracja w powieściach Wacława Berenta. Między słowem a ciałem*, „Ruch Literacki” 2015, z. 4, przedruk w: *Dynamika Wacława Berenta*, red. A. Wójtowicz, Warszawa 2016.
- Prokop J., „Ozimina” a sprawa polska, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1.
- Prus B., *Kroniki. Wybór*, Warszawa 1961, t. XI.
- Prus B., *Pisma wszystkie. Powieści. Lalka*, t. I–III, oprac. J. Bachórz, B. Utkowska, Warszawa–Lublin 2017.
- Prussak M., „Robigus zjada żelazny nożyk”, „Teksty Drugie” 2014, nr 3.
- Prussak M., *Niedoceniony katastrofizm Wacława Berenta*, w: taż, *Od słowa do słowa. Na marginesach krytyki tekstu*, Wyd. IBL PAN, Warszawa 2013.
- Prussak M., *Tożsamość filologii*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2.
- Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Przestrzeń w kulturze i literaturze*, red. E. Borkowska, Katowice 2006 (wybór).
- Puchalska M., *Wokół Młodej Polski. Szkice i sylwetki. Prace wybrane z lat 1954–1990*, Warszawa 2008.
- Pułka L., *Hołota, masa, tłum. Bohater zbiorowy w prozie polskiej 1890–1918*, Wrocław 1996.
- Pycka A., *Komunikacja miejska*, w: *Leksykon „Lalki”*, NPLP, <http://nplp.pl/arttykul/komunikacja-miejska/>, dostęp: 7.03.2018.
- Realisci, realizm, realność. W stulecie śmierci Bolesława Prusa*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński, D. M. Osiniński, Warszawa 2013 (zwłaszcza: G. Borkowska, *Wokół (kilku) nowszych koncepcji realizmu powieściowego. Komentarze i uwagi*; Z. Miłtosek, *Transformacje realizmu od pozytywizmu do nowoczesności*).
- Recenzje teatralnej adaptacji *Oziminy* Berenta, reżyseria A. Maj, adaptacja T. Słobodzianek, dekoracje K. Szczepańska, muzyka J. Stokłosa, ruch sceniczny E. Wycichowska, w rolach głównych – Nieman: Maciej Małek, Lena: Bożena Rogalska, Nina: Hanna Bieluszko, Zaremba: Leszek Zdybał, profesor z Krakowa: Sławomir Misiurewicz, Komierowski: Stanisław Jaskółka, Wanda: Lidia Duda, Woyda: Mariusz Saniternik, Teatr im. Stefana Jaracza Łódź 1983. Recenzje: *Bez uogólnień*, „Polityka” 1983, nr 37; *Ozimina*, „Życie Literackie” 1983, nr

- 26; A. Wanat, *Majowa „Ozimina” czyli tragedia powieści w teatrze*, „Teatr” 1983, nr 8; J. Kwieciński, „Odczytanie Oziminy”, „Odgłosy” 1983, nr 26; J. M. Fiedosiejew, *Noc o rok późniejsza*, „Głos Robotniczy” 1983, nr 113.
- Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- Roguska J., *Kształtowanie strefy wejściowej kamienic warszawskich w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2010, t. 55, z. 1–2.
- Rok 1905 – czwarte powstanie czy rewolucja*, TVP, program *Spór o historię*, TVP Historia, red. wydania Borys Hass (udział w dyskusji: Feliks Tych, Adam Dobroński i Włodzimierz Mędrzecki), TVP S.A. 2011, <http://vod.tvp.pl/6366921/rok-1905-czwarte-powstanie-czy-pierwsza-rewolucja>, dostęp: 21.01.2016.
- Rolf M., *Rządy imperialne w Kraju Nadwiślańskim. Królestwa Polskie i cesarstwo rosyjskie (1864–1915)*, przeł. W. Włoskiewicz, Warszawa 2016.
- Rolka M., *Hermeneutyka mitu dionizyjskiego w filozofii Fryderyka Nietzschego*, Katowice 2014.
- Runciman S., *Manicheizm średniowieczny*, przeł. J. Prokopiuk, B. Zborski, Warszawa 1996.
- Rusek I. E., *Poznaj samego siebie. O „Fachowcu” Wacława Berenta*, Warszawa 2014.
- Rusek I. E., *Pragnienie – symbol – mit. Studium o „Próchnie” Wacława Berenta*, Warszawa 2013.
- Rusek I. E., *Życia lampy niewygasłe. Studium o „Oziminie” Wacława Berenta*, Warszawa 2017.
- Rybicka E., *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Rybicka E., *Labirynt: temat i model konstrukcyjny*, Kraków 2000, także też, *Labirynt: temat i model konstrukcyjny, od Berenta do Młodej Prozy. Konstrukcje labiryntowe w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 3.
- Rybicka M., *Mapy. Od metafory do kartografii krytycznej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4.
- Schaffer B., *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983.
- Schlögel K., *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009.
- Sighele S., *Tłum zbrodniczy. Z psychologii zbiorowej*, przekł. z włoskiego A. Morżkowska, Warszawa 1895.
- Skiwski J. E., *Książka o naszym życiu. „Próchno” Berenta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 7.

- Sławiński J., *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Słoniowa A., *Początki nowoczesnej infrastruktury Warszawy*, Warszawa 1978.
- Słownik literatury XX wieku, red. M. Puchalska, M. Semczuk, A. Brodzka, E. Szary-Matywiecka, A. Sobolewska, Wrocław 1992.
- Soja E. W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford 1996, a także E. W. Soja, *Trzecia przestrzeń*, przeł. O. Mastela, w: *Teksty krytyczne eseje, komentarze*, red. K. Rdzanek, A. Wójtowicz, A. Wróbel, maszynopis.
- Starożytności Warszawy*, Dzieło zbiorowe wydane przez A. Wejnerta, Warszawa 1858.
- Strzyżewska Z., *Konfiskaty warszawskich zbiorów publicznych po powstaniu listopadowym*, Warszawa 2000.
- Studencki W., *O Waclawie Berencie*, cz. I i II, Warszawa 1969.
- Suligowski A., *O kanalizacji miasta Warszawy ze stanowiska ekonomicznego*, w: *Pisma Adolfa Suligowskiego*, t. 2: *Kwestye miejskie*, Warszawa 1915, przedruk z wydania z 1890.
- Szalewska F., *Figury nieobecności/Retoryka pustki*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 8.
- Sztuka około 1900. Materiały Stowarzyszenia Historyków Sztuki Kraków*, grudzień 1967, Warszawa 1969.
- Szulc T., *Muzyka w dziele literackim*, „Studia z Zakresu Historii Literatury Polskiej” nr 14, Warszawa 1937.
- Tally R. T. (Jr.), *Neutral Grounds, or, The Utopia of the Urban*, przeł. K. Drożdż, w: *Teksty krytyczne, eseje, komentarze*, pod red. K. Rdzanek, A. Wójtowicz, A. Wróbel, maszynopis.
- Tarde G., *Opinia i tłum*, przeł. K. Skrzyńska, Warszawa 1904.
- The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, red. B. Worf, S. Arias, New York 2009.
- Tazbir J., *Walka na pomniki*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, t. 41.
- Tomasik W., *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, wyd. II, Toruń 2016.
- Tomasik W., *Śmierć świętyni*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1.
- Topo-Grafie: miasto, mapa, literatura*, <http://topo-grafie.uw.edu.pl/topo-grafie/>, dostęp: 12.05.2018.
- Treugutt S., *Fides, Spes, Caritas*, „Teksty Drugie” 1992, nr 4, przedruk w: tenże, *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, red. M. Prussak, Warszawa 1993.

- Tuszyńska A., *Rosjanie w Warszawie*, Paryż 1990.
- Tyniecki J., *Inteligent bez głupców. O adresie krytycznym „Fachowca” Berenta, w: Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki i J. Maciejewski, Wrocław 1986.
- U polskiego Flauberta. *Tajemnice niedostępnej wieży marzenia poetyckiego. Wacław Berent o swoich pracach artystycznych (ankieta)*, w: W. Berent, *Pisma rozproszone*, pierwodruk.
- Waliszewski K., *Powieść współczesna we Francji*, „Ateneum” 1886, t. 1.
- Walking Ulysses, Joyce’s Dublin Today*, <http://ulysses.bc.edu/> dostęp: 15.03.2015
- Warf B., Arias S., *Introduction: the reinsertion of space into the social sciences and humanities*, w: *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, red. B. Warf, S. Arias, New York 2009, także tychże, *Zwrot przestrzenny: perspektywy interdyscyplinarne. Wprowadzenie: ponowne włączenie przestrzeni do nauk społecznych i humanistycznych*, przeł. O. Mastela, w: *Teksty krytyczne, eseje, komentarze*, red. K. Rdzanek, A. Wójtowicz, A. Wróbel, maszynopis.
- Warszawa współczesna w dwunastu obrazkach*, szkicował Przygodny, Lwów 1903.
- Wat A., *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. I, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, Warszawa 1990.
- Westphal B., *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, przeł. R.T. Tally Jr., New York 2011.
- Westphal B., *Pour une approche géocritique des textes. Esquisse*, publikowany pierwotnie w: *La Géocritique mode d’emploi*, red. tenże, Limoges, „Espaces Humains” 2000, nr 0, polski przekł. B. Westphal, *Geokrytyczne podejście do tekstów*, przeł. B. Banasiak, w: *Transkrypcje przestrzeni. Teksty krytyczne, eseje, komentarze*, pod red. K. Rdzanek, A. Wójtowicz, A. Wróbel, maszynopis.
- Weszipiński P., *Dawne źródła kartograficzne do wartościowania współczesnej przestrzeni miejskiej*, red. M. Madurowicz, Warszawa 2010.
- Weszipiński P., *Inżynierowie bez granic. Lindleyowskie plany Warszawy przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 2006.
- White K., *Geopoetics; Place, Culture*, World, Edinburgh 2003.
- White K., *Geopoetyki*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2014.
- Wiercińska J., *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.
- Wiernicka V., *Rosjanie w Polsce. Czas zaborów 1795–1915*, Warszawa 2015.
- Wójtowicz A., *Metamorfozy Pałacu Staszica*, Warszawa 2017.
- Wyka K., *O tekście „Pana Tadeusza”*, w: tenże, „Pan Tadeusz”. *Studia o tekście*, Warszawa 1963.

- Wysłouch S., *Problematyka symultanizmu w prozie*, Poznań 1981.
- Wysłouch S., *Zmagania z przestrzenią, recenzja tomu Przestrzeń i literatura, studia*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, „Teksty” 1981, nr 6.
- Zaczyński M., O „Fachowcu” Wacława Berenta. *Przyczynek do dziejów naturalizmu w Polsce*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczno-literackie” 1980.
- Zaczyński M., *Repetycje i rewizje. Nad twórczością Wacława Berenta*, „Ruch Literacki” 1980, z. 3.
- Zamach na Ogród Saski*, „Ziarno” 1903.
- Zapiski dotyczące pomnika Kopernika w Warszawie, m.in. na łamach czasopism: „Pamiętnik Warszawski” 1814, nr 10; „Kurier Warszawski” 1885, nr 185; „Gazeta Warszawska” 1827, nr 225; „Kurier Warszawski” 1829, nr 69; „Kurier Polski” 1829, nr 157; „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1830, nr 20, 121; A. Idźkowski, „Kurier Warszawski” 1830 nr 134; „Gazeta Korespondenta Warszawskiego” 1830, nr 121.
- Z dziejów firmy Gebethner i Wolff 1857–1937*, oprac. J. Muszkowski, Warszawa–Kra-ków–Łódź–Poznań–Wilno–Zakopane 1938.
- Zawisławska M., *Funkcje oka w „Oziminiu” Wacława Berenta*, w: *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2011.
- Zawistowski B., „*Tu już nic więcej spalić się nie może*”. *Krajobraz Warszawy w „Fachowcu” Wacława Berenta*, w: *Miasto słów. Studia z historii literatury i kultury okresu połowy XIX wieku*, red. E. Paczoska, Białystok 1990.
- Zimand R., *Dekadentyzm warszawski*, Warszawa 1964.
- Zieliński J., *Jeszcze jedna zapomniana recenzja „Oziminy”*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3.
- 1905 w literaturze polskiej*, wstęp i oprac. S. Klonowski, Warszawa 1955.

Materiały źródłowe:

- Archiwum Państwowe w Warszawie, Kolekcja planów architektonicznych, Pałac Staszica, przebudowa 1890, sygn. 83.
- Archiwum Państwowe w Warszawie, Zbiór Korotyńskich, zespół nr 201, sygn. IV/21.
- Archiwum Państwowe w Warszawie, Zbiór Korotyńskich, zespół nr 201, sygn. IV/37.
- Archiwum Polska Akademia Nauk, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, nr zesp. I-2, 304 j.

Bach J. S., „Little” Fugue in G minor, BWV 578, performed on organ by Stephen Malinowski, with an animated graphical score, <https://www.youtube.com/watch?v=ddbxFi3-UO4>, dostęp: 30.12.2017.

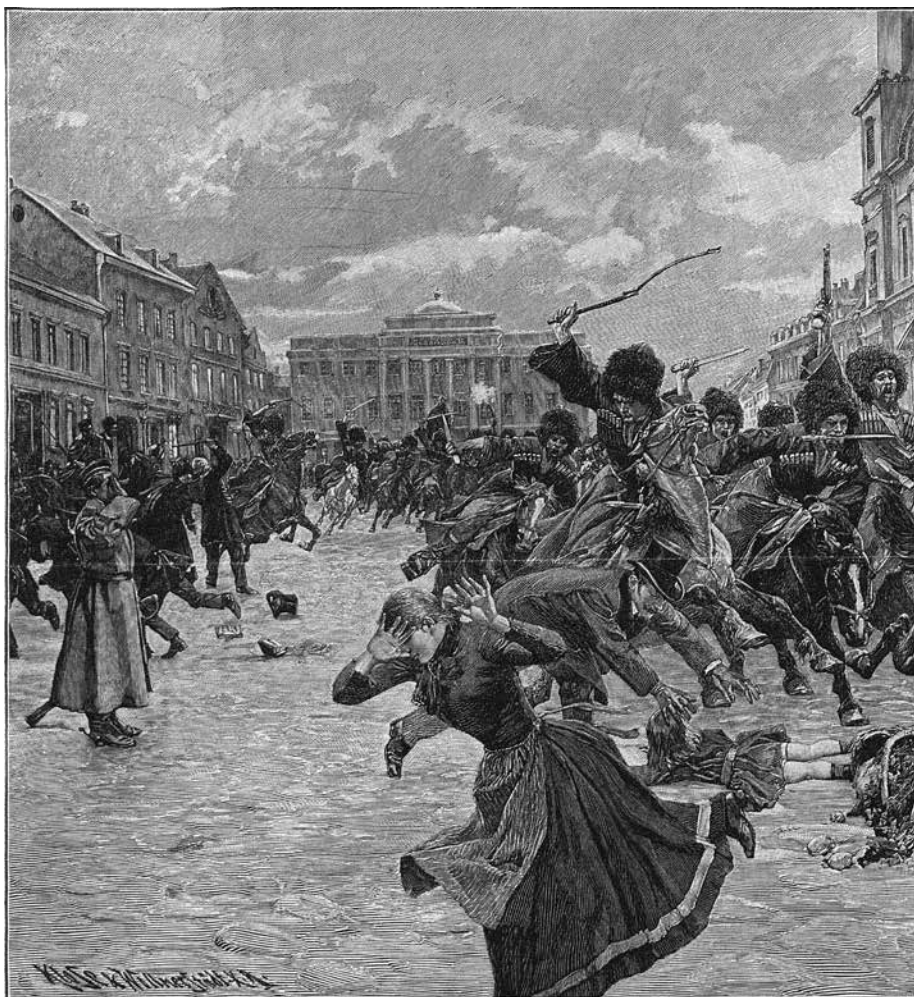
Bach J. S., BWV 578 – Fuga g-moll / G minor, <https://www.youtube.com/watch?v=q-gMThM753I>, dostęp: 30.12.2017.

Spis ilustracji

- Ilustracja 1. *Zabawa fabryczna na Czystem*, rys. Ksawery Pillati, fragment grafiki *Z jubileuszu fabryki Norblina i Wenera: Widok fabryki Norblina i Spółki, drzeworyt*, „Tygodnik Ilustrowany” 1889, nr 345
- Ilustracja 2. Fragment Planu Miasta Warszawy 1909 rok, wydany nakładem Księgarni Polskiej Bernarda Połonieckiego we Lwowie, 1:15 000, kolor, 41x51 cm, ark. 45x53 cm, w okł. 15x12 cm, sygnatura ZZK 43 778 A, źródło: Biblioteka Narodowa, Polonia
- Ilustracja 3. Maurycy Pusch, *Warszawa, Pałac Staszica, 1890–1899*, 1 fot.: odb. na pap. albuminowym; 10,5x14,6 cm, sygn. F.10262/AFF.I-4, Biblioteka Narodowa, Polonia
- Ilustracja 4. *Pomnik Kopernika, Warszawa*: H. P., 1912 ([Miejsce nieznane: drukarz nieznanany]), pocztówka, ilustracja; 9x14 cm, sygn. DŹS XII 8b/p.19/14, Biblioteka Narodowa, Polonia
- Ilustracja 5. Feliks Stanisław Jasiński, *Nowy zjazd w Warszawie 1893*, autor wzoru Józef Ryszkiewicz, akwaforta, ze Zbiorów Fundacji J. J. Michalskich, Zbiory Specjalne Biblioteki IBL PAN, sygn. 27754
- Ilustracja 6. Figura Chrystusa przed kościołem Świętego Krzyża w Warszawie, 2016, fot. Aleksandra Wójtowicz
- Ilustracja 7. Warszawa, *Procesja Bożego Ciała na Krakowskim Przedmieściu*, ze Zbiorów Fundacji J. J. Michalskich, Zbiory Specjalne Biblioteki IBL PAN, sygn. 27704
- Ilustracja 8. *Dom zwany Dobrycza w Warszawie, Krakowskie Przedmieście 87/455/6*, ze Zbiorów Fundacji J. J. Michalskich, Zbiory Specjalne Biblioteki IBL PAN
- Ilustracja 9. *Warszawa, widok fabryki gazu na Solcu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1871, nr 176
- Ilustracja 10. Fragment Planu Miasta Warszawy 1909 rok, wydany nakładem Księgarni Polskiej Bernarda Połonieckiego we Lwowie, 1:15 000, kolor, 41x51 cm, ark. 45x53 cm, w okł. 15x12 cm, sygnatura ZZK 43 778 A, źródło: Bibliotek Narodowa, Polonia
- Ilustracja 11 i 12. Pozostałość po megalitach w Stonehenge w hrabstwie Wiltshire w południowej Anglii, 2018, fot. Aleksandra Wójtowicz
- Ilustracja 13. Fragment zapisu nutowego „Little” Fugue in G minor, Jan Sebastian Bach
- Ilustracja 14. Fragmenty wizualizacji, J. S. Bach, „Little” Fugue in G minor, BWV 578, performed on organ by Stephen Malinowski, with an animated graphical score, <https://www.youtube.com/watch?v=ddbxFi3-UO4>, dostęp: 30.12.2017

Ilustracja 15. Wojciech Kossak, *Wspomnienie z lat dziecinnych, 18 kwietnia 1861*, drzeworyt; 20,2x36 cm, dodatek do „Gospodarza” kalendarza na rok 1898, sygn. G.7474/II, Biblioteka Narodowa, Polona

Aneks. Szkic hipotetycznego układu domu Niemanów, odtworzony na podstawie tekstu powieści, rys. Aleksandra Wójtowicz, 2013





*Dziękuję Recenzentkom – prof. dr hab. Marii Olszewskiej
oraz dr hab. Hannie Ratusznej, prof. UMK za pozytywne recenzje
mojej pracy, wnioski o nadanie jej wyróżnienia i skierowanie
do druku oraz za cenne uwagi, które przyczyniły się
do ostatecznego kształtu książki.*

*Dziękuję także Promotorowi
prof. dr hab. Wojciechowi Tomasikowi.*

*Składam wyrazy wdzięczności i wielkiego szacunku wszystkim
osobom, dzięki którym mogłam ogłosić wyniki moich badań.*

Indeks

A

Aigner Chrystian Piotr 74
Albertrandi Jan Chrzyciel 74
Amsterdamski Stefan 200
Arias Santa 24

B

Bachelard Gaston 17
Bach Johannes Sebastian 27, 32, 271,
273, 274, 276, 293, 393
Bachórz Józef 93
Bachtin Michaił 17, 27, 32, 170, 180, 258,
260, 268, 275, 278
Bałajewski Arkadiusz 18
Bagriaton-Imertyński Aleksandr 121
Balzac Honore de 171, 258
Banasiak Bogdan 14, 86
Baranowska Małgorzata 13, 19, 97, 106,
131, 159, 161, 162, 163, 180, 181, 189,
216, 234, 237
Barricelli Jean Pierre 260
Barrows Adam 16
Bartoszewicz Kazimierz 83, 100
Berent Karol 41
Berent Waclaw *passim*
Berkan-Jabłońska Maria 12, 240, 345
Białoszewski Miron 17
Biasi Pierre-Marc de 10, 53, 257, 296
Biegański Piotr 15, 92, 93, 96, 113
Bilczewski Tomasz 16
Bisping Jan 60
Bloch Jan Gotlib 139, 147
Blochman Jerzy Maurycy Zygmunt 135
Bolecki Włodzimierz 8, 9, 12, 20, 27, 28,
31, 42–44, 49, 79, 80, 82, 159, 185,
186, 206, 208, 221, 264, 269, 296, 301,
389
Boniecki Edward 247

Borkowska Grażyna 22, 86
Bornstein George 11, 364, 365
Brakoniecki Kazimierz 157, 158
Brodzka Alina 260
Brydak Wojśław 28, 266
Brygida, św. 214, 215, 249, 305, 340
Brzozowska Sabina 189
Budzyński Marek 48, 264
Bujnicki Tadeusz 82
Burckhardt Jacob 221
Burno Filip 15, 63, 110
Bylina Stanisław 240

C

Cacciari Massimo 89
Caspar Sigfried z Nys 344
Ceres, mit. 105, 222, 311
Certeau Michael de 16, 111, 112, 114, 117
Cervantes Miguel de 258
Chodkowski Andrzej 27, 259
Chomiński Józef Michał 27, 259, 268,
280, 282
Chopin Fryderyk 40, 71, 239
Chrzanowski Ignacy 42, 307
Chwin Stefan 19, 157, 235
Cichowicz Stanisław 222
Clarc Michael 223
Claudianus Claudius 107
Conan Doyle Arthur 60
Corazzi Antonio 48, 74, 96
Crary Jonathan 28, 79
Cybulski Łukasz 11
Czermińska Małgorzata 16, 18, 157, 158
Czerny Zygmunt 19, 206, 301

D

Dahlberg Ivars 361
Dajnowski Maciej 16

- Danielewiczowa Maria 13, 32, 39, 71, 264, 296
- Dąbrowski Henryk 55, 72, 75–79, 94, 215, 237, 238, 302
- Dąbrowski Stanisław 266
- Dąbrówka Andrzej 312
- Dedal, mit. 112
- Deike Karol 146
- Deleuze Gilles 89
- Dembe Stefan 308, 309
- Demeter, mit. 105, 107, 108, 222, 249, 302, 354
- Denikin Anton 128
- Derek Marta 15, 63
- Dilthey Wilhelm 221
- Dionizos, mit. 30, 89, 95, 102–108, 114, 205, 215, 225, 244, 245, 247, 249, 252, 302, 353
- Dmowski Roman 130
- Dobroński Adam 131
- Dobrzyńska Teresa 10
- Dostojewski Fiodor 17, 26, 258, 268, 275
- Drozdowska Irena 16
- Drozdowski Marian Marek 44
- Drożdż K. 16, 111
- Dudek-Mańkowska Sylwia 15, 63
- Durand Gilbert 49
- Dürer Albrecht 43
- Dygasiński Adolf 87
- Dyzmas 347
- Dziekoński Józef Pius 102
- Dzionaek Michał 235
- E**
- Evans, bracia 134
- F**
- Fajans Maurycy 136
- Faryno Jerzy 17, 170
- Fita Stanisław 44, 397
- Flaubert Gustave 53
- Foucault Michel 20, 85, 88, 112, 180, 216
- Frazer James George 248
- G**
- Gajkowski Józef 297, 315, 336
- Gańko Karolina 99
- Garbaczowska Janina 19, 160, 185, 206, 208, 301
- Garlicki Andrzej 64, 65, 232
- Genette Gerard 17
- Gibaldi Joseph 260
- Głowiński Michał 8, 9, 12–14, 18, 19, 26, 28, 42, 103–105, 128, 154, 161, 163, 165, 168, 169, 170, 180, 181, 184, 185, 187, 189, 190, 200, 203, 208, 216, 233, 235, 237, 244, 245, 247, 252, 257, 259, 260, 266, 267, 281, 298, 299, 303, 308, 311, 314, 344, 348
- Gmachowski Antoni 306
- Godebski Cyprian 75, 77, 78, 238
- Goethe Johann Wolfgang von 363
- Goliński Zbigniew 10, 364, 365
- Görres Joseph von 244
- Górski Konrad 10, 29, 312
- Gregory Derek 180
- Grimmelshausen Hans Jakob Christoffel von 258
- Gruber Godfrey Laura 16
- Gruszecki Artur 87
- Grzeniewski Ludwik 40
- Grzymała-Siedlecki Adam 207
- Guattari Felix 89
- H**
- Harley John Brian 16
- Hass Borys 131
- Hatzfeld Helmut 91
- Hawskley 139
- Heina, inżynier 137
- Hejmej Andrzej 28, 260, 261, 266, 270, 280
- Herbut Szczęsny 344
- Hłasko Marek 17

- Hoffmann Johann Augustyn 344
 Hofmann Ernest Theodor Wilhelm 116
 Hulewicz Bohdan 39, 40, 295, 306, 312, 336
 Hulka-Laskowski Paweł 313
 Hultberg Peer 127, 234, 282
 Humboldt Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander von 363
 Humphrey Robert 200
 Hurni Lorenz 16
- I**
- Idźkowski Adam 93, 100
 Ikar, mit. 112, 113, 114
 Ilmurzyńska Krystyna 48, 264
 Iser Wolfgang 223, 399
 Iwaskiewicz Jarosław 247, 263, 266
 Izzyda, mit. 249
- J**
- Jachos, mit. 102, 104, 205
 Jakóbczyk Jan 19, 159, 208, 235, 301, 315
 Jakubowski Jan Zygmunt 50
 Jałowiecki Bohdan 48, 264
 Jankowski Edmund 86, 197, 282
 Janze de, wicehrabia 137
 Jaworski Jan 286
 Jezierski Franciszek Salezy 80
 Jezus Chrystus 30, 63, 71, 75, 81, 83, 85, 87, 92, 95, 101, 102, 103, 105–114, 208, 215, 243, 244, 324, 247, 251, 252, 331, 347, 349, 351, 352, 387
 Joyce James 27, 59, 69, 186, 187, 189, 261
 Juszkiewicz Henryk 309
- K**
- Kafka Franz 237
 Kalabiński Stanisław 131
 Karaś Kazimierz 83, 93, 96, 97
 Karpiński Franciszek 78
 Karpowicz Agnieszka 17
 Kasprowicz Jan 300
- Kiepuska Halina 66
 Kierbedź Stanisław 55
 Kierzek-Trzeciak Paulina 9, 27, 159, 229, 264
 Kilanowski Piotr 61
 Kisielewski Józef 300
 Kleiner Juliusz 19, 158
 Kłosiński Krzysztof 18, 19, 158, 162, 166, 195, 216
 Knysz-Rudzka Danuta, patrz Knysz-Tomaszewska Danuta
 Knysz-Tomaszewska Danuta 13, 114, 134, 157
 Komensky Jan Amos 344
 Konończuk Elżbieta 16
 Konopnicka Maria 43
 Konstanty Romanow, wielki książę 49, 79, 80
 Konwicky Tadeusz 17
 Kopczyński Bronisław 79
 Kopczyński Onufry 79
 Kopernik Mikołaj 30, 47, 71, 72, 75, 80, 81, 83, 85, 87, 92–101, 105, 106, 108, 110, 114, 115, 244, 331
 Kora, mit. 105, 203, 243
 Korczak Janusz 134, 157
 Kostkiewiczowa Teresa 14
 Kościuszko Tadeusz 76, 79, 94
 Kowalcze-Pawlik Anna 16, 223
 Kozicki Władysław 19, 158
 Kozłowski Jan 361
 Krasicki Józef Ignacy 364
 Kraushar Aleksander 80, 81, 94
 Kridl Manfred 301
 Kronenberg Anna 48, 157, 158, 264
 Krzywoszewski Stefan 77, 78, 238
 Krzyżanowska Małgorzata 53, 54, 82
 Krzyżanowski Julian 50, 86
 Krzyżanowski Stanisław Andrzej 306
 Kukiel Marian 238

- Kulczycka-Saloni Janina 50, 51, 52, 53,
86, 197, 282
- Kuźma Erazm 244
- Kwiatek Filip 10, 53, 257
- L**
- Lalewicz Marian 15, 92
- Lange Antoni 263
- Le Bon Gustave 205, 206
- Lechoń Jan 39
- Lefebvre Henri 20, 21, 28, 88, 263
- Lesser Stanisław 60
- Lilpop Stanisław 134
- Limanowski Bolesław 77
- Lindley William 59, 138, 139, 140
- Lipszyc Adam 20, 21, 88
- Loewenstein Leon 134
- Lorentowiczowie, rodzina 41
- Loth Roman 10, 29, 297
- Lubryczyński Łukasz 99
- Lukács Georg 111, 112
- Lutomierski Marcin 312
- Lynch Kevin 16
- Ł**
- Łapiński Zdzisław 18
- Ławrynkowicz Marta 10
- Łotman Jurij 17
- Łukasiewicz Jacek 228
- Łukasz, św. 347
- Łunaczarski Anatolij 258
- M**
- Maciejewska Irena 13, 23, 86, 87, 88, 91,
114, 157, 159, 197, 282
- Maciejewski Janusz 82
- Madurowicz Mikołaj 17
- Malczewski Jacek 207
- Malinowski Stephen 27
- Mann Thomas 189
- Marconi Ferrante 108
- Marek, św. 347
- Markiewicz Henryk 27, 50, 86, 91, 200,
220, 258
- Markowski Michał Paweł 111
- Markuszevska Agnieszka 10
- Marszewski Mieczysław 68
- Maryl Maciej 312
- Marzec Grzegorz 18
- Mastela Olga 20, 22, 24, 264
- Mączewski Ryszard 48, 264
- Mądry Anna 10
- McGann Jerome 10, 11, 29, 364, 365
- Meyer Eduard 219
- Mędrzecki Włodzimierz 131
- Michalski Jan 39, 305, 306
- Micińska Magdalena 146, 148
- Miciński Tadeusz 300
- Mickiewicz Adam 12, 76, 121, 240, 348
- Mikołaj I Pawłowicz Romanow, car 80
- Miłosz Czesław 39, 308
- Mitarski Wilhelm 345
- Mitosek Zofia 86
- Mitzner Piotr 266
- Modryński Krzysztof 48, 264
- Modrzewski Andrzej Frycz 300, 313
- Modzelewska Natalia 17, 258, 268
- Mołodcówna Zofia 9, 206
- Moretti Franc 16, 59, 60, 394
- Morstin Ludwik Hieronim 13, 39, 40,
302, 303
- Mortkowicz Jakub 8, 34, 41, 297, 305,
306
- Mortkowicz-Olczakowa Hanna 13, 39,
157, 305
- Mosen Julius 148
- Mościcki Ignacy 266
- Musiał Łukasz 16
- Muszyńska-Hoffmannowa Hanna 13,
39, 40, 41
- N**
- Nacher Anna 20
- Naglerowa Herminia 13, 39

- Napoleon Bonaparte, cesarz 80, 239
 Niemcewicz Julian Ursyn 15, 78, 80
 Nietzsche Friedrich 31, 95, 183, 217, 221, 245, 268, 269, 279, 300
 Niewiadomski Andrzej 18
 Niklewicz Piotr 222
 Nowicki Marek 197
 Nugent Joseph 16, 59
 Nycz Ryszard 28, 31, 43, 76, 103, 111, 183, 206, 208, 215, 220, 221, 244, 245, 246, 269, 297, 302, 308, 309, 362, 363, 389
- O**
- Okopień-Sławińska Aleksandra 14, 18, 154, 180
 Okulicz-Kozaryn Małgorzata 9, 12, 240, 245, 344, 345
 Olszewska Maria 228, 415
 Opalski Józef 266
 Orda Napoleon 27, 32, 264, 265, 266, 286, 287
 Ortega y Gasset Jose 217, 218, 219, 221, 222
 Ortwin Ostap 18, 19, 158
 Orzeszkowa Eliza 53
 Osiński Dawid Maria 48, 86, 264
 Ostrowscy 41
 Ozyrys, mit. 108, 203, 249
- P**
- Pachoński Jan 296, 307
 Pachoński Józef 42
 Paczoska Ewa 50, 51, 82, 86, 139
 Pajdzińska Anna 227
 Pajzderska Helena Janina (ps. Lascaro) 184
 Paskiewicz Iwan 84
 Paszek Jerzy 9, 12, 19, 27, 28, 42, 43, 126, 183, 186, 187, 189, 229, 233, 234, 240, 259, 261, 282, 319, 344, 359
 Pater Walter 107, 222
 Paulinek Jacek 48, 264
 Persefona, mit. 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 203, 205, 215, 222, 243, 244, 249
 Peter Walter 42, 89, 222, 223, 247, 354
 Piatti Barbara 16
 Pieniążek Paweł 89
 Pigoń Stanisław 295
 Piłat Poncjusz 347
 Piłsudski Józef 130
 Piotrowski Igor 16, 48, 264
 Plebiński Bronisław 68
 Plachecki Marian 180
 Podraza-Kwiatkowska Maria 91, 108
 Pokrowski Władimir 85, 96
 Polit Krzysztof 217, 218
 Popiel Magdalena 9, 12, 28, 227
 Potocki Ignacy 238
 Potocki Jan 74
 Prokopiuk Jerzy 240
 Prokop Jan 19, 89, 160, 166, 208, 221, 235, 301
 Prus Bolesław, właśc. Aleksander Głowacki 53, 69, 86, 93, 106, 123, 125, 139, 141, 147, 149, 159
 Prussak Maria 10, 12, 29, 42, 53, 89, 107, 222, 223, 235, 247, 257
 Pruszyński Andrzej 108
 Przesmycki Zenon (Miriam) 263, 307, 311
 Przybyszewski Stanisław 40, 300
 Ptań, mit. 233
 Puchalska Mirosława 105, 260, 307
 Putowski Maciej Maria 197
 Pycka Anna 99
- R**
- Rabelais Francois 258
 Ranganathan Shiyali Ramamrit 361
 Ratajska Krystyna 12, 240, 345
 Ratuszna Hanna 49, 415
 Ratyński 139
 Rau Wilhelm Ellis 134

Rdzanek Katarzyna 14, 86, 111
 Rejniak-Majewska Agnieszka 216
 Rendall Steven 16, 111
 Retinger Józef 309
 Rewers Ewa 20
 Reymont Władysław Stanisław 110, 134
 Ribstein, inżynier 137
 Rodecki Aleksy 344
 Roguska Jadwiga 61
 Rolf Malte 121
 Rolka Malwina 95
 Rothe Robert de 137
 Rowiński Cezary 49
 Rudkowska Magdalena 114
 Runciman Steven 240
 Rusek Iwona E. 9, 12
 Rybicka Elżbieta 16, 19, 20, 111, 157,
 158, 159, 163, 167, 183, 195, 216, 234,
 237
 Rzedzicka Sylwia 20

S

Schaeffer Bogusław 27, 259, 268, 280
 Scher Steven Paul 260
 Schlögel Karl 16
 Semczuk Małgorzata 260
 Set, mit. 108, 203, 249
 Shakespeare William, 258
 Sienkiewicz Henryk 44, 99, 114, 125, 143
 Sighele Scipion 206
 Siwicka Dorota 18
 Skalimowski Andrzej 48, 264
 Skarbek Fryderyk 15, 74
 Skiwski Jan Emil 313
 Skoraczewska Maria 41
 Sławiński Janusz 14, 22, 23, 24, 25, 26
 Słoniowa Anna 139
 Sobolewska Anna 260
 Soja Edward W. 20, 21, 22, 23, 28, 32,
 88, 162, 180, 242, 252, 256, 263, 264,
 360, 394
 Staff Leopold 31, 263

Staszic Stanisław 74, 75, 77, 79, 92, 93,
 94, 98, 238
 Steinkler Piotr 68
 Stelmach Bolesław 48, 264
 Stendhal, właśc. Marie-Henri Beyle 171
 Sternschuss Adolf 309
 Strusiński Wiktor 105
 Strzyżewska Zofia 84
 Strzyżewski Mirosław 10, 312
 Suligowski Adolf 15, 139
 Sygietyński Antoni 53, 87, 134
 Szalewska Katarzyna 84
 Szary-Matywiecka Ewa 260
 Szekspir, zob. Shakespeare William
 Szleszyński Bartłomiej 86, 114
 Szolc-Rogoziński Stefan 174, 176, 210
 Szuch Adolf Grzegorz Franciszek 74
 Szulc Tadeusz 28, 266, 267
 Szuwałow Paweł 121
 Szyller Stefan 108
 Szymanowski Karol 247

Ś

Śliwiński-Effenberger Jan 265, 266
 Święch Jerzy 18
 Święcicki Waław 231, 327

T

Taborski Roman 13, 114, 134, 157
 Tally Jr. Robert 14, 16, 111, 158
 Tazbir Janusz 84
 Thiel-Jańczuk Katarzyna 16, 112
 Thorvaldsen Bertel 97
 Tokarski Ryszard 227
 Tomasik Wojciech 45, 48, 84, 128, 141,
 264, 415
 Toynbee Arnold 219
 Treugutt Stefan 12, 42
 Tucholski Zbigniew 48, 264
 Tuszyńska Agata 121, 122
 Tych Feliks 130, 131
 Tyniecki Jerzy 82
 Tyrmand Leopold 17

U

Utkowska Beata 93

W

Waliszewski Kazimierz 51

Warf Barney 24

Wasilewski Zygmunt 64, 66, 101

Wat Aleksander 39, 307, 308

Wawrzyniecki Marian 251, 306, 315

Wejnert Aleksander 81

Weloński Pius 108

Westphal Bertrand 14, 15, 23, 24, 52, 60,
86, 89, 90, 111, 112, 158, 394

Wespiński Paweł 17

White Kenneth 157, 158

Wiegant Ewa 266

Wiercińska Janina 10

Wierczyński Stefan 362

Wiktor Jan 296, 297

Williams Ralph G. 11, 365

Włoskowicz Wojciech 121

Wolfsohn Józef 137

Woyda Karol 238

Woźniakowski Henryk 217, 218

Wójtowicz Aleksandra 12, 14, 28, 48, 76,
86, 111, 114, 157, 162, 228, 264, 298,
312, 393, 394

Wróbel Agnieszka 14, 86, 111

Wybicki Józef 77

Wyka Kazimierz 10

Wysłouch Seweryna 18, 20, 154, 184–188,
190–192, 194, 200, 267

Wyspiański Stanisław 106

Y

Yeats William Butler 364

Z

Zacharska Jadwiga 13, 114, 134, 157

Zaczyński Marian 9, 82

Zahorski Andrzej 44

Zaleski Marek 18, 22

Zamojski Jan 77

Zamoyski Andrzej 108

Zapolska Gabriela 87

Zawisławska Magdalena 227

Zawistowski Bogdan 81, 82, 106

Zborski Bartłomiej 240

Zenon Przesmycki (Miriam) 307

Zielińska Marta 18

Zieliński Jan 105, 184

Zola Émile 53

Zygmunt III Waza, król Polski 76, 85

Zyśk Justyna 312

Ż

Żabicki Zbigniew 50, 86

Żeleński Władysław 146

Żeromski Stefan 52, 53, 134, 263, 266, 307

Żółkiewski Stefan 72

