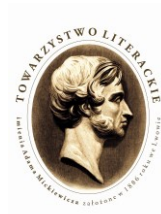


Pamiętnik Literacki 2014, 3, s. 23-55



Romana Jaworskiego „wjeżdżanie w miasto”

Urbanizm opowiadań

Agnieszka Grzelak

AGNIESZKA GRZELAK Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz

ROMANA JAWORSKIEGO „WJEŹDŻANIE W MIASTO” URBANIZM OPOWIADAŃ*

„Moderna [...] bez miasta żyć nie mogła” – zauważa Małgorzata Baranowska¹. Proza Romana Jaworskiego potwierdza to rozpoznanie. Miastu nadaje on szczególne znaczenie. A mimo to ów motyw – będąc przedmiotem wielu szkiców i studiów poświęconych literaturze modernizmu² – nie patronuje spotkaniu interpretatorów z „brzydką i trudną” (s. 179) twórczością autora *Historii maniaków*³. Nieraz jednak podkreślano rolę, jaką odgrywała w jego dziełach problematyka, która związana jest z interesującym nas pojęciem. Chodzi o diagnozę kultury, o kryzys współczesnej Jaworskiemu cywilizacji obserwowany i wyrażany przez niego dzięki deformacji, parodii, estetyce brzydoty, grze, „gestowi pięknoducha” (by przywołać kilka strategii, jakie dostrzegli badacze⁴). Włodzimierz Bolecki pisze: „starcie kultury masowej

* Tytuł nawiązuje do ostatniego zdania *Zepsutego ornamentu*, które brzmi: „Wkrótce wjechali w miasto” (R. Jaworski, *Historie maniaków*. Kraków 1978, s. 45. W toku rozważań odwołuję się do tego wydania, lokalizując cytaty bezpośrednio w tekście).

¹ M. Baranowska, *Geniusz miasta*. W: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984, s. 128. M. Baranowska pisze też w haśle *Urbanizm, antyurbanizm* (w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka [i in.]. Wrocław 1992, s. 1152): „przestrzeń tej literatury najczęściej organizuje [...] miasto”.

² Zob. M. Popiel, *Od topografii do przestrzeni mitycznej. Analiza przestrzeni w „Ziemi obiecanej” Reymonta*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4. – J. Z. Boryszewski, *Antyurbanizm młodopolski*. „Argumenty” 1980, nr 1. – I. Maciejewska, *Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu*. W zb.: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*. Seria 3. Red. E. Janowski, J. Kulczycka-Saloni. Wrocław 1984. – J. Nowakowski, *Problemy młodopolskiego antyurbanizmu*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Rzeszowie. Filologia Polska” 1990, z. 19. – J. Jedlicki, *Proces przeciwko miastu*. „Teksty Drugie” 1991, nr 5. – M. Baranowska, „Miasto – wszechświat”. „Ozimina” Berenta. Jw., 1993, nr 3. – W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze Młodej Polski*. W zb.: *Miasto – kultura – literatura. Wieki XIX. Materiały sesji naukowej*. Red. J. Data. Gdańsk 1993; *Artysta – więź urbanistycznych fantazmatów. O „Krzyku” Stanisława Przybyszewskiego*. W: *Konstelacja Przybyszewskiego*. Toruń 2008.

³ Miastu nie poświęcają uwagi monografiści twórczości Jaworskiego: J. Z. Maciejewski (*Konstruktor dziwnych światów. <Groteskowe, ludyczne i karnawałowe aspekty prozy Romana Jaworskiego>*). Toruń 1990), K. Kłosiński (*Wokół „Historii maniaków”. Stylizacja – brzydota – groteska*. Kraków 1992) oraz R. Okulicz-Kozaryn (*Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*. Warszawa 2003).

⁴ Poza monografiami zob. A. Kubale, *Próba analizy groteski Romana Jaworskiego*. „Wesele hrabiego Orgaza”. „Prace Humanistyczne Rzeszowskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1975, nr 4. .

i wartości najwyższych [...] to sprawy, które ze szczególną siłą pojawiają się w późnej twórczości Jaworskiego, ale które tkwią już w opowiadaniach”⁵. W pracach krytycznych omawiających spuściznę literacką autora *Miał iść* podejmowane są głównie dwa zasadnicze dla tej prozy zagadnienia: autotematyzm dzieła oraz krytyka kultury⁶. Miasto jako forma kondensująca czynniki cywilizacyjne staje się niejako „zwojnikiem” obu wątków, umożliwia ich przenikanie się w poszczególnych utworach. Urbanizm organizuje tu miejsce dla pojawienia się krytycznej refleksji o kulturze, jak też rozważań o charakterze ontologiczno-epistemologicznym i autotematycznym.

Badacze dorobku Jaworskiego ukazywali jego nowoczesność, prekursorstwo wobec zjawisk i form XX-wiecznych. O macierzystym kontekście *Historii maniaków*, a więc epoce Młodej Polski⁷, wspominano tylko po to, by zaznaczyć nieprzystawalność prozy „Charona moderny”⁸ do typowo młodopolskiego paradygmatu opartego na poetyce wyznania, uczuciowej ekspresji, imperatywie „szczerości”. Konfrontacja cech charakterystycznych dla twórczości Jaworskiego z myślą młodopolan przebiegała pod znakiem nawiązania na zasadzie negacji, chociaż w pracach krytycznych nazwisko autora *Anioła milczącego* przywoływane jest w jednym szeregu z ekspre-

– A. Lebkowska, *Romana Jaworskiego gry z odbiorcą. „Historie maniaków”*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1. – J. Kopciński, *Antymodernistyczna parodia i groteska: „Wesele hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego*. Jw., 1991, z. 3. – R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku XX wieku (do pierwszej wojny światowej)*. W: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997. – W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*. W: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień i związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1998.

⁵ W. Bolecki, *Jaworski redivivus*. „Twórczość” 1978, nr 12, s. 136.

⁶ Autotematyzm podkreśla M. Podraza-Kwiatkowska (*Literatura Młodej Polski*. Warszawa 1992, s. 269). Bolecki (*Jaworski redivivus*, s. 137) dostrzega tu kontynuację późnomłodopolskiego zainteresowania karykaturą i groteską; autotematyzm widzi M. Płachecki (*Antropologia błędu Romana Jaworskiego. Twórczość* 2002, nr 3, s. 58, 65); A. Konkowski (*Dancing i jego fikcje. „Miesięcznik Literacki” 1971, nr 12, s. 45*) i Kopciński (*op. cit.*) wprowadzają równanie: kryzys kultury tożsamy jest z załamaniem się twórczości – inni badacze też łączą oba wątki. Na temat krytyki kultury m.in. Maciejewski (*op. cit.*, s. 85) pisze: „Przedmiotem swoistego ataku są [...] różne symptomy współczesnej kultury, zarówno tzw. mentalność mieszczańska, jak i artystowska. A także wszelki [...] motłoch, tłum i zbiorowość [...]”; Okulicz-Kozaryn (*op. cit.*, s. 55) widzi tu dandysa walczącego z industrializmem „cywilizacyjnej dżungli”, a R. Zrębowski (*Zapomniany ekspresjonista. „Ruch Literacki” 1961, z. 4/5, s. 189*) stwierdza: „*Wesele hrabiego Orgaza* – to rodzaj encyklopedycznej klepsydry groteskowej, poświęconej beznadziejnemu upadkowi nowoczesnej kultury i cywilizacji”; problem kryzysu kultury podejmuje M. Stala (*Schronić się w śmieszności. (Uwagi o „Hamlecie wtórym” Romana Jaworskiego)*). W zb.: *Dramat i teatr Dwudziestolecia międzywojennego*. Red. J. Popiel. Wrocław 1992).

⁷ Przypomnijmy, że *Historie maniaków* ukazały się w 1910 roku, ale poszczególne opowiadania zostały napisane i były drukowane wcześniej: *Miał iść* (pierwodruk: „Krytyka” 1905, t. 2, z. 8); *Zepsuty ornament* (pierwodruk: „Nasz Kraj” 1907, t. 4, nr 3); *Medi* (pierwodruk: jw., nry 23–24); *Trzecia godzina* (pierwodruk: jw., 1908, t. 6, nry 5–6); *Bania doktora Lipka* (utwór napisany w maju 1909). Te informacje podają B. Chełmiński i T. Podoska (*Nota wydawcy*. W: *Jaworski, op. cit.*, s. 290–294).

⁸ Określenie to do Jaworskiego odnosi Nycz (*Język modernizmu*, s. 253), pisząc: „Charon moderny” – tak został nazwany Pichoń, najciekawsza kreacja *Historii maniaków*, lecz nazwa ta [...] słuszniej należy się temu, kto ją stworzył”.

sjonistycznymi czy groteskowymi młodopolskimi realizacjami m.in. Tadeusza Mićńskiego czy Karola Irzykowskiego⁹.

W toku niniejszych rozważań sygnalizowane będą pokrewieństwa motywów miejskich występujących w *Historiach maniaków* i w późniejszych opowiadaniach z refleksją modernistów, jako że młodopolski urbanizm nie traktuje aglomeracji jednowymiarowo¹⁰, a ponadto Jaworskiego „wjeżdżanie w miasto” dokonuje się przy znaczącym wykorzystaniu stylistyki młodopolskiej z jej ekspresyjną manierą, naddatkiem nacechowania czy elementami naturalistycznego obrazowania – stylistyki znanej z takich powieści poświęconych miastu, jak np. *Próchno* Wacława Berenta, *Ziemia obiecana* Władysława Stanisława Reymonta, *Ludzie bezdomni* Stefana Żeromskiego czy *Krzyk* Stanisława Przybyszewskiego. Konsekwencja w stosowaniu młodopolskiego schematu wynika – jak wyjaśnia to celowo nieumiarkowane wykorzystanie Anna Łebkowska – z przeświadczenia pisarza, iż „rzeczywistość jako taka dostępna jest jedynie przez pryzmat konwencji – przez szablon”, „wyzwolenie się spod [...] wszelkich przez kulturę wyznaczonych konwencji-ograniczeń jest nieosiągalne”¹¹, ale budzi również pewne podejrzenia, czy autor *Historii maniaków* nie gra z antyurbanistycznymi tendencjami epoki, czy jego kreacje miejskie nie są zatem w jakimś sensie parodią np. dokonujących się w miejskim krajobrazie, rozpaczliwych, dekadenccko-katastroficznym wyznach porażonych bezradnością bohaterów Przybyszewskiego.

Najogólniej, motyw miasta w opowiadaniach Jaworskiego pozwala czytelnikom na zestawienie, na zasadzie antynomii, dwóch typów postaci: tytułowego „maniaka” – indywidualisty, outsidera, dandyś (który najczęściej nie jest prostym *porte-pa-*

⁹ Łebkowska (op. cit., s. 6) pisze: „Podstawowym problemem *Historii maniaków* jest konflikt z konwencją epoki”. M. Głowiński (*Sztuczne awantury*, W: Jaworski, op. cit., s. 23, 14, 9) nazywa dzieło Jaworskiego „prozą pogranicza”, a formułując kategorię „pisarstwa języka obnażonego”, łączy je z twórczością S. I. Witkiewicza i W. Gombrowicza, stosunek zaś Jaworskiego do najbliższej mu tradycji nazywa „tradycją przez negację”, korzystającą przede wszystkim z właściwości groteski (M. Głowiński: *Drujące requiem dla historii. O „Weselu hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego*, W: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, *Prace wybrane*, Red. R. Nycz, T. 5; *Powieść młodopolska. Studium w poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 319, *Prace wybrane*, t. 1). Ustalenia Głowińskiego powtarza Kopicński (op. cit., s. 74), pisząc o „zgodzie na czynne uczestnictwo w destrukcji starych [wzorów światopoglądowych i estetycznych]”. A. Zalewska (*Nowoczesność „Historii maniaków” Romana Jaworskiego*, W zb.: *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, Red. M. Dąbrowski, A. Z. Makowiecki, Warszawa 2003, s. 158) stwierdza, iż Jaworski przetwarza, a nie odrzuca współczesne mu konwencje. W. Bołeck i Płachecki (op. cit., s. 61) wskazują na powinowactwa m.in. z Witkacym, z Schulzem, z Gombrowiczem; Nycz (*Język modernizmu*, s. 255) i M. Popieł (*Oblicza użnności. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, s. 222) uzupełniają je o kreacje B. Leśmiana.

¹⁰ Gutowski (*Symbolika urbanistyczna w literaturze Młodej Polski*, s. 190) stwierdza: „Specyfika młodopolskiej urbanistyki literackiej polega na tym, że pisarze epoki łączyli przerażenia (zabarwione perwersyjną fascynacją) wielkomięską dżunglą z pragnieniem odnowienia (reinterpretacji) wieloznacznej i wielowartościowej symboliki urbanistycznej”. Podobne spostrzeżenie notuje Baranowska (*„Miasto – wszechświat”*, s. 93): „Optymistyczny mit ciągłego rozwoju walczy z pesymistycznym mitem katastrofy”, urbanizm oraz antyurbanizm przeplatają się i krzyżują w literaturze epoki.

¹¹ Łebkowska, op. cit., s. 16, 25–26.

role pisarza¹²) – i antybohatera tej prozy, czyli tłumy. Sposób pojawiania się motywu urbanistycznej, demaskującej mechanizmy cywilizacji przełomu XIX i XX wieku, pozwala wyraziście zaprezentować antagonistów i ukazać stosunek maniaków do miasta (występują oni przeciw miastu, które na nich z kolei naciera). Podejmowane przez nich próby zanegowania nieakceptowanych zjawisk cywilizacyjnych wynikają z potrzeby kreacji, niezgody, buntu. Istotne znaczenie ma również ocena szans powodzenia owych „maniakalnych” projektów zniszczenia lub też przekształcenia miasta (a zatem również kultury). Sensy zogniskowane wokół omawianego motywu w *Historiach maniaków* rozciągają się od konstatacji konieczności istnienia miasta – z jego aglomeracyjną „pełnością”¹³; z intensyfikacją cywilizacyjnego pędu oraz przykrego dla intelektualisty spłylenia społecznych form bycia, jakie obserwuje się w sferach religii, ideologii, sztuki czy polityki; z ekspansją tłumy i marginalizacją roli jednostki – do niemożliwej akceptacji takiego stanu rzeczy, wyrażającej się w geście negacji, geście „śmiesznym”, bo przynoszącym wątpliwe efekty.

Opowiadania jako cykliczna całość

Motyw miasta istotną rolę odgrywa również w utworach dołączonych do *Historii maniaków* w edycji z 1978 roku¹⁴. Jego sposób pojawiania się i funkcja umożliwiająca spojrzeć na wszystkie opowiadania jako na spójną, zamkniętą *Fanfaronem* całość kompozycyjną. Tak też traktuje je w niniejszych rozważaniach.

Znacząca wydaje się częstotliwość występowania w analizowanych tekstach samego słowa „miasto”¹⁵, jego synonimów i wyrażen przyległych opartych na metonimii, jak również całego zespołu elementów składających się na pojęcie literackiego urbanizmu. Można mówić o progresywnym narastaniu semantyki motywu w kolejnych historiach. W *Opowieści o smutku czterech ścian* i *Fanfaronie*, które miały stanowić drugą serię *Historii maniaków*, obserwujemy nagromadzenie elementów urbanistycznych – wypełniają tu one plan fabularny o wiele gęściej niż we wcześniejszych utworach i wyraźniej niż dotychczas organizują problematykę. Lektura cyklu skoncentrowana na motywie miasta ujawnia misterną kompozycję *Historii maniaków* – motyw ten niczym wstęga wizyjnych asocjacji w szkicu *Miał iść* snuje się przez wszystkie teksty, by w *Opowieści o smutku czterech ścian* i *Fanfaronie* rozwinąć się w szeroką materię.

¹² Podkreśla to Bolecki (*Jaworski redivivus*, s. 136).

¹³ Termin J. Ortegi y Gassetta (*Bunt mas*. Przeł. P. Niklewicz. Warszawa 2008, s. 8), określający proces przepelnienia demograficznego.

¹⁴ Chodzi o *Opowieść o smutku czterech ścian* (opublikowaną w lwowskich „Widnokregach” (1911, z. 2–4/5)) i *Fanfarona* (pierwodruk: „Krokwie” 1920, nr 1). Do edycji zbioru z 1978 roku dołączono oba utwory za sugestią autora, który w przypisie do pierwodruku *Opowieści o smutku czterech ścian* stwierdził: „Rzecz ta wchodzi w skład II serii *Historii maniaków*” (cyt. z: *Nota wydawcy*. W: Jaworski, *op. cit.*, s. 294).

¹⁵ Wyraz „miasto” w personifikującym sensie używany jest tak często, że staje się w dziele Jaworskiego tym, co G. Lakoff i M. Johnson (*Metafory w naszym życiu*. Przeł. T. P. Krzeszowski. Warszawa 1988, s. 241) nazywają metaforą, która umarła na dosłowność. Płachocki (*op. cit.*, s. 53) nazywa kreację Jaworskiego „topologiczną metaforyzacją przestrzeni”.

Otwiera on i kończy wątki fabularne pierwszego oraz ostatniego ogniwa omawianego cyklu: w impresji *Miał iść* bohater stwarza miasto i pragnie w nim zamieszkać – jako byt oniryczny pojawia się ono w jego marzeniu; główna postać w *Fanfaronie* opuszcza zaś miasto, żegnając je. Konsekwencje dla wagi motywu zdaje się mieć również to, iż te dwa teksty organizują pewnego rodzaju układ okalający dla pozostałych małych form prozatorskich Jaworskiego, wprowadzając klamrę kompozycyjną. Staje się nią inicjalna fraza *Fanfaron*: „Już mieli wyjść”, która jest wariacją zdania „miał iść”, powtarzającego się w pierwszym opowiadaniu kilkakrotnie i stanowiącego zarazem jego tytuł¹⁶. W tamtym utworze sygnalizowało ono zamiar i jednocześnie podkreślało niemożność (także zapanowanie nad wyobrażonym przez narratora miastem). W *Fanfaronie* aspekt czasownika zmienia się natomiast na dokonany – bohater zrealizował plan mimo wydającej się początkowo przeszkodą wizyty Krzyka (opóźniła ona wyjście, ale nie udaremniła go), dotarł do rzecznej barki, zrealizował to, co przedtem zapowiedział, a zatem przewycięzył uprzednią niemożność. Zmodyfikowane powtórzenie frazy inicjalnej w impresji *Miał iść* zdaje się pokazywać cykliczną spójność wszystkich opowiadań. Oznajmia zatem w *Fanfaronie* fabularną kontynuację problematyki łączącej się z nowoczesną *urbs*.

Ta finałowa rozprawa *Fanfaron* z aglomeracją jest zarówno nawiązaniem do przygód Pichonia z miastem (*Trzecia godzina*), jak i inwariantnym powtórzeniem deklaracji rycerzy Chrystusowych z *Bani doktora Lipka* czy projektu Marka z *Opowieści o smutku czterech ścian*. Niczym rycerski Don Kichot, nie zrażony dotychczasowymi niepowodzeniami, *Fanfaron* modyfikuje swoje działania. Jeden z jego poprzedników walczył z miastem za pomocą ognia, *Fanfaron* posiłkuje się zaś żywiołem wody – mówi: „Wejdę w przymierze z cudnej rzeki prądem i wód chciwych rozpedy skieruję między kamienic miejskich ogorzałe ściany [...]” (s. 264). Jakby przejmuje świadczące o niechęci do urbanistycznego kompleksu zdania z testamentu Pichonia czy ekspresyjne, buntownicze zawołania pacjentów doktora Lipka; zapowiada: „Miasto szcześnie z powierzchni, przepadnie za wrogą postawę wobec fanfaronstwa” (s. 255). Wzmocniony pokarmem z „bohaterskich” kości, u boku mając nie – jak Pichon – przyziemną i bezpłodną właścicielkę cukierni, lecz demoniczną boginię Astarte, z którą związek gwarantuje narodziny „fanfaroniego maleństwa” („W łonie Astarte dojrzewało *Fanfaronowe* nasienie”, s. 267), raz jeszcze podejmuje *Fanfaron* krucjatę przybliżającą go jakoby do finalnego happy endu.

Bździał¹⁷, na który *Fanfaron* zabrał to, co najistotniejsze (marzenia), staje się unoszoną na falach potopu arką Noego¹⁸. W ten sposób rzeczna barka nawiązuje

¹⁶ Tę powtarzalność analizuje Pł a c h e c k i (*op. cit.*, s. 56–57, 61), wskazując jej znaczeniowe implikacje.

¹⁷ Bździał to w *Historiach maniaków* stary młyn-barka na rzece.

¹⁸ Hebrajskie słowo „arka” oznacza skrzynię (zob. *Przewodnik po „Biblii”*. Red., przeł. T. Mieszko w s k i. Warszawa 1996, s. 132). W *Biblii* pojawiają się dwie arki: pierwszą Bóg nakazał zbudować Noemu, by go ochronić przed potopem (Rdz 6, 5 – 8, 18); do konstrukcji drugiej zobowiązał Mojżesza (Wj 25) – miała ona znajdować się w świątyni (w samym sercu przybytku), którą lud Izraela zbudował dla Boga, a On obiecał w niej zamieszkać i kontaktować się z Mojżeszem jako przywódcą. Losy arki (1 Sm 4; 2 Sm 6; 2 Krl 15–16) obrazują dzieje przymierza Boga z ludem wybranym. H. R a t u s z n a („*Błysk obrazu*”. *Z zagadnień krótkich form narracyjnych w literaturze*

do złotej arki zbudowanej przez wyznawców z opowiadania *Miał iść*. Stanowi ona symbol nowej religii, znak obecności *sacrum* w horyzontalnej przestrzeni miasta, lecz jej siła okazuje się ostatecznie problematyczna, bo usytuowaną w sercu świątyni arkę i bohatera – kapłana inicjującego kult – opuszczają wierni, poświęceni jako prześlągalna ofiara. Symbol Mojżeszowego przymierza z pierwszym w cyklu utworu nie ujawnił więc magicznej mocy zniwelowania napięć i zacierania konfliktów między bogiem, kapłanem, jednostką wyższą a ludem. Czy bździel – nowa arka, która stanowi powtórzenie modyfikujące i przewyciężające klęskę poprzedniej – otwiera horyzont powodzenia dla katastroficznego, antyurbanistycznego projektu odrodzenia kultury? Przekonany o tym jest Fanfaron, rojąc o – kielkujących w żyznej glebie podniebno, kosmicznego bezmiaru – nasionach fantazji twórczej samotników. Bohater wydaje się bogatszy o społeczne doświadczenia marzyciela z impresji *Miał iść*, Marka z *Opowieści o smutku czterech ścian* czy Pichonia z *Trzeciej godziny*, którzy w projektach odnowienia kultury przewidywali jakąś rolę dla mieszkańców miasta. (Pichon pogardzał społeczną masą, lecz próbował też niejako uwznioślić ją, unaoczniając jej uroczystymi ceremoniami tajemnicę śmierci, spośród ludu wybrał towarzyszkę metafizycznego posłannictwa oraz zaufanego powiernika Tarasa i małoletniego dziedzica swej misji; Marek mimo dystansu zdecydował się na rolę przywódcy tłumu, by zrealizować swój plan). Fanfaron rezygnuje z zaangażowania udziału społeczeństwa w projekcie przewyciężenia kryzysu. Nie pozwalając sobie na poufałe zbliżenie z żadnym reprezentantem pospólstwa – dla zachowania koniecznych relacji z miastem powołuje do istnienia sobowtórowego Wiktora. Wie też, że *sacrum* nie objawi się w miejskim *milieu*, w co zdawał się wierzyć Pichon. Kosmiczna cisza, podkreślenie perspektywy wertykalnej – „mleczna droga niebiosów” (s. 267), obraz bezkresnej przestrzeni stanowią wyrazisty kontrast dla ciasnoty, hałasu, horyzontalnego tylko wymiaru rzeczywistości miejskiej. Bździel to *axis mundi* – jedyne, chociaż nie utwierdzone stałym podłożem (co ma symboliczną wymowę) miejsce zadomowienia twórczego ekscentryka. Trwałość konstrukcji rzecznej barki nie wzbudza wszakże zaufania – jej stan zdaje się obnażać iluzoryczność marzeń Fanfarona o realizacji jego projektu: „wszystko spróchniało i chwieje się nieprzytomnie” (s. 266), spoiwem jest „nietykalna pajęczyna”, a całość podtrzymują znużone czoła ofiarnych bohaterów. Także zebrane na bździelu czcigodne towarzystwo „w korowodzie dostojnym, półsennym” (s. 267) zmierza w tańcu śmierci raczej ku rzeczywistości eschatologicznej.

Czy jednakże Fanfaronowi chodzi o dosłowne wykonanie planu? Przecież „sprzeciwił się [...] [on] pomysłom praktycznym” (s. 266). Zatem pragnie, a zarazem nie pragnie powodzenia własnego projektu. Tę sprzeczność zauważył Irzykowski – jako jeden z pierwszych recenzentów cyklu Jaworskiego wyjaśniał:

ocalanie wartościowej „istoty rzeczy” odbywa się tu wszędzie przez izolowanie i konserwowanie momentu. [...] spostrzegamy, że „ocalanie” jednych momentów odbywa się kosztem drugich momentów, nie mogących się narodzić, i że podłość i lenistwo życia wkradają się i tu i zyskują nowy pozór. [...] Cennym

Młodej Polski. Toruń 2009, s. 240) kojarzy Pichonia z Mojżeszem wiodącym lud do Ziemi Obiecanej; można to skojarzenie odnieść również do Marka z *Opowieści o smutku czterech ścian*, w której został on przedstawiony jako prorok wyprowadzający społeczność „z domu niewoli”.

staje się moment dopiero wtedy, gdy umiera i pozostawia po sobie następców, którzy objeli po nim spadek; inaczej zmienia się jego istota i już w samym narodzeniu się jest on tylko imitacją¹⁹.

Realizacja idei zapewniająca jej „osiadłą powagę” (s. 264) możliwa jest tylko w gromadnym życiu miejskim, a jednocześnie tam zagraża jej skarlenie, nieuchronne przekształcenie się w antywartość, zatem – unicestwienie, co potwierdza odczytanie Irzykowskiego: „Podkreśla tu autor [...] konieczność ocalania istoty marzeń czy ideałów kosztem ich nieziszczenia [...]”²⁰.

Autor *Amora milczącego* pragnie uchronić ideę, sytuując ją w dziedzinie marzenia, zapewniającego jej czystość, dynamikę, wieczną ważność. „Fanfarońskie zwidzenia” mają pozostać „w kształtach nieuchwytnych, w sensach niedostępnych” (s. 263). Gwarantuje to maniak – człowiek poszukujący, a więc będący wciąż w ruchu (swoisty *homo viator*). Chodzi o działanie przeobrażającej świat wyobraźni, wybiegającej w przyszłość refleksji (dynamice nieustannie rozwijającego się marzenia, które pozwala zachować nieponiżoną żywotność idei, odpowiada symbolicznie przechadzka, wędrowka czy podróż bohatera²¹). Jaworski po nietzscheańsku neguje mieszczańską osiadłość, przeciwstawiając jej twórczą wędrowkę (Pichoń, poszukując Absolutu, intuicyjnie spaceruje po otwartej przestrzeni poza miastem, gdzie stojąc na górze, doświadcza „bezmiaru” niczym wędrowiec z obrazu Caspara Davida Friedricha; Marek proponuje mieszkańcom wyprawę po bezkresnej równinie, rzeczną podróż podejmuje Fanfaron). Powiernikami swojej koncepcji, strażnikami takiego sposobu bycia idei/marzenia czyni Jaworski artystów, wiecznych wędrowców, próbujących skontaktować się z transcendencją. Ocalenie, jeśli jest możliwe – to tylko na terenie sztuki, przez sztukę, zgodnie z tym, co pisze Stanisław Brzozowski: „dla [...] sztuk wszystko, co jest przez nie dane, może się stać czym innym, a więc nieostatecznym, nie zobowiązującym do końca. Jest w nich zawsze coś ponad obecność [...]”²². Artyści Jaworskiego zamieszkują na spróchniałym bździedlu – zatem są nieustannie zagrożeni zewsząd napierającym żywiołem ludzkiej miejskości, ale mimo to reżyserują heroiczne rozprawy z aglomeracją, która zagarnia przecież wszystko w przestrzeni horyzontalnej. Muszą uciekać z miasta: „zdarzy się jaki człowiek – wówczas przebywać musi poza ludzkością” – z niejakiem żalem zauważa Fanfaron (s. 253; podkreśl. A. G.); jest to też emigracja wewnętrzna. Przepelniający ich „żywioł anarchiczny” (sformułowanie Irzykowskiego) klóci się z właściwą miastu osiadłością, stabilizacją, niewzruszonym

¹⁹ K. Irzykowski, *Ocalenie „istoty rzeczy”*. Roman Jaworski, *„Historie maniaków”*. W: Pisma. Red. A. Lam. T. 6: *Czyn i słowo. – Fryderyk Hebbel jako poezja konieczności. – Lemiesz i spada przed sądem publicznym. – Prolegomena do charakterologii*. Kraków 1980, s. 532 (pierwodruk: „Widnokreśli”, X 1910). Także Zalewska (op. cit., s. 167) zauważa: „Prawdziwe istnienie możliwe jest tylko w formie przebłyku, jakiejś efemerydy”.

²⁰ Irzykowski, op. cit., s. 528.

²¹ Motyw wędrowki w opowiadaniu *Trzecia godzina* omawia Lebkowska (op. cit., s. 22), wspominając o młodopolskich realizacjach owego motywu i wskazując nietzscheańskie inspiracje. Zob. też H. Filipkowska, *Tutacze i wędrowcy*. W zb.: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1977.

²² S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*. W: *Kultura i życie*. Wstęp A. Walicki. Warszawa 1973, s. 607.

trwaniem²³. Nietzscheański gest wiecznego nieustabilizowania, przekraczania i zaprzeczania odsłania podejrzenia indywidualisty, że wszelka stałość oznacza zwyrodnienie.

Ekspozowaniem takiego właśnie kruchego charakteru egzystencji maniacy zdają się wskazywać na negatywne aspekty procesu, który Georg Simmel nazywa „tragedią kultury”. Istota kultury polega na tym – twierdzi autor *Filozofii pieniądza* – iż duch (podmiot) stwarza siebie jako przedmiot, który jest emanacją ducha i ma służyć jego samopoznaniu oraz doskonaleniu się, przez co wzbogacony duch wraca niejako sam do siebie²⁴. Jednak przedmioty – zobiektywizowana treść ducha – emancypują się i jako nieruchome formy ignorują roszczenia indywiduum permanentnie pragnącego dynamicznego przekroczenia:

„Za pomocą tych treści, które „ja” kształtuje w szczególny sposób, zewnętrzne światy ujmują owo „ja”, aby wciągnąć je w siebie; podczas gdy treści formują się według swoich roszczeń, nie pozwalają na ich (roszczeń) koncentrację wokół „ja”²⁵.”

Na przełomie XIX i XX wieku, w epoce rosnącej produkcji towarowej, Simmel, za Karolem Marksem, widzi osobliwy przypadek kulturowego procesu, kiedy wyobcowanie przedmiotów od ich początków i celów prowadzi owe przedmioty do zwrócenia się niejako przeciwko duchowi, który je stworzył z najlepszych swych treści – dochodzi do sytuacji, gdy „skierowane przeciwko jakiejś istocie niszczące siły tryskają z najgłębszych warstw tej właśnie istoty”. Simmel wyjaśnia:

„W ten sposób powstaje typowa problematyczna sytuacja nowoczesnego człowieka: poczucie, że jest otoczony niezliczoną liczbą elementów kultury, które dla niego nie są bez znaczenia, ale w najgłębszej istocie tego znaczenia także nie mają; które jako masa mają w sobie coś przytłaczającego, gdyż nie może on wszystkiego wewnątrznie zasymilować [...]”²⁶.

Autor *Historii maniaków*, opisujących przygody indywidualisty z miastem, wydaje się reprezentantem takiej świadomości tragicznej. Jeżeli Simmel wskazywał kulturę jako przestrzeń konfliktowego dualizmu subiektywności i obiektywności (ducha-podmiotu oraz wytworzonych przezeń rzeczy), a zarazem jako sferę mediacji (przewycięzania konfliktu) między tymi dialektycznie oddzielonymi w kulturze biegunami, to Jaworski jakby koncentruje swoją uwagę na przeciągającym się momencie owego dualistycznego przeciwstawienia sił, które powinny sobie wzajemnie służyć.

Moment ten w jego ujęciu zdaje się trwać i trwać. „Wszystko wokół nas ustaje [...]” – konstatuje Piotr Wiktor Fanfaron stagnację twórczych, kreacyjnych aspektów rzeczywistości miejskiej (s. 241). Konsumpcyjne, populistyczne, ludyczne miasto

²³ Zalewska (op. cit., s. 166) podkreśla, iż u Jaworskiego stabilizacja to tyle co schemat, maska, stereotyp.

²⁴ Dzięki kulturze podmiot wznosi się ponad siebie ku samemu sobie, ale zarazem przeżywa tragedię z powodu przeciwieństwa form „między subiektywnym życiem, nieustannie pędzącym, ale czasowo skończonym, a jego treściami, które, raz stworzone, są nieruchome, zachowując jednak beczasową ważność” (G. Simmel, *O filozofii kultury. Pojęcie i tragedia kultury*. W: *Filozofia kultury. Wybór esejów*. Przeł. W. Kunicki. Kraków 2007, s. 29).

²⁵ *Ibidem*, s. 43.

²⁶ *Ibidem*, s. 49.

utrwała marazm, a maniak, borykając się z urbanistycznym kompleksem, usiłuje go przezwyciężyć, zdynamizować, by duch mógł swobodnie wybiegać poza siebie i wracać ubogacony dialektycznym ruchem.

Omawiany motyw miasta nabiera znaczenia w pewnej konfiguracji elementów składających się na świat przedstawiony (najważniejszy jest stosunek jednostki, a więc tytułowego maniaka, do miejskiego tłumu i specyfiki miejskiego życia). Implikowana przez motyw semantyka wprowadzana jest dzięki różnym ujęciom miasta. Pojawia się ono jako:

1) to, co zewnętrzne, i to, co wewnętrzne (będąc przestrzenią interakcji społecznych bywa przenoszone do intymnej, wewnętrznej przestrzeni psychicznej indywidualisty);

2) efekt użycia różnego rodzaju stylistyki (przy zasadniczo groteskowym ukształtowaniu świata przedstawionego w impresji *Miał iść* pojawia się miasto oniryczne, wprowadzone dzięki wizyjnym asocjacom, w *Trzeciej godzinie* miasto należy do realistycznego planu fabularnego²⁷, w *Opowieści o smutku czerech ścian* wykorzystana jest konwencja alegoryczna, w *Fanfaronie* zaś metaforyka naturalistyczna, przy czym w dwu ostatnich utworach występują elementy niezwykle ekspresyjnej – rzecz by można: publicystycznej – perswazji).

Miasto

Miasto jest zasadniczą przestrzenią świata opowiadań Jaworskiego. To tu artysta znajduje natchnienie (np. narratorowi *Amora milczącego* jego bohater objawił się na wielkowiejskiej ulicy (s. 182)) i tu rozgrywa się akcja większości utworów. Główne postaci urodziły się i mieszkają (jak Marek czy Fanfaron) lub pracują (jak Pichoń czy Fallus) w mieście. W zasadzie go nie opuszczają – z wyjątkiem ucieczki Jerzego Fallusa (rozgoryczonego niezrozumieniem, z jakim spotkała się filozoficzna istota jego koncepcji ze strony klubowych towarzyszy), finalnej wycieczki Fanfaroną bądź młodzieńczego podróźniczego epizodu Marka. Wspomnienie czy obraz miasta pojawiają się nawet w opowiadaniach *Miał iść* i *Medi*, rozgrywających się w pejzażach różniących się od urbanistycznego. Rzadko w *Historiach maniaków* występuje inna przestrzeń poza miejską i podmiejską, przy czym jedna płynnie przechodzi w drugą. Rzeczywistość aglomeracji pozostaje zawsze topograficznym punktem odniesienia: narrator *Medi* wspomina domek rodziców dziewczynki jako „przedmiejski” (s. 50); znajdując się w lesie, tęskni „za gościńcem do miasta” (s. 55). W *Trzeciej godzinie* gminne pastwisko, na którym Pichoń doznaje metafizycznych olśnień, znajduje się „tuż za rogatkami rodzinnego miasta” (s. 89), a tłum „przedmiejski” kieruje się „w stronę miasta” (s. 137). W *Zepsutym ornamencie* zdarzenia rozgrywają się na kolejowym przystanku, lecz budynek stacji, latarnia, pobliska knajpa, urzędnik kolejowy, oczekujący podróżni – są znakami sugerującymi przy-

²⁷ Odwołuję się do ustalenia Lebkowskiej (*op. cit.*, s. 26–27), która ujawnia istnienie w *Trzeciej godzinie* dwóch zasadniczych planów fabularnych przenikających rzeczywistość przedstawioną: metafizycznego i realistycznego.

należność tego fragmentu świata do większej, urbanistycznej całości, zresztą odsyła do niej wprost ostatnie zdanie utworu: „Wkrótce wjechaliśmy w miasto” (s. 45).

Nieliczne obszary niemiejskie, jak np. wspomniana w *Zepsutym ornamencie* wieś, w *Medi*: park, dwór dziewczynki, leśna polana, przypadkowa wiejska lepianka, w *Fanfaronie* zaś łąka czy dryfujący po rzece bździel, nie budują romantycznej opozycji natura–kultura. Jaworski wydaje się wyzwolony z przekonania o terapeutycznych właściwościach kreacji arkadyjskich czy sielskich pejzaży, wyrażanego przez pewną część modernistycznych twórców. Bohater młodopolski, gdy doskwiera mu *spleen*, poszukuje zwykle terapii w niewinnych, czystych, uświęconych miłosną ekstazą czy nieskażonych cywilizacją przestrzeniach natury. Kieruje tęsknotę np. ku górcom, jak w wierszu Franciszka Nowickiego *Tatry*, sakralizującym tytułową przestrzeń: „Tatry!... czemuż jak siedzib szukające ptaki / Myśli moje ku waszej zamarłej pustyni / Lecą przez mgłę tęsknoty i przez marzeń szlaki?”²⁸ Idealizująco sięga pamięcią do kraju lat młodości, co czyni podmiot wiersza Jana Kasprówicza: „Pamiętam te piaski nad wodą, / Gromniczne pamiętam dziewanny / I poszept tych fal nieustanny, / Co pieśni tajemnicą bezsłownych więziły / Moją duszę młodą”²⁹, lub kreuje pejzaże nasycone erotyzmem, jak w *malinowym chruśniaku* Bolesława Leśmiana³⁰. Proponuje wreszcie, niczym np. Leopold Staff, wiejskiego bohatera – „włóczęgę, króla gościńców, pijaka słońca wiecznego”³¹. Jaworski

²⁸ F. Nowicki, *Tatry*. W zb.: *Antologia liryki Młodej Polski*. Wstęp, wybór, oprac. I. Sikora. Wrocław 1990, s. 255). Afirmacje, a nawet idealizację pejzażu tatrzańskiego odnajdziemy w poezji K. Przerwy-Tetmajera (np. *Patrzac ku Tatrom, Melodia mgieł nocnych (Nad Czarnym Stawem Gąsienicowym)*), *Morskie Oko*. W: *Wybór poezji*. Wstęp, komentarz I. Sikora. Wrocław 1991, s. 134–135, 140, 142), J. Kasprówicza (np. cykl *Z wichrów i hal (II Z Tatr)*. W: *Poezje*. Red. J. J. Lipski. Kraków 1958, s. 494–516. *Dzieła wybrane*, t. 1) czy L. Szczepańskiego (np. *Noc w górach*. W zb.: *Antologia liryki Młodej Polski*, s. 73). Rola Tatr w literaturze i kulturze Młodej Polski ukazują prace J. Kolbuszewskiego (*Tatry w literaturze polskiej 1805–1939*. Kraków 1982) i J. Majdy: *Tatrzańskim szlakiem literatury* (Kraków 1981), w której badacz wskazuje dzieła S. Witkiewicza i S. Żeromskiego, oraz *Młodopolskie Tatry literackie* (Kraków 1989), gdzie autor zauważa ciekawy fakt, dowodzący wpływu miasta na wyobraźnię twórczą młodopolań: „Napływ miejskich przybyszów do Tatr na przełomie wieków spowodował pewien paradoks: Człowiek wprawdzie uciekał [...] od piekła cywilizacji urbanistycznej w nieskażoną pierwotność gór, jednak [...] nie zadowolął się jej naturalnym pięknem, lecz modelował ją według... urbanistycznych kryteriów estetycznych. Patrzył więc na góry przez pryzmat zurbanizowanej wyobraźni” (*ibidem*, s. 137). Jako egzemplifikację Majda podaje teksty T. Micińskiego (*Nietota*), Nowickiego, Witkiewicza, Przerwy-Tetmajera, gdzie w pejzażu Tatr pojawiają się opisujące tę przestrzeń motywy architektoniczne (*ibidem*, s. 138–139).

²⁹ J. Kasprówicz, *Pamiętam te piaski nad wodą...* W zb.: *Antologia liryki Młodej Polski*, s. 251). Również bohater powieści S. Przybyszewskiego *Synowie ziemi* idealizuje we wspomnieniach pozamięjską przestrzeń rodzinnych Kujaw i ucieka z ukochaną na ziemię kujawską z „malarycznego” Krakowa.

³⁰ W. Gutowski (*Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*. Kraków 1992, s. 337) nazywa przyrodę w erotycznej liryce Leśmiana „partnerem” kochanków.

³¹ L. Staff, *Sonet szalony*. W: *Wybór poezji*. Wybór, wstęp M. Jastrun. Przypisy M. Bojarska. Wyd. 3. Wrocław 1985, s. 37. BN I 181. Bohaterami *Felki* I. Dąbrowskiego, jak też licznych powieści G. Zapolskiej są prości przybysze ze wsi i to przez pryzmat ich wrażeń i doświadczeń ukazane zostaje miasto jako przestrzeń antywartości, gdzie ulegną oni degradacji fizycznej i moralnej, na co wskazuje I. Gubernat (*Miasto Zapolskiej*. W zb.: *Miasto – kultura – literatura*). Jaworski spogląda na miasto z perspektywy intelektualistycznego estety, eksponuje dystans i namysł jako

demaskuje tę strategię jako naiwną. Nie szukajmy na zewnątrz – zdaje się mówić – miasto dociera wszędzie. Skierujmy uwagę do wewnątrz, w obszar marzenia.

Także bohater opowiadań Jaworskiego – dandys, wyrafinowany esteta, intelektualizujący fantasta, indywidualistyczny dziwak – jest jak najdalszy od kreacji młodopolskich kuzynów Roussowskiego *l'homme sauvage*: franciszkańskiego prostaczka, dobrodusznego prowincjusza, prostolinijnego „wesołego pielgrzyma” (*Wędrownka wesołego pielgrzyma* Staffa z tomiku *Dzień duszy* (1903)), ubożego „wędrownego grajka” (*Modlitwa wędrownego grajka* Kasprowicza z tomiku *Mój świat* (1926)). W ogóle ubóstwo (naiwna ufnosć, prostoduszność) jako kategoria duchowości wydaje się Jaworskiemu podejrzane, czego dowodzą słowa z testamentu Pichonia: „Nie godzi się samotnikowi zaznawać nędzy, jako że przez nią wejść musi w pospólstwo” (s. 131). Fraza ta stanowi wyraźne przekształcenie pouczenia biblijnego: „Jeśli się [...] nie staniecie jak dzieci, nie wejdziecie do królestwa niebieskiego”³². Duchowe ubóstwo („nędza”) w świecie *Historii maniaków* cechuje antybohaterów tej prozy – miejski motłoch i jego przywódców, ludzi masowych: pragmatycznych, sprytnych, odtwórczych, niezdolnych, by bezinteresownie marzyć. Antonimiczny w stosunku do „nędzy” duchowy arystokratyzm, wyrafinowanie to czynnik indywidualujący bohatera (jego *principium individuationis*), a równocześnie jedyna broń Pichonia przeciw dotkliwosciom cywilizacji masowej, niosącej obniżenie czy nawet utratę dostojności.

Szokująca estetyka „dziwactw” zastępuje w świecie maniaków klasyczną estetykę *katharsis*. Nie brak w nim wynaturzenia, gwałtu czy zbrodni. Bohater, jak Pichon lub Fallus, porusza się między perwersją a poszukiwaniem oczyszczenia – i jedno, i drugie jest nieoczywiste, jakby podważone. Zbrodnia nie zostaje potępiona, ale jednoznaczna rehabilitacja także nie następuje. Brak klasycznego ładu nie znosi tęsknoty – maniak egzystuje niejako pomiędzy porządkami, w jakich obowiązują czyste fenomeny szoku i *katharsis*, których znaczenie estetyczne wyjaśnia Zygmunt Bauman:

Katharsis zakłada obecność moralnego ładu w świecie [...]. Szok zakłada nieobecność takiego ładu:

strategię zapanowania nad aglomeracją. Od uczuciowych – sentymentalnych i sentymentalizujących – kreacji bliższy byłby mu zatem Kantowski patronat racjonalizmu i refleksji jako drogi wiodącej ku wolności.

³² Mt 18, 3–4 (cytując z Biblii korzystam z wyd.: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich. [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 3, popr. Poznań 1980). Słowa Pichonia odsyłają również do pierwszego zdania z *Kazania na Górze*: „Błogosławieni ubodzy w duchu, albowiem do nich należy królestwo niebieskie” (Mt 5, 3), i do fragmentu *Ewangelii* mówiącego o wiedzy dostępnej jedynie prostaczkom (Mt 11, 25). W *Historiach maniaków* także dzieci (najbardziej naturalne symbole niewinności i prostoty) naznaczone są przedwczesną dojrzałością i przecuciem śmierci – zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*. Kraków 2003, s. 51. – Z. Krzywicka, *Dziecko i dzieciństwo w opowiadaniach z „Historii maniaków” Romana Jaworskiego*. W zb.: *Czytanie modernizmu*. Red. M. Olszewska, G. Bąbiak. Warszawa 2004. – Ratuszna, *op. cit.*, s. 339. Charakter kreacji dziecięcych bohaterów Jaworskiego uwydatnia rysunkowy cykl W. Wojtkiewicza *Ceremonie*, dla którego inspiracją był utwór *Medi*. Z kolei motyw nędzy wielokrotnie pojawia się w powieściach S. Przybyszewskiego (*Synowie ziemi*, *Dzieci nędzy*, *Krzyk*) i odnosi się do realiów społecznych, do codzienności ulicznego plebsu, ale też określa wymiar duchowy rzeczywistości i rządzące nią instancje metafizyczne.

[...] jest odkryciem jego nieobecności. *Katharsis* oznacza obłaskawienie dziwaczności; prowadzi z wrotem do tego, co normalne i znane, i nadaje temu, co normalne, wdzięk bezpiecznej przystani. Szok niczego nie obiecuje, niczego – poza wzburzeniem i żegluga, która nigdy się nie kończy³³.

Odwroćcie wartości kategorii biblijnej wskazuje na zjawisko zerwanych relacji z *sacrum* w doświadczeniu nie tylko Pichonia – nieustępliwego poszukiwacza Absolutu. Być może, testamentowe przesłanie dumnie maskuje trapiące bohatera podejrzenie nieodwołalnej straty metafizycznej. Samotny w świecie społecznym, sam wobec transcendentnej pustki – czy bogactwo wyobraźni, kreacyjna obfitość marzenia zdolają mu zrekompenzować odczucie owego braku? Marian Plachecki proponuje pozytywną odpowiedź:

to jest jedyne zbawienie dane w świecie Jaworskiego – zamiast odpowiedzi Boga, co milczy złośliwie [...]. Zbawienie wcale nie fikcyjne. I nie sztuczne wcale, skoro żyjesz, by dawać wciąż od nowa ostateczne świadectwo błędowi natury, jaki wtrącił cię w życie³⁴.

Istniejąca w cyklu opowiadań dysproporcjonalna dwudzielność przestrzeni odwołuje się do dychotomii innej niż natura–kultura. Podporządkowana została mianowicie charakterystyce antynomicznych bohaterów. Samotniczym zakątkom indywidualistycznego dziwaka – stanowiącym jedynie skrawki rzeczywistości w porównaniu z całym makrokosmosem świata przedstawionego – przeciwstawia się ekspansywny żywioł masowej zbiorowości: ulice, miejskie place, ludne przedmieścia, zaułki. Ich atmosfera różni się od klimatu mieszkania maniaka. Zgiełk i tłok ulicy kontrastują z ciszą panującą w samotni bohatera, a pospolite zwyczaje tłumu – z jego dostojnością³⁵.

Sposób prezentowania przestrzeni miejskiej dowodzi, iż jest to miasto modernistyczne, podlegające wszystkim procesom nowoczesnej urbanizacji. *Opowieść o smutku czterech ścian* ujawnia alegoryczny sens opisywanej aglomeracji: ma to być „jedna z licznych Abder rodzinnego kraju” (s. 215). Motywy urbanistyczne zyskują tu walor ponadlokalnej i ponadczasowej uniwersalności, a metaforykę dotyczącą miasta cechuje nie występująca w innych opowiadaniach jednoznaczność. We fragmentach tego opowiadania mówiących o aglomeracji redukuje się bogactwo płaszczyzn nadawczych, mniej lub bardziej skomplikowane w pozostałych utworach³⁶: wygłaszający sądy rezoner to narrator, który opisuje życie miejskie z punktu widzenia Marka, przytacza jego opinie i nie są one podważone³⁷. Abdera to miasto w ogóle, figura terażniejszych i przyszłych aglomeracji. Zarazem jednak,

³³ Z. Bauman, *Walter Benjamin – intelektualista*. W zb.: „*Drobne rysy w ciągłej katastrofie...*” *Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1993, s. 23. Rozróżnienie Baumana może wydać się upraszczające (niejednokrotnie zaświadczano katartyczne właściwości szoku), tutaj istotna chyba jest jednak sama idea porządkującej klasyfikacji.

³⁴ Plachecki, *op. cit.*, s. 65.

³⁵ Uwagę Maciejewskiego (*op. cit.*, s. 8) można zastosować nie tylko do *Farfaron* – badacz pisze: „rozpoznajemy w tym interpersonalnym układzie parodystyczną reinterpretację opozycji między artystą a filistrem czy też między aspiracjami jednostki a społeczeństwa”.

³⁶ O skomplikowaniu płaszczyzn nadawczo-odbiorczych pisze Lebkowska (*op. cit.*, s. 22).

³⁷ R. Okulicz-Kozaryn (*Nuda w zwierciadle nudy*, *Roman Jaworski*. W zb.: *Nuda w kulturze*. Red. P. Czaplinski, P. Śliwiński. Poznań 1999, s. 108) określa bohatera jako *porte-parole* Jaworskiego.

jako że jest to „miasto głupców”³⁸, sugeruje ocenę nowoczesnej cywilizacji, gdzie *polis* stanowi ośrodek i podstawową przestrzeń.

Wszystko, co zawiera *Abdera*, to, co się w niej i z nią dzieje, ilustruje procesy cywilizacyjne, ma ambicję ukazania uniwersalnego charakteru motywacji i stosunków społecznych jako dialektycznego spektaklu zyskiwania i tracenia władzy oraz jako walki koterii, ujawnia funkcjonowanie instytucji, oddziaływanie prasy – środka kształtującego opinię publiczną; odsłania mechanizmy budowania kariery; obnaża relacje między jednostką a społeczeństwem. O mieście jako ośrodku nowoczesnego świata jest mowa również w *Fanfaronie* – tytułowy bohater, przedstawiając się zebranym na uczcie Astarte, stwierdza nie bez ironii: „żyłem dotąd w mieście, na tak zwanym świecie” (s. 263), i chodzi tu o „wielki świat”, czyli scenę interakcji społecznych, relacji towarzyskich, różnego rodzaju stosunków określonych uprzednio przez *Fanfarona* przy zastosowaniu kategorii ludycznych jako życie, które „mnoży się, raduje, zabawia handlem i wojną i ukrywa przed śmiercią w zaćmieniu umysłów” (s. 253).

Życie społeczne w *Abderze* wyznaczają jałowe spory, podsycane dla prywatnych i doraźnych korzyści³⁹. Działania podjęte przez gawieź w jej masie, jak też przez jej poszczególne jednostki („pracowite pocieszki”, s. 216) napiętnowane zostały jako „naiwna połowiczność, błazeństwo i lichwa” (s. 220) – co ujawnia wątpliwy ich sens, pozorną celowość. Przywołane przez *Fanfarona* czynności tłumy – błaznowanie i kupczenie⁴⁰ – podkreślają brak powagi, powierzchowność, konsumpcjonizm, karierowiczowski pragmatyzm. Bohater *Opowieści o smutku czterech ścian*, indywidualista Marek, zarzuca masowemu ziomkowi „fachowe zrozumienie”, „pozawodową tępość” oraz „próżniactwo” (s. 220) i sceptycznie zauważa, na czym polega egzystencja porządnego obywatela, dobrego syna miasta: „zмагаć się i prześcigać z braćmi *Abderytami*, w zwartych szeregach pilnie wykonywującymi zlecenia swych zawodów, [...] prac wykonywanych naśladowczo na zamówienie dnia i według miary znikomych, przeciętnych *abderyckich* pożytków” (s. 220).

Miasto uosabia nienawistny twórcemu maniakowi proces umasowienia i wypaczenia idei: *Fanfaron* konkretyzuje ich kształt jako „patriotyczną erotykę”, „estetyzującą moralność” (s. 253), a słowa *Krzyka* uosabiającego przeciwieństwo istoty tłumy i nazywającego społeczne działania „karuzelem wyzwalającym rdzeń narodowy” (s. 254) obrazują ludyczno-karnawałowe przeobrażenie ważnych wartości. Każda

³⁸ Jak pisze W. Kopalinski (*Abdera*. W: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1987, s. 11): „Mieszkańcy *Abdery* uchodzili u *Traków* za prowincjonalnych głupców [...]”. Wspomina o tym *Stala* (*op. cit.*).

³⁹ Obraz *Jaworskiego* mógłby ilustrować socjologiczno-psychologiczną analizę G. Simmela (*Mentalność mieszkańców wielkich miast*. W: *Most i drzwi. Wybór esejów*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 2006), który, wskazując na przenikanie się w miejskich interakcjach wielu różnych interesów, podkreśla wyrachowanie jako metodę i skuteczność jako cel ludzkich działań.

⁴⁰ *Fanfaron* mówi o „potwornie zorganizowanej, narodowo błaznującej i państwowo kupczącej społeczności” (s. 256) oraz o wyciu „karierowiczowskich kundłów przywiązanych do budy państwowej powinności” (s. 254). Krytyka autora *Fanfarona* wydaje się tu niezwykle zbieżna z wyrażanymi w publicystyce czy literaturze opiniami młodopolan. *Kopciński* (*op. cit.*, s. 85) komentuje: „*Jaworski* tworzy obraz świata »pajactwa ludzkiego«, zdominowanego przez handel i... masową »wytwórczość« [...]”.

próba realizacji idei zaproponowanych przez twórczą jednostkę: religijnych, patriotycznych, etycznych, estetycznych, przekształca je nieuchronnie w karykaturę. Nikt nie zastanawia się nad sensem proponowanych działań – bezmyślny tłum przyjmie każdy projekt – zarówno nawoływanie do spalenia miasta, jak i przeciwnie mu koncepcje. O wyborze decydują przypadkowe czynniki, w tym emocjonalny populizm – co ilustruje w *Opowieści o smutku czterech ścian* prześmiewczy opis sesji rady miejskiej.

W procesie umasowienia kultury Jaworski eksponuje rolę prasy: to „naczelna władza w kraju” (s. 237). Dziennikarstwo określa w *Fanfaronie* m.in. jako „gazeciarnstwo”, „pismactwo”); publicysta odnosi sukces „krzykactwem” (s. 250). W *Opowieści o smutku czterech ścian* dziennikarz staje się negatywnym, ale ostatecznie zwycięskim adwersarzem indywidualisty Marka. Sztuka reprezentowana przez publicystę ma zapewnione stałe miejsce w odrodzonej Abderze, a on sam zajmuje niezagrożone stanowisko jako kształtujący masowe gusta *arbiter elegantiarum*⁴¹.

W opowiadaniach zilustrowana została współczesna tendencja do ogarniania świata przez miasto⁴², w którym dokonuje się tryumf reprezentowanego przez masę *homo urbans*. Obraz metropolii odzwierciedla „gmatwaninę ludzkich istnień”⁴³ z postępującą atrofią kultury indywidualnej. Miasto w *Historiach maniaków* przekształca się w uniwersum z zamykającą je kopułą własnych „rozjarzonych wielkomięjskich niebios”, jakie podziwia bohater *Trzeciej godziny* (s. 98), czy też w makrokosmos, bez trudu mieszczący na globusiku Pichonia cały świat (s. 109). Kosmos zresztą określa się w *Amorze milczącym* w odniesieniu do elementów pejzażu urbanistycznego jako „zimny bruk ziemskiej rzeczywistości” (s. 211). Nocą aglomeracja staje się nieprzejrzystym i zagrażającym labiryntem – np. w scenie powrotu

⁴¹ P. Siemaszko (*Wieża z kości słoniowej i mrowisko. Krytyka kultury masowej w piśmiennictwie polskim i obcym 2. połowy XIX w.* W zb.: *Modernizm. Zapowiedzi – krystalizacje – kontynuacje*. Red. A. Grzelak, M. Kurkiewicz, P. Siemaszko. Bydgoszcz 2009, s. 409), przytaczając liczne sądy krytyki drugiej połowy XIX wieku, podsumowuje daleko posuniętą nieufność krytyków w stosunku do rozwijającej się prasy: „merytoryczne zło prasy współlistnieje ze złem moralnym. Prasa deprawuje czytelnika w sposób wieloraki: wprowadza zamęt, pogłębia poczucie nieufności [...], nie tylko nie kształci, ale wprost oglupia [...], epatuje skandalem, sensacją [...]”. W. Maciąg (*Idee epoki w twórczości Wacława Berenta*. W zb.: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 1: *Młoda Polska*. Red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki. Warszawa 1965, s. 293) relacjonuje podobne odczucia na przełomie wieków: „Dziennikarz, dziennikarstwo – to właśnie ten zawód, który stłamszone, zepchnięte w dół niepokoje duchowe umie uchwycić i podać w kształcie prasowej sensacji [...], umie na swój użytek igrać podnietami, jakie się z tamtych niepokojuj rodzą”. Zrębowicz (*op. cit.*, s. 188) przytacza zdanie Jaworskiego o różnego rodzaju przewodnikach duchowych: „Nadmiar zbawców, reformatorów, [...] wesółków, szopkarzy, pośmieszków zbalamucil gawieź doszczętnie”. Kopicinski (*op. cit.*, s. 89) celnie komentuje rozpoznanie autora *Historii maniaków*: „Rzeczywistość potrzebuje nowego mitu, jej objawieniem przestaje być sztuka, jest nim raczej gazeta [...]”.

⁴² Miasto zajmuje „centralne miejsce [...] w globalnym rozwoju świata”, „świat nowoczesny oparty [jest] na kulturze miejskiej” – pisze R. Salvadori (*Od autora*. W: *Pejzaże miasta*. Warszawa 2006, s. 5, 9).

⁴³ Określenie I. Calvina (*Niewidzialne miasta*. Przeł. A. Kreisberg. Warszawa 1975). Cyt. za: R. Salvadori, *Miasta Itala Calvina*. W: *Pejzaże miasta*, s. 41 (przeł. H. Kralowa). Podobną złożoność, różnorodność, zmienność i szybkość współczesnego miejskiego życia podkreślają niezależnie: Simmel (*Mentalność mieszkańców wielkich miast*) i R. Sennett (*Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*. Przeł. K. Konikowska. Gdańsk 1996, s. 288).

Pichonia żegnającego się z kamiennymi prorokami (s. 137)⁴⁴. Owo makrokosmiczne miasto z *Historii maniaków* wydaje się zatem ironicznym ekwiwalentem absolutnej *urbs*, mimowolną parodią *imago mundi*, o jakim wspominał Mircea Eliade⁴⁵.

Przestrzeń miejska ukazana została z punktu widzenia narratora lub bohatera, zawsze z oddaniem subiektywistycznej zmysłowości i zgodnie z zasadami stylistyki autora *Historii maniaków* (z jego „estetyką brzydoty”⁴⁶), zatem opisana epitetami usytuowanymi w jednolitym polu semantycznym smutku, szarości, monotonii, nudy. W opowiadaniu *Miał iść miasto jest „smutne”*, mówi się o nim jako o „ponurej twierdzy” (s. 30); w *Medi* miejskie wspomnienie bohatera – „jeden wielki szloch” (s. 53) – konstytuuje wizję słotnej nocy i przemokniętej młodej żebraczki na bulwarze. Podobny obraz biednej dziewczyny na rogu ulicy pojawia się w litanijnej inwokacji na początku *Bani doktora Lipka* (s. 147); w *Trzeciej godzinie* wspomina się o „nudnych murach miasta” (s. 99), pojawia się też określenie „miastowe ghetto” (s. 126), sugerujące ograniczenie wolności⁴⁷; w *Fanfaronie* miasto jest „znękanie” (s. 241). Charakteru obrazowania dopełniają zubożona znacząco kolorystyka, ograniczona do monochromatycznych szarości, mroku, mgielnej sinej nieprzejrzystości, oraz nacechowane słownictwo aktywizujące wrażenia słuchowe, wzrokowe i dotykowe (akcentuje ono nieprzytulność miejsca, sugeruje odrzę), jak również motywy deszczu, płaczu, burzy, a także wybór specyficznych detali przestrzeni miejskiej.

Składają się na nią „bełkocące na wieżach zegary” (s. 89), „ciasne zaułki” (s. 91), „wąskie uliczki” (s. 153), „oślizgłe z gazowych oświetleń asfalty” (s. 98), „gadatliwe” latarnie, „cicho szemrzące rynsztoki” (s. 244), zgiełk, wrzaski gawiedzi, „nudnie, zębato brukowany rynek” (s. 90), „babula, łachmaniarka” (s. 115), „ścieki zaułków”

⁴⁴ Ekspresjonistyczne miasto to „zawiły labirynt, [...] obsesyjna groźba, koszmar światel i cieni”, „piekło [...] cywilizacji przemysłowej” – zauważa R. Salvadori (*Miasto ekspresjonistyczne*. W: *Pejzaże miasta*, s. 21, 22 (przeł. H. Kralowa)). Jak podaje M. Karasińska (*Ja, miasto. Szkice o (nie tylko polskiej) dramaturgii lat ostatnich*. Poznań 2011, s. 19), figurę miasta-świata jako jeden z pierwszych twórców zastosował G. Heym w 1910 roku w wierszu *Berlin VIII*. Do figury owej nawiązuje w *Krzyku* S. Przybyszewskiego (Lwów 1922, s. 48) pragnienie malarza Gasztowa, by oddać istotę życia w symbolu ulicy ogarniającej cały świat. Na zjawisko w pewnym sensie przeciwne do „rozlewania się” miasta na świat zwrócił uwagę W. Gutowski (*Burzyciel świętyń i budowniczy nadgwiezdnych miast. O symbolice architektonicznej w twórczości Tadeusza Micińskiego*. W: *Wprowadzenie do Xięgi tajemnej*. Bydgoszcz 2002, s. 309) – literaccy dekadenci epoki mieli tendencję do zamykania makrokosmicznej przestrzeni świata w swoich zamkach (jak książę Hubert z *Nietoty Micińskiego*, diuk des Esseintes z *Na wspak* i Gilles de Rais z *Là-Bas* J.-K. Huysmansa czy tytułowy bohater z dramatu *Axel* A. Villiersa de L'Isle-Adam).

⁴⁵ M. Eliade, *Świat, miasto, dom*. Przeł. I. Kania. „Znak” 1991, nr 12, s. 14–17.

⁴⁶ Jej zasady wyklada Okulicz-Kozaryn (*Gest pięknoducha, rozdz. Estetyka brzydoty przeciw estetyce krzyku*). Narrator *Trzeciej godziny* uzasadnia ją w finale utworu:

„Nie mamy ludzi pięknych ni długowłosych trubadurów, ni rycerzów dorodnych. Ludzie, których wywodzi nam nasza współczesność, są brzydcy. Podchodzą śmiało do życia ohydny, w śmietnikach grzezną, a czasem jeno cicho tęsknią za lepszym. Cierpienia ich muszą być brzydkie i dziwaczne [...]” (s. 143).

⁴⁷ Podobny charakter ma dokonane przez Marka w *Opowieści o smutku czterech ścian* przeciwstawienie miastu wolnej przestrzeni za miastem (s. 232). O szczególnym uwięzieniu bohatera *Historii maniaków* wspomina M. Podraza-Kwiatkowska w tekstach: *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności oraz Stabilizacja czy nomadyzm? Z problematyki domu w literaturze Młodej Polski* (w: *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*. Kraków 2001, s. 40, 197–198).

(s. 147), „spleśniałe mury” (s. 244), „śmietniska podłego przedmieścia”, „zgrzybiałe uliczki” (s. 251). Życie miasta nie pozbawione jest zdarzeń podkreślających jego niezborną szybkość („zgiełek rojnych placów”, s. 116) czy też wzrastającą rolę mechanizacyjnych elementów jego funkcjonowania – przypomina się pracę fabryk czy organizację ludycznych widowisk (s. 264).

Miejski pejzaż sprawia wrażenie „stęchłego”, niezgrabnego, zniekształconego. Jan Prokop zauważa: „otrzymujemy wykrzywiony, pełen niepokoju obraz świata nie dającego się ująć w jednoznaczny i spoisty system [...]”⁴⁸. Przestrzeń miejska została też jakby zainfekowana jakimś rodzajem choroby⁴⁹. Mówi o niej wprost bohater *Fanfarona*: „Świat ten w ostatnich czasach nawiedzony został przez zarazę nudy plamistej” (s. 263). Topografia miasta i jego architektura w *Historiach maniaków* ukazane są nie całościowo, co ujawniałoby pewien ład, organizację, harmonię, lecz wyrwykowo, fragmentarycznie, poprzez szczególnie wybrane elementy. Zbiór niepowiązanych właściwie ułamków tej przestrzeni wskazuje na jej rozczłonkowanie, brak porządku, wyrazistej struktury czy sensotwórczego centrum, na jej alogiczność – przypomnijmy, że kilka lat później w jednej z publicystycznych wypowiedzi Jaworski określił swoje czasy jako „epokę ostatecznie kłębiącego się chaosu”⁵⁰.

W *Fanfaronie* miasto naciera, pisarz próbuje oddać jego potworność w oczach bohatera. Zacytujmy fragment, w którym również przez eliptyczną składnię odzwierciedlony zostaje bezładny dynamizm, a zarazem jednoczesność mechaniczno-zwierzęco-ludzkich poruszeń (bo w ścisiku, zgiełku, szybkości nie wiadomo, gdzie kończy się człowiek, a zaczyna się maszyna), czyli nieustępliwe napieranie aglomeracji:

Zadudniła ulica. Cwałujące konie, syczące maszyny. Czerwone strzepy płonących pochodni, żółte błyskawice metalowych kasków. Łomot wozów drabiniastych. Gwizdy pauperów i trąbek ochryple stękanie. Straż ogniowa do pożaru pognała. [s. 246]

Ulica wdziera się do samotni bohatera przede wszystkim poprzez kakofonię

⁴⁸ J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907–1917*. Wrocław 1970, s. 65. Jaworski, kreując miejską przestrzeń w *Historiach maniaków*, niewątpliwie skorzystał z doświadczeń naturalizmu. Gubernat (*op. cit.*, s. 213, 219) pisała o mieście Zapolskiej, w którym zasada staje się „*omne malum ex urbe*”: „za sprawą naturalizmu temat wielkiego miasta [...] uległ literackiej transformacji, przybierając cechy wyobrażenia mitycznego o mieście-molochu, mieście-labiryncie [...]”, które pochłania ludzkie ofiary i budzi przerażenie. Staje się tłem „dla okrucieństwa ludzkich poczynań [...]”, stanowi „źródło deprawacji człowieka”. Autorka charakteryzuje ulice Zapolskiej jako „brudne, zablocone, «czarne, smrodliwe»” (*ibidem*, s. 217). Również Maciejewska (*op. cit.*), omawiając przestrzeń w utworach Reymonta (*Ziemia obiecana*) i Zapolskiej (*Przedpiekło, Szaleństwo, Janka, Szmat życia*), określa miasto jako miejsce rozkładu, chaosu, wyobcowania.

⁴⁹ Kreacja klimatu duchowej zarazy budzi skojarzenia z pierwszą częścią trylogii powieściowej *Synowie ziemi* S. Przybyszewskiego (Warszawa 1929, s. 31), zatytułowaną *Malaria* – gdzie narrator charakteryzuje malaryczne miasto: obok siebie „kramarze i profesory, i ukryta, tchórzliwa rozpusta, i głupia hipokryzja”. Okulicz-Kozaryn (*Gest pięknoducha*, s. 185), dostrzegając w dziele Jaworskiego „nieustający spór z twórczością Przybyszewskiego”, wskazuje na związki tej właśnie części z *Trzecią godziną* (*ibidem*, s. 119) oraz – co szczególnie ważne dla kształtu omawianego tu motywu – na zasadniczą, inspiracyjną i polemiczną zależność opowiadania *Fanfaron* od powieści *Krzyk*.

⁵⁰ R. Jaworski, *Na giełdzie obrotów umysłowych w Polsce*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 24.

dźwięków. To najbardziej dolegliwy dla niego aspekt miejskiego życia, a zarazem streszczający je symbol. Natężenie gamy wrażeń słuchowych przykrej w swej hałaśliwej monotonii opisywane jest, nie tylko w *Fanfaronie*, za pomocą całego bogactwa możliwych synonimicznych określeń – wielokrotnie powtarzają się słowa: „hałas”, „wrzask”, „zgiełk”, „krzyk”, „krzykactwo”⁵¹. Przypomina je obraz bębna czy młotka używanego podczas publicznych licytacji, wyrażają je czasowniki oddające efekty dźwiękowe: „przywoływać”, „dudnić”, „rozkrzyczeć”, „hałasować”, i pochodzące od nich przymiotniki. Miasto to „hałasująca codzienność” (s. 252), „krzykliwie dzienne i nocne możliwości” (s. 254), „harmiderny zespół” (s. 107). Jego figurą jest wreszcie niechciany gość Piotra Wiktora, Krzyk, nazwany „najukochańszym dziecieniem [...] Gminu” (s. 246). Uosobiony Krzyk stanowi kondensację miejskiego harmideru, bezładnej ruchliwości, szybkiego tempa, jaskrawej zmienności kolorów; przedstawia szczególnie nienawistne wyniosłemu indywidualiście cechy nowoczesnej aglomeracji: anonimowość („Krzyk Bezimienny”, s. 246), ludyczny demokratyzm, pospolitość, powierzchowność, hałas, awanturczość. Bohaterowie *Historii maniaków* nie smakują miasta jak *flâneur* Charles’a Baudelaire’a, nie mogliby również powiedzieć jak futurysta Andrea de Chirico: „Ja chcę żyć w mieście huczącym żywym i mechanicznym ruchem”⁵².

Miejskie epizody dzieją się najczęściej nocą, o zmroku, określonym jako „godzina szarówki”, „ciężka oszędzielizna” (s. 115). Stąd też świat ten rozjaśniają sztucznie latarnie, powołujące do życia „migot [...] świateł” (s. 37), „migot [...] rozbłysłych latarni” (s. 115), „gadatliwe jezory odbłasków”, „świateł migotliwe cętki”, „cienie ulicznych przechodni spotworniałe” (s. 244), „rozpaczliwy migot tysięcy kaprawych światełek” (s. 252). Nocą pan Pichon stróżujący u bram mieszkania narzeczonej Honorci podziwia swój zniekształcony obraz w świetle latarni odbitym w ulicznym asfalcie i roi przy tym o „hieroglifach szczęścia” (s. 98), które okazuje się ostatecznie nietrwałe. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że oto mamy do czynienia ze spektaklem w teatrze cieni. Działanie sztucznego oświetlenia wydaje się elementem reżyserii i oznajmia ontyczny status przyporządkowany miastu/światu – otóż niczym świat materialny w ujęciu Platona miasto to swego rodzaju pozór, jego mieszkańcy zaś stają się „niewolnikami jaskini”⁵³. Motyw *theatrum mundi* wprowadzają organizowane przez Pichonia o magicznej „trzeciej godzinie” uroczyste ceremonie pogrzebowe, przekształcające się w fascynujące parady uliczne dla tłumu⁵⁴. Ta chwilowa

⁵¹ Ten neologizm pojawia się w *Krzyku* Przybysze wskiego w następującym fragmencie bliskim duchem atmosferze kreowanej w opowiadaniu Jaworskiego: „Zgłuchła zwycięska fanfara barw, sływał tylko jarmarczne krzykactwo, widział jaskrawą harlekinadę” (*ibidem*, s. 48).

⁵² Cyt. za: R. Salvadori, *Miasto metafizyczne*. W: *Pejzaże miasta*, s. 18 (przeł. H. Kralowa).

⁵³ Lebkowska (*op. cit.*, s. 22) pisze o ideologii *Historii maniaków*: ujawnia się w nich „świadomość tkwienia w tym świecie, świadomość, że jest się jednym z elementów, że jest się niewolnikiem systemu [...]”.

⁵⁴ Tę samą funkcję pełnią także inscenizowane przez Medi zabawy lalkami czy jej koronacja. Lebkowska (*op. cit.*, s. 14) wskazuje też na porównanie w *Zepsutym ornamencie* oczekujących podróżnych do lalek, a ich twarzy do masek. Bołeki (*Od potworów do znaków pustych*, s. 146) wymienia karnawałowo-teatralne elementy *Historii maniaków* składające się na teatralizację świata. Teatralność miejskich form zauważają współcześnie Calvino (*op. cit.*, s. 40) czy J. Baudrillard (*Symulakry i symulacja*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2005, s. 96).

barwność ufundowana na śmierci kontrastuje uderzająco ze wspomnianą wcześniej monochromatyczną szarością, która trwale określa urbanistyczną całość. Trudności ze zrozumieniem ontycznej istoty rzeczywistości ma służący Taras, który we mgle świtu widzi jedynie cienie na moście (s. 125); Marek z kolei reprezentację władzy miejskiej na ulicy uznaje za majak senny (s. 217).

Ale Platońskie odniesienie nie wydaje się jednoznaczne, rzeczywistość ludzka bowiem w ujęciu autora *Państwa* to nie tylko pozór, lecz także odbicie wiecznego wzorca – idei. Istnienie takiego wzorca jest wątpliwe w *Historiach maniaków*. Nie wierzy w ów wzorec nawet nieustępliwy w swych metafizycznych poszukiwaniach Pichoń, który jakby powtarzał za subiektem Rzeckim, wykładając Tarasowi o epistemologicznych możliwościach ludzkiej istoty: „Czy ty wiesz, co to są pozory? Cała ludzkość nimi się żywi, pozorem każdy ruch twój, każde słowo twojego gamrata. Ja sam jestem sobie pozorem” (s. 124)⁵⁵. Za pozorem odkrywa się kolejny pozór, Pichoń tropiący Absolut skazany jest na domniemania jedynie, na nieskończone mozolne doszukiwanie się boskiego grymasu na twarzach kamiennych płaskorzeźb, które arbitralnie uznał za potencjalny znak *sacrum* w miejskiej przestrzeni. Zurbanizowanemu światu brak metafizycznego odniesienia, zdaje się nie panować nad nim żaden demiurgiczny Reżyser⁵⁶. Z pewnością nie jest nim żarłoczny „właściciel świata” spotkany przez Pichonia – być może, chorobowy wytwór jego ataku epileptycznego.

Skojarzenia z teatrem cieni, z kącikiem z dziecięcymi klockami oddają ulotność miasta, jego efemeryczną nietrwałość, prowizoryczność, a także przypadkowość, irracjonalność – przy czym ta konstatacja odnosić się może zarówno do *theatrum* kreowanej przez człowieka zmiennej rzeczywistości społeczno-historycznej, jak i do ontycznych podstaw życia ludzkiego i świata w ogóle, którego bytowość poświadczaloby istnienie Absolutu. W opowiadaniu *Medi* padają słowa: „był wasz cenny zawisły jeno od przyjętej roli” (s. 71); narrator *Amora milczącego*, będący wariantem artysty ujawniającego się kilkakrotnie w *Historiach maniaków*, ironicznie zrównuje egzystencjalne przypadki swego bohatera, mecenasa Jerzego, z realizacją tragiczno-komicznego scenariusza przez klauna na deskach podmiejskiego teatru. Ta paralela zaznacza nie tylko wszechwładzę twórcy nad wykreowanym przez niego światem, ale też prowokuje pytanie o to, czy nasz los jest podobnie figurą pajaca i czy zależy od podobnie ułomnego demiurga.

Ten świat/miasto mógłby zostać zmieciony jednym kapryśnym dziecięcym ruchem; zniknie, gdy zgasną światła. A jednak potrafi uwierać, dotkliwie drażnić maniakałnych bohaterów, którzy swoje projekty radykalnej z nim rozprawy, jego zagłady (jak pacjenci zakładu doktora Lipka czy też Marek lub Fanfaron) albo zabawy we władającego nim demiurga (jak bohater opowiadania *Miał iść*), podejmu-

⁵⁵ Oczywiście, słowo „pozór” ma tu bogatą semantykę – odnosi się również do społecznego fałszu, wskazuje na międzyludzkie trudności komunikacyjne czy problem poznania samego siebie. „Pozorna” jest też jakakolwiek realizacja idei w świecie społecznym.

⁵⁶ W tym dziele pojęcie reżysera, który sprawdza, organizuje, panuje nad swymi twórcami, dyskutuje z nimi czy ironicznie dystansuje się od nich, trzeba odnieść do ekscentrycznego narratora realizującego w wyobraźni meandryczne spektakle, co podkreślają m.in. Bołeckci (*Jaworski redivivus*, s. 136–137; *Od potworów do znaków pustych*, s. 127), Lebkowska (op. cit.) oraz Okulicz-Kozaryn (*Gest pięknoducha*).

ją jakby w wyniku bezradności, poczucia, że rzeczywistość aglomeracji może im zagrozić, zawładnąć nimi, pochłonąć ich: miasto nie zostawi wszak w spokoju Marka, który pożąda odosobnienia, a ciekawski Krzyk wtargnął nawet do przestrzeni tak obcej jego naturze jak samotnia Fanfarona. W *Bani doktora Lipka* przybysz z miasta boi się go i ten jego obsesyjny lęk wyraża spersonifikowany ciemniejszy – upiór. Urbanistycznego kompleksu obawiają się wszyscy indywidualistyczni szaleńcy ze szpitala Lipka, Pułkownik woła: „Człowieku! Nie wspominaj miasta” (s. 150). Wszyscy oni jednoczą się przeciw temu, co ono oznacza, zgodnie z deklaracją Księcia: „zakładam protest przeciw wkradaniu się w ścisłość naszego Obozu pierwiastków gromadno-życiowych, kołtunich, prostackich!” (s. 149). Swoją stosunek do miasta ekspresyjnie oznajmia w testamencie Pichoń:

Pełny jestem wstretu.

Zgiełkiem nabijanej blachy radują się pijane przedmieścia. Więc niechaj spłoną! Przez dzieło litości niechaj spłoną! [s. 133]

Pichoń nie znosi pejzażu urbanistycznego, nawet nienawidzi go – „jest zawzięty na takie pospolite, ponure widoki” (s. 92) – wyjawia też pogardę dla mieszkańców aglomeracji: „Gardzi nimi człowiek wolny” (s. 132)⁵⁷.

Bohaterowie

Tym, co tworzy miasto, są przede wszystkim zaludniający je mieszkańcy – ich mentalność, obyczajowość, zachowania – stąd częste zabiegi animacji elementów urbanistycznych: np. „miasto wszczęło swe głośne szemranie na głodu udrekę [...]” (s. 244), „zadudniało miasto, rozpełzało się mrowie ospale [...]” (s. 99). Ekspresja sformułowań niedwuznacznie ujawnia oceniające intencje wypowiadającego. Miasto staje się więc figurą tłumu, któremu odmówiono podmiotowości. Nieindywidualizowany bohater masowy został wyraziście odczłowieczony – co widoczne w określeniach animizujących: „tysiące obywateli szczekały z radości” (s. 245), przenoszących w sferę uogólniającej abstrakcji to, co pojedyncze, konkretne i żywe: „Ludzkość bez człowieka”, czy wreszcie urzeczowiających: „zbieranina [...] niepoprawna, nudna i nienawistna” (s. 253), „odmiany rajców, radców, rejentów [...]” (s. 182). Jednostka jako część zbiorowości zrzuca się świadomości, co podkreśla David Riesman, autor *Samotnego tłumu*⁵⁸. Jaworski odsłania jej „zezwierzęcenie”, pokazuje ją jako *bête*

⁵⁷ Jaworski nawiązuje do znanych słów F. Nietzschego (*Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*. Przeł. S. Wyrzykowski. Warszawa 1907, s. 101): „Człowiek wyzwolony [...] gardzi nikczemną błogością, o której marzą przekupnie, chrześcijanie, krowy, kobiety, Anglicy oraz inne demokraty”.

⁵⁸ D. Riesman (*Samotny tłum*. Przeł., wstęp J. Strzelecki. Kraków 2011), klasyfikując uczestnika nowoczesnej cywilizacji jako człowieka zewnątrzsterownego (podstawowym odniesieniem staje się dla niego grupa społeczna), podkreśla, iż jego życie nacechowane jest kultem łatwości, rutynizacją, konsumpcją, uprzedmiotowieniem również siebie samego. Wcześniej G. Le Bon (*Psychologia tłumu*. Przeł. B. Kaprocki. Wyd. popr. i uzup. Kęty 2007, s. 19) pisał o zanikaniu „ja” w tłumie – jednostka „przestaje być sama sobą, staje się automatem [...]”. U. Hannerz (*Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*. Przeł. E. Klekot. Kraków 2006, s. 252)

humaine. Naturalistyczna metafora pojawia się w *Fanfaronie* także w obrazie masowego ducha miasta wypełzającego nocą z ukrycia niczym bestia na żer (s. 244)⁵⁹.

Spoleczna, a zwłaszcza psychologiczna „nijakość” nowej ekspansywnej formacji i składających się na nią jednostek umożliwia traktowanie jej jako jednolitej całości – stąd konsolidujące, subiektywistycznie nacechowane określenia jak „gmin” (s. 91), „z głupiały plebs” (s. 120), „ciżba” (s. 138), „uliczna gawiedź” (s. 142), „rzesza miejska” (s. 182), „pospólstwo” (s. 217), „zwariowana tłuszcza” (s. 228), „głupia hałastra” (s. 230), „c u c h n ą c y G m i n” (s. 256). Aby funkcjonować, miasto musi „wrobić sobie” pewien ogólny typ mentalności, dążyć do stworzenia „wieloczlonego organizmu”⁶⁰. Jaworski obserwuje proces, który współczesny filozof komentuje następująco:

Nadchodzi liczba – demokracji, wielkiego miasta, administracji [...]. To uległy i nieprzerwany tłum, tkany gęsto jak materiał [...], wielość pojedynczych bohaterów, którzy zatracają imię i oblicze, stając się zmiennym językiem nienależących do nikogo obliczeń [...]⁶¹.

Drugi rodzaj określeń miejskiej zbiorowości w *Historiach maniaków* ma za podstawę odwrotny mechanizm – uszczegółowienia. Reprezentują go liczne enumeracje, pojawiające się w *Trzeciej godzinie*, *Amorze milczącym* czy w *Fanfaronie*. Ukazują one rozczłonkowanie masy ze względu na wiek, płeć, zawód, stan majątkowy, obyczaje poszczególnych jednostek – mówi się np. o „facetach w cylindrach”, „pannach sklepowych” (s. 98), „brudnych dziewczkach służebnych” (s. 90–91), „babach plotkujących” (s. 217), „kawiarnianych podglądaczach” (s. 183); na wyliczeniu oparta została charakterystyka społeczeństwa Abdery (s. 227–228). Szeregi te również podkreślają wątpliwe zróżnicowanie psychiczne i intelektualne oraz niezaprzeczalne skarlenie duchowe tłumy. Ponadto (czy właśnie – przede wszystkim) enumeracja akcentuje mnogość nienawistnej indywidualistycznej warstwy. W *Fanfaronie* eksponuje się nieproporcjonalną liczebność antynomicznie zestawionych bohaterów: jednostek masowych jest co niemiara, tłum okazuje się nieprzebrany („milionowe mrowiska”, s. 257), a szczupła elita składa się z paru maniaków („kilku [...] pozamiejskich ludzi”, s. 253).

Przestrzeń miasta wyznacza podział na „my” i „wy”: Fanfaron mówi do Krzyka – „miasto t w o j e z g i n a ć m u s i” (s. 253; podkreśl. A. G.), „z a g ł a d a l u d z i o m t w o i m i t w o i m m i a s t o m” (s. 266; podkreśl. A. G.), Pichoń w testamentowym liście zwraca się do potencjalnego odbiorcy: „n a [...] s k r z y d ł a c h p o ż a r n y c h d y m ó w u l e c i n u d a w a s z e g o m i a s t a” (s. 133; podkreśl. A. G.). Bohater wskazuje zatem sam siebie jako obcego, chociaż pochodzi z miasta (ujawnia więc świadomość wyobcowania,

charakteryzuje międzyludzkie relacje miejskie jako bezosobowe, cząstkowe, powierzchowne, utilitarne, przemijalne.

⁵⁹ Bolecki (*Jaworski redivivus*, s. 136) pisze o parodii naturalizmu w *Historiach maniaków*.

⁶⁰ Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, s. 119. Z kolei P. Sloterdijk (*Pogarda mas. Szkic o walkach kulturowych we współczesnym społeczeństwie*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2012) za E. Canettim (*Masa i władza*. Przeł. E. Borg, M. Przybyłowska. Wstęp L. Budrecki. Warszawa 1996) określa ten mechanizm jako przekształcanie autonomicznego podmiotu w ludzką czerń.

⁶¹ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. K. Thiel-Jańczuk. Kraków 2008, s. 3.

wydziedziczenia z istotnej kulturowo przestrzeni). Sygnalizuje tym samym znaczące cechy fenomenu obcości jak dystans, specyficzne połączenie obojętności i zaangażowania, inność. Obcy staje się zaczynem konfliktu, burzy zastany porządek, wprowadza dysonans, bywa, że obnaża prawdę⁶². Manifestuje odczucie, iż miasto nie jest jego przestrzenią domową.

Natomiast w przeciwieństwie do innych opowiadań w impresji *Miał iść* pojawia się miasto, o którym bohater mógłby powiedzieć „moje”. Istnieje ono wyłącznie w jego wyobraźni jako imaginacyjna odpowiedź na wysiłek woli, by zdobyć się na „piękne myśli” (s. 30)⁶³, tę kreację wolno potraktować też jako dumną odpowiedź jednostki na nacieranie aglomeracji. Bohater rozwija wizję miasta usytuowanego na wyżynie i okolonego nurtem rzeki, czyniącej je niezdobytym. Imaginacja przedstawia obraz w formie baśniowego niby-wspomnienia, w którym poddający się marzeniu podmiot staje się w tej wewnętrznej twierdzy kapłanem, sprawującym duchową władzę nad mieszkańcami starego, być może średniowiecznego grodu. Niczym nietzscheański rozkazodawca niszczy wiarę ludu w chrześcijańskiego Boga, by postawić siebie na jego miejscu. Takie ujęcie miasta wprowadza refleksję na temat roli, jaką mogłaby odgrywać w kulturze jednostka wybitna, i zarazem inicjuje liczne projekty indywidualistycznej rozprawy z miastem⁶⁴.

Warto zauważyć, iż Jaworski komponuje stylistyczną całość, używając figur artystycznych opartych na kontraście. Ekspresywna i hiperboliczna jednoznaczność przenika się z wprowadzaną przez oksymoron⁶⁵ ironią i wielością sensów. Miałość intelektualna, ignorancja światopoglądowa bohatera masowego bywa oddana sformułowaniami antytetycznymi (konstruowanymi najczęściej dzięki przekroczeniom frazeologicznym lub przy użyciu zdrobnień), np. narrator *Trzeciej godziny* określa tłum jako „szlachetną gawieź” (s. 108), w *Amorze milczącym* zaś wyodrębnia w społeczeństwie aglomeracji m.in. „stado szanujących się pań miejskich” czy „różane wianuszki balowych niewiniątek” (s. 182). Kreacja Krzyka w *Fanfaronie* ufundowana została na sprzecznościach: to „wędrowny dostawca metafizycznych przysmaków”, „maskaradowy pajac w sutannie kapłańskiej, [...] apostoł w szacie arlekina” (s. 242). Przywołane jednocześnie figury błazna i apostoła obrazują tkwiący w tłumie ekspansywny potencjał mimikry, przeobrażenia, dostosowania się, jak też nierespektowanie przez tłuszczę żadnych hierarchii w podporządkowującym sobie rzeczywistość geście. W procesie zagarniania i zawłaszczania

⁶² O fenomencie obcego zob. G. Simmel, *Obcy*. W: *Most i drzwi*.

⁶³ „Piękne myśli” to myśli o aktywizmie. Maciejewski (op. cit., s. 7) zauważa, iż bohater dotknięty jest abulią. Nie przezwycięży on jej dzięki nowej religii, bo ta nie zintegruje go z wiernymi – inaczej niż świątynia księdza Fausta (zob. Gutowski, *Burzyciel Świątyni i budowniczy nadzwyczajnych miast*, s. 294).

⁶⁴ Baranowska (*Urbanizm, antyurbanizm*, s. 1152) stwierdza: „Miasto staje się przyczyną niepokojów artysty”. Bohater opowiadania *Miał iść*, będący kapłanem kreatywnie zmieniającym rzeczywistość, odsyła do koncepcji modernistycznego artysty – kapłana sztuki, proroka, mędrca, boga – spopularyzowanej dzięki znanemu z pierwszego numeru „Życia” (1899) manifestowi S. Przybyszewskiego *Confiteor* (zob. *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. Wyd. 3, przejr. i uzupełn. Wrocław 2000. BN I 212), bynajmniej nie po to, by powielić sens motywu, lecz by poprzez mnożone ambiwalencje nawiązać doń reinterpretacyjnie.

⁶⁵ Bolecki (*Od potworów do znaków pustych*, s. 147) zauważa tu nadrzędną rolę oksymoronu.

kultury liczy się nie treściowa zawartość tego, co może stać się ofiarą podboju, ale aktualna skuteczność narzędzia. Tendencja do wkraczania kultury masowej nawet na obszary zarezerwowane dotąd dla arystokratów ducha przejawia się w tym, iż – przy zdecydowanej odmowie tłumowi istnienia podmiotowego – dopuszczono do głosu Krzyka: natręt rezolutnie przedstawia Fanfaronowi sam siebie. Jaworski zdaje się wyrażać obawę, iż światu/miastu pogrążonemu w kryzysie zagraża władza mas. Bohaterowie ulicy – „kapryśni, chimeryczni i brutalni, tworzący wartości odtwórcze”⁶⁶ – zaczynają odgrywać pierwszoplanową rolę, dokonuje się proces ich dominacji nad jednostką. To przekonanie Jaworski dzieli z wieloma innymi młodopolskimi pisarzami⁶⁷, lecz przy zasadniczo zgodnej diagnozie postawę autora *Historii maniaków* różni inna reakcja na ten stan rzeczy i wyprowadzane stąd wnioski⁶⁸.

Opis masy społecznej odsłania jej podatność na sugestie, łatwowierność, skłonność do bezrefleksyjnej zmiany poglądów. Antybohater opowiadań Jaworskiego nie ma wobec siebie szczególnych wymagań, nie pragnie rozwoju, chce pozostać taki, jaki jest; konformistycznie dostosowuje się do warunków życia, biernie im się poddaje. Niechętnie podejmuje wysiłek refleksji czy samodoskonalenia. Niczym nie odróżnia się od reszty. Dla niego obowiązek to ciężar, którego sam nie chce podjąć. Nie czuje się za nic odpowiedzialny, nie ma celu i niczego nie tworzy – Jaworski ukazuje maniaka jako człowieka twórczego w kontraście wobec masy, „pozbawionej zmysłu dla zachceń bezdennych” (s. 263), tym samym nawiązując do stałego niemal w młodopolskiej kulturze przeciwstawienia.

Brak kreatywności powoduje, iż formy kultury reprezentowane przez członka tłumy to już nie dzieła, dzięki którym duch ludzki mógłby się ubogacić, lecz towary, a więc „rzeczy pozbawione immanentnego sensu, posiadające wyłącznie abstrakcyjną wartość wymienną, znaczące dokładnie tyle [...], ile kosztują” – jak powiada Agata Bielik-Robson, komentując rozważania autora *Pasaży* o komercyjnych

⁶⁶ L. Pułka, *Hołota, masa, tłum. Bohater zbiorowy w prozie polskiej 1890–1918*. Wrocław 1996, s. 83.

⁶⁷ Pułka (*ibidem*, s. 77) wskazuje prozę S. Brzozowskiego, S. Przybyszewskiego, L. S. Licińskiego. Akcentowanie pośpiechu, bylejakości, umasowienia jako procesów miejskich pojawia się również w wypowiedziach literackich i publicystycznych L. Krzywickiego, W. Berenta, W. S. Reymonta, G. Zapolskiej. Publicystyczną i literacką dyskusję na temat kultury masowej i cywilizacji przemysłowej w drugiej połowie XIX wieku rekonstruuje Siemaszko (*op. cit.*). Ortega y Gasset (*op. cit.*, s. 13) zauważa: „cechą charakterystyczną naszych czasów jest panowanie masy [...]”.

⁶⁸ Bohater Przybyszewskiego przyjmuje różne postawy wobec miasta. Jest specyficznym spacerowiczem-observatorem (miasto wyzwala jego refleksję egzystencjalną i metafizyczną), pragnie zapoznać się nad wielkomięską kulturą, staje się aktywnym destruktozem i nihilistą, jednak w jego nastawieniu najczęściej dominuje manifestowanie rozpacz, demonstracja (poprzez chaotyczne zachowanie się) psychicznego „rozszczerzenia”, sygnalizowanie frustrującego go rozpoznania metafizycznej „nicości” w obszarze miasta. Jednostka Jaworskiego opracowująca strategię działania przeciw miastu jest o wiele bardziej powściągliwa emocjonalnie; psychiczne skomplikowanie (jak np. Fanfaron) wprzega w służbę swemu projektowi. Ujawniające dystans nadrzędne wobec postaci instancje nadawcze demaskują jako naiwną jej wiarę w efektywność przedsięwzięć, ale nie negują pozytywów aktywistycznego gestu. Jaworski ilustruje – jak określa taką postawę indywiduum w stosunku do aglomeracji *S i m m e l* (*Mentalność mieszkańców wielkich miast*, s. 114): „opór podmiotu wobec prób glajchszaltowania go i oddania na usługi mechanizmów społeczno-technicznych”.

uwarunkowaniach wielkomiejskiego życia⁶⁹. Pozostawiając tłum „w siłach urzeczowienia”, aglomeracja „zdepersonalizowanego ducha” stara się pochwycić w nie także indywidualiste. Semantyka wykorzystanych w *Historiach maniaków* motywów urbanistycznych jakby zawierała ducha refleksji Waltera Benjamina i Georga Simmela: miejski świat opowiadań przedstawia czytelnikowi proces, w którym – dzięki ekspansji reprezentanta tłumy (przywołajmy rozpoznanie Bielik-Robson):

rzeczy otoczone aurą tworzącego je ducha są zastępowane przez rzeczy owej aury zupełnie pozbawione; [...] organiczne owoce twórczości zanikają pod naporem przedmiotów, będących rezultatem pracy wyalienowanej i mechanicznej; [...] symbole, naczynia żywej intencji ducha, ustępują alegoriom, martwym, nieprzejrzystym [...]⁷⁰.

Masowego bohatera nie interesuje nic poza nim samym. Nie ma on żadnych imperatywów⁷¹. Nie zna też poczucia wdzięczności, „zaskorupia się” w sobie, utwierdza się w negatywnych emocjach – uczony Pichoń zarzuca mu zawiść (s. 91), nienawistną zazdrość przejawiają członkowie miłosnego klubu w *Amorze milczącym*, resentymentalną niechęć pielęgnuje w stosunku do Marka abderycki publicysta. Podkreśla się także cynizm jednostki z tłumy, która trafia nawet do grona elity miejskiej – zabiegający o popularność, schlebający tłumowi redaktor „Odrodzonej Myśli” i młody architekt w *Opowieści o smutku czterech ścian* ujawniają pogardę dla miejskiej „hołoty” (s. 236), a jednocześnie bez skrupulów ją wykorzystują.

Twórczego oryginała charakteryzuje się w odniesieniu do tego, co urbanistyczne: to „stały przechodzień przez uliczne trakty”, chociaż „przy gromadzie żadnej nie przystanie” (s. 131). W opozycji do „roboczego gminu” (s. 148) Książę nazywa szpitalnych maniaków „towarzystwem prawie wyborowym” (s. 149). Bohater jest przeciwieństwem wszystkiego, co reprezentuje sobą masowy mieszkaniec aglomeracji: dostojny i „niezlomnie wytworny” (s. 119) Pichoń czy ekscentryczny Fanfaron przeciwstawiają się pospolitości Krzyka. Maniak czuje zagrożenie „zagadnieniami demokratycznymi” (s. 243), wyzbył się „zamiaru pospolitych z bliźnimi współzawodów” (s. 81). Chroni cenną dla siebie intymność błyskawicznie znikającą z doświadczenia tłumy. Arystokratyczna samotność, umożliwiająca odczucie nieskończoności, oraz doznanie „bezmiaru”⁷² są żywiołem bohatera, chociaż zajmuje

⁶⁹ A. Bielik-Robson, *Gnostyk w wielkim mieście: Walter Benjamin i kultura materialna*. W zb.: *Co to jest filozofia kultury?* Red. Z. Rosińska, J. Michalik. Warszawa 2006, s. 263.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 264.

⁷¹ Literacka charakterystyka masy przez Jaworskiego zbieżna jest ze stwierdzeniami S. Kierkegaarda (*Jednostka i tłum*. W zb.: *Filozofia egzystencjalna*. Wybór, wstęp L. Kołakowski, K. Pomian. Warszawa 1965, s. 53 (przeł. A. Ściegienny): „Gdzie zatem jest tłum i gdzie tłumowi przypisuje się rozstrzygające znaczenie, tam nikt nie będzie się troszczył o cel [...]”.

⁷² Yi-Fu Tuan (*Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. Morawińska. Wstęp K. Wojciechowski. Wyd. 2. Warszawa 1989, s. 81) pisze: „Samotność jest warunkiem odczucia bezmiaru”, podkreśla też związek możliwości i wolności myślenia z pustą, nieprzeludnioną przestrzenią. W słotczeniu nie jest ono wykonalne. Zrębowicz (*op. cit.*, s. 189) twierdzi, iż „Jaworski utrzymywał, że bez maniactwa nie ma mowy o »ocaleniu absolutu«”. Przyczyny intensyfikacji jednostkowego ekscentryzmu jako mechanizmu obronnego wyjaśnia Simmel (*Mentalność mieszkańców wielkich miast*, s. 132): „Aby uratować swą osobowość, jednostce nie pozostaje nic innego jak wykazywać maksimum cech swoistych i odrębnych, przejawiając je, aby w rozgwarze wielkiego miasta móc dosłyszeć samą siebie”.

on ostatnie, niewielkie już skrawki opanowywanej przez masowy żywioł przestrzeni⁷³.

W przeciwieństwie do konformistycznego członka tłumu u Jaworskiego maniak stawia sobie wysokie wymagania. Nie ma takich niebezpieczeństw, na jakie bohater *Trzeciej godziny* nie byłby gotów się narazić⁷⁴: narzuca sobie dyscyplinę, podejmuje wysiłki i wyznacza dalekosiężne cele – w wewnętrznym doświadczeniu Pichonia pojawia się mit Atlasa, dźwigającego strop ziemski (bohater „nadstawia mięsne swe barki”, s. 98). Nie zna granic niewyczerpana żarliwość mecenasa Jerzego, z jaką szczyty on ideał w klubie wielbicieli miłości. W samotni ekscentryka znajdziemy liczne znaki bogactwa refleksji i autorefleksji: lustro i biblioteka w pokoiku Fanfarona, mapa zaścieniająca pracownię Pichonia. Namysłowi poświęca się Marek, marzeniom oddają się bohaterowie opowiadań *Miał iść*, *Zepsuty ornament czy Trzecia godzina*; nawet Krzykowi znana jest erudycja Fanfarona.

Twórczość maniaka kontrastuje tu z wytwórczością tłumu (co również stanowi kontynuację młodopolskiej refleksji). Ekscentryczna jednostka mięsiei w swym wnętrzu imaginacyjny ogrom światów zaprzeczający miejskiej „ciasnocie”. Wieloznacznej nędzy jako genezie masowego aspektu kultury przeciwstawia bogactwo i siłę wyobraźni, która potrafi zanegować kształt każdej rzeczywistości⁷⁵. Rozwija tę wyobraźnię w sobie, uwolnioną od barier przestrzennych czy czasowych, jak Pichon, gdy podróżuje w pracowni po świecie (palcem po mapie) czy kiedy dostrzega na nocnym niebie nadziemskie budowle i swoją przyszłość szczęśliwie wypełniającą przeznaczenie proroków. Dzięki mocy wyobraźni bohatera *Trzeciej godziny* miejsce nędznych zaułków w jednej chwili zajmują „przepyszne sklepowe wystawy” (s. 107)⁷⁶. Być może, rzeczna podróż Fanfarona, spotkanie z herosami, wykwinnta uczta na bździelu i miłosny związek z demoniczną Astarte odbywają się jako wytwór jego wyobraźni – a nie są przecież ani trochę mniej realne niż miejskie szare ulice z przemykającymi cieniami przechodniów za oknem samotni bohatera.

Odgrywanie ról, gest kreacji wiodą samotnika nie tylko ku napowietrznym przestrzeniom czy radykalnym, katastroficznym projektom. Starając się zapanować nad obcym mu z natury miastem, bywa on zmuszony do tego, by zrezygnować z roli proroka i uwzględnić to, co w jego odczuciu „niskie”. Pichon modyfikuje swój plan, staje się porządnym mieszczaninem⁷⁷, uczy się symbiozy z miastem, sumiennie

⁷³ Okulicz-Kozaryn (*Nuda w zwierciadle nudy*, s. 108) zauważa: „Pokój Marka, samotnia narratora *Medi*, dom bogacza Pichonia [...], buduar i bryg Fanfarona [...], świątynia Hamleta [...] kojarzą się z tymi odludnymi miejscami, w których twórczość rodzi się [...] pod »posepnym kloszem Nudy«”. Twórcze aspekty nudy jako fundamentu refleksji i autentyczności podkreśla Jo. Brodski (*Pochwała nudy*, Przel. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Wybór, oprac. S. Barańczak, Kraków 1996, s. 91). W świecie Jaworskiego twórczej nudzie maniaka przeciwstawiona została nuda „plamista” i nuda „brudnie powtarzana” przez społeczną masę (s. 263).

⁷⁴ Ortega y Gasset (*op. cit.*, s. 46) pisze: „Każdy, kto przybiera wobec życia postawę poważną, przyjmując za nią pełną odpowiedzialność, musi odczuwać pewnego rodzaju niepewność, która go skłania do ciągłej czujności”.

⁷⁵ Jak narrator naucza *Medi*: „W marzeniu siła i prawdziwość” (s. 71). Siłę marzenia podkreśla Okulicz-Kozaryn (*Nuda w zwierciadle nudy*, s. 112–115).

⁷⁶ Ten przykład podaje Okulicz-Kozaryn (*Nuda w zwierciadle nudy*).

⁷⁷ Wskazuje na to Łebkowska (*op. cit.*, s. 27). Pichon zawsze jednak pamięta o swej „dostojskości” – tu jej znakiem pozostaje rola cigigodnego Charona (zob. *ibidem*, s. 23). O młodopolskim ujęciu

prowadzi księgi handlowe, zdobywa uznanie opinii społecznej. Aby móc negocjować, coś trzeba przyjąć. Z takiej świadomości wynika również momentalna zgoda Marka na uwikłanie się w spory miejskich antagonistów, zgoda motywowana przecież „szatańską pogardą” i „drapieżną chytryością” (s. 230). Także Fanfaron zbliża się do tłumu, gdy pozwala Krzykowi przebywać we własnym towarzystwie i nawiązuje z nim dialog. W tym sensie strategia postępowania wyrafinowanego eleganta w opowiadaniach Jaworskiego jest pojemniejsza niż ta polegająca jedynie na izolacji, np. diuka des Esseintes’a czy innych słynnych literackich dandysów epoki zamieszkujących pozamiejskie zamki.

Puste miejsce metafizycznego Reżysera próbuje zająć ludzki, śmiały reżyser – artysta, myśliciel, poszukiwacz Absolutu. Piotr/Wiktor Fanfaron przeciw miastu występuje programową fanfaronadą. Zaangażowanie doktora Fallusa ma na celu zmianę postawy społecznej wobec tak istotnej dla świata miłości. Koncepcję przeobrażenia rzeczywistości ujawnia także Marek: „nie mamy nic prócz siebie”, „przed nami przestrzeń nieskończona” (s. 234). Jego zamierzeniem jest odrodzenie rozumiane jako kształtowanie od początku, zatem spalenie miasta okazuje się swego rodzaju katartycznym wyzwoleniem (bohater chce zniszczyć to, co kryzysowe w merkantylnej rzeczywistości), ma być oczyszczeniem pola działania niczym w nihilistycznej wizji Friedricha Nietzschego⁷⁸. Myśl o najlepszym projekcie kultury pojawia się także w impresji *Miał iść*. Występujący w niej prorok zamiast krzyża proponuje złotą arkę – symbol bezkonfliktowego pogodzenia sprzeczności, którego szanse realizacji zostały jednak potraktowane ironicznie (arka wobec braku wiernych pozostaje pomysłem niezrealizowanym, pozwala bohaterowi domniemywać tylko, co by było, gdyby...).

Ostatnie opowiadanie, *Fanfaron*, ukazuje wewnętrzne skomplikowanie, złożoną („rozmnożoną”) tożsamość indywidualistycznego maniaka, kontrastowo skojarzoną z psychologiczną jednolitością tłumu pozbawionego podmiotowości. Fanfaron jest Piotrem i Wiktorem jednocześnie, a między nimi dwoma istnieje stosunek rywalizacji – każdy z nich pożąda unicestwienia drugiego (wewnętrzny antagonizm ujawnia także konstytucja doktora Fallusa z *Amora milczącego*: „sama przeciw sobie przeżaca się sylwetka” (s. 182), „w wyrazie twarzy zaznaczone zmaganie się sił, wzajem sobie wrogich” (s. 183)). Bohater *Fanfaron*a przenikliwie dostrzega własną „wielość”, którą poniekąd sam wywołał jako artysta zdolny do nieskończonych kreacji sobowótowych czy przekornych gier również ze sobą (Piotr przyznaje, iż wysnuł Wiktora sam z siebie jako pośrednika w relacjach z miastem). W środek owego psychicznego rozdwojenia na „ja” i „ty”, zwielokrotnianego wizualnie lustrzanymi odbiciami przy każdym poruszeniu się (w samotni Fanfaron a znajduje się zwierciadło, ważne dla reżyserii i autokreacji⁷⁹, ale także dla rozpoznania),

tego motywu zob. J. Nowakowski, *Persefona i Charon. (Z młodopolskich dziejów motywów mitycznych)*. W zb.: *Młodopolski świat wyobraźni*.

⁷⁸ O wizji nowej rzeczywistości proponowanej przez żołnierzy Chrystusowych z *Bani doktora Lipka* Łebkowska (op. cit., s. 29) pisze: „Nowy ustrój ma [...] opierać się na zasadach kabaretu, karnawału, a więc [...] na ciągłym przedrzeźnianiu tego, co [...] usankcjonowane społecznie”, i dodaje: „jedyną bronią przed lękiem jest groteskowy śmiech” (s. 36).

⁷⁹ O kulicz - Kozaryn (*Gest pięknoducha*, s. 50) interpretuje je jako ważny rekwizyt w autokreacji dandysa.

wkracza w pewnym momencie „on” – Krzyk – i rozmnożenie postępuje. Indywidualista próbuje z wysiłkiem uchwycić swoją osobową jedność, zdobyć się na „ostatnie [...] rozpoznanie zgubnej tożsamości” (s. 241), lecz okazuje się ona trudna do ustalenia. Fanfaron przyjmuje więc własną niejednoznaczność, odczuwając równocześnie niezgodność z samym sobą. Oksymoroniczne epitety naruszające zasadę łączliwości frazeologicznej ilustrują wewnętrzną mnogość bohatera, a zarazem paradoksalną jedność tej psychicznej wielości: Piotr „wzywająco pocieszał”, Wiktor „nieśmiało szydził”, Krzyk – wkroczył „z godnością zwyrodniałego dandysa” (s. 241). Krzyk podszywa się pod dandysa, lecz maniak ma też w sobie coś z Krzyka. Tego ostatniego stworzyła zresztą odrębność, indywidualistyczna osobność Fanfaron – mówi się, że ów „niestosowny błazenek” (s. 264) jest efektem „połowiczności” tytułowego bohatera (s. 244).

Pojęcie „połowiczności” pojawia się w eseju Nietzschego *Z psychologii sztuki*. Odpowiedni fragment w tłumaczeniu Wacława Berenta brzmi: „Przynosi to zaszczyt artyście, gdy nie jest zdolnym do krytyki; w przeciwnym razie jest czymś połowicznym [...]”⁸⁰. Sens „połowiczności” Fanfaron należałoby rozpatrywać w tym kontekście. Dla Nietzschego oznacza ona swego rodzaju negatywną „niepełność” artysty, jego rozdarcie między uwarunkowanym irracjonalnie natchnieniem i emocjonalnym podążeniem za zmysłowym źródłem – impulsem tego natchnienia (którego efektem będzie genialne dzieło) – a autoanalizą zabijającą kreatywność, dystansem intelektualnym względem wszelkiej sensualności, podejrzliwością racjonalisty wobec wszystkiego, co irracjonalne, i próbą ujęcia całości świata w kategoriach rozumowych, wyjaśniającego skomentowania go bez reszty, w wyniku czego unicestwione zostaje bez śladu Niewyraźalne. Osąd hamuje spontaniczne tworzenie, ten, kto mu się poddaje, może być najwyżej komentatorem. Artysta połowiczny – rozdarty i zatrzymujący się w pół drogi – nie jest żadnym artystą, dlatego Nietzsche twierdził, iż prawdziwie genialna jednostka nie powinna siebie rozumieć.

Jaworski zdaje się redefiniować to pojęcie artysty – może on być zarazem irracjonalnie utalentowany, i intelektualnie wyrafinowany. Pisarz jakby przekornie oznajmia: oto mojego bohatera cechuje właśnie „połowiczność”, okazuje się on zarówno artystą, jak i intelektualnym erudytą, przenikliwym psychologiem; oddaje się urokom zmysłowości, lecz pragnie też zrozumienia i samorozumienia; ponadto jest wybrednym arystokratą ducha, ale mógłby wchodzić także w rolę człowieka masowego, a owa „niepełność” nie stanie się wcale przyczyną jego zgryzoty czy wstydu.

Wykład antropologii i psychologii maniaka daje się interpretować na różne sposoby: jako dyskusja z kreacją rozdwojonej jednostki twórczej Przybyszewskiego,

⁸⁰ W. Berent, *Fryderyk Nietzsche, „Z psychologii sztuki”*. Tłumaczenie i dopiski [...]. W: *Pisma rozproszone. Listy*. Wstęp, oprac., dodatek krytyczny R. Nycz, W. Bołec ki. Kraków 1992, s. 105. Podkreśl. A. G. Filozof osądza też modernizm jako epokę dążącą do dekadentckiego wyrafinowania. Od słów Nietzschego dystansuje się komentujący je Berent, wyraża obawę, by nie spowodowały one niedoceniaenia intelektualnych aspektów procesu twórczego (*ibidem*, s. 106). U Jaworskiego – wedle zasady, iż każda kategoria w tym świecie znajduje swoje przeciwieństwo – pojawia się także przypisana tłumowi „naiwna połowiczność” (s. 220), którą dostrzega Marek. Zgodnie z etymologią słowa oznacza tu ona niedokonywanie, konformizm, sprzeniewierzająca się idei ustepliwości, zarzucenie jej realizacji w połowie.

jako nawiązanie do pre-Freudowskich intuicji Nietzschego⁸¹, jako ironiczne przekształcenie młodopolskiego motywu samotności – przyczyny ogromnego cierpienia wielu modernistycznych bohaterów (o wielokrotnionym psychicznie indywiduum u Jaworskiego można powiedzieć, iż doskonale radzi sobie z samotnością, a właściwie nigdy samotne nie jest) – lub też jako przekorne odniesienie do modernistycznego ujęcia podświadomości: nieskończonego i niezgłębionego *mare tenebrarum* (w niezbadanej głębi duszy mecenasa Jerzego kłębią się „wyroki, przeczenia, grymasy wątpliwe” (s. 183), a nadany mu przez opiniotwórcę ogół przydomek „doktora Fallusa” ma być syntetyczną próbą określenia „nieuchwytniej jednostki” (s. 182)). Psychologia maniaka może również zwiastować odkrycie, iż człowiek masowy potencjalnie tkwi w każdej twórczej jednostce. „Podłość i lenistwo życia wkradają się i tu” – podpowiada Irzykowski⁸². Ta proza odkrywa istnienie domieszki, ślad potencjalnej obecności członka tłumu w największym indywidualiście⁸³. A może też ilustruje Simmelowską zdolność ducha polegającą na odłączeniu się od samego siebie, by stanąć naprzeciw, jak wobec kogoś trzeciego, zarazem rozpoznanego i jeszcze nie rozpoznanego jako tożsamego z sobą samym; oddalonego i obcego, a przecież wywodzącego się z własnej samości ducha. Obraz „rozmnożenia” indywiduum może służyć wreszcie uzasadnieniu jednoczesności siły i słabości dziwnego maniaka, który z niesłychaną mocą porywa się na dalekosieżne projekty, a przecież jest tworem tylko „połowicznym”, zaledwie „prawie wyborowym” i „anormalnym” (s. 181) – jak narrator komentuje kreację postaci przynależących do podrzędnej wobec niego płaszczyzny fabularnej fikcji.

Już w opowiadaniu *Miał iść* przedstawia się opanowaną przez ambiwalentne odczucia jednostkę władczą i wyjątkową: jest ona tak silna, by po nietzscheańsku dokonywać przewartościowania wartości, bezwzględnie – jak Jedyny Maxa Stirnera – uznawać tylko własną podmiotowość i własne egoistyczne prawo do kształtowania rzeczywistości, a jednocześnie okazuje się zanurzona w samotniczej melancholii, poddana bolesnej introwersji, upokorzona przez społeczną masę, doświadczająca klęski⁸⁴. Taki bohater skonstrastowany został z postacią bałwochwalczego

⁸¹ F. Nietzsche (*Tako rzecze Zaratustra*. Przeł. W. Berent. Gdynia 1991 (reprint wyd.: Warszawa 1905)), pisze: „Czymże jest [...] człowiek? Kłębem dzikich węży, które rzadko w spokoju się kupią; i oto rozpełzają się one wszędy i szukają żeru po świecie” (s. 40); „Człowieka dale i głębie największe, wyżyny gwiazdne, jego niesłychana siła: czyż to wszystko nie pieni się i nie burzy niezgodnie w naszym garnku?” (s. 344). Płachocki (*op. cit.*, s. 64) na podstawie analizy psychiki doktora Fallusa interpretuje następująco fakt wielości psychicznej maniaka: „Rzucony w wir sprzecznych bodźców i represji społecznych człowiek prywatny rozpada się, tracąc wszelkie pozory jednolitej czy spójnej konstytucji psychicznej”.

⁸² Irzykowski, *op. cit.*, s. 532.

⁸³ Na mechanizm „urabiania” jednostki przez miasto wskazuje Baranowska (*„Miasto – wszechświat”*, s. 99), pisząc, że w *Ozimirnie* „widzimy człowieka, który [...] ukształtowany został przez miasto aż do wyrazu twarzy”. Sloterdijk (*op. cit.*) twierdzi nawet, iż w nowoczesnej kulturze masowej kartezyjańskie *coqito* nie jest możliwe do zachowania, nasza pojedynczość okazuje się pozorem – żyjąc w kulturze, ulegamy różnego rodzaju przemocy i modom czyniącym z nas jednostkę masową.

⁸⁴ Na poniżenie zdaje się wskazywać symbol wieńca z cierni liści, odwołującego się do cierpienia Ukrzyżowanego (s. 31). Trzeba zauważyć niewątpliwe podobieństwa z kreacją bohatera prozy Przybyszewskiego „śniącego o potędze”, przy czym relacja jednostka–tłum została tu ironicznie odwrócona. W esyście S. Przybyszewskiego (*Z psychologii jednostki twórczej*. I. Chopin i Nietzsche.

tlumu, bezmyślnie wielbiącego kolejnych bożków, potulnie poddającego się woli rozkazodawcy, ale też nieoczekiwanie żywiołowego i witalnego, żądnego, by poniżyć to, co indywidualistyczne i wyjątkowe (o czym świadczy kolejny w asocjacyjnym ciągu obraz czarnej masy ekspansywnych pajaków u stóp smukłego drzewa⁸⁵).

Siła jednostki to fantazmat. Świadczy o tym nie tylko ontologiczny status miejskiego pejzażu ze świątynią, ale też występujące w wyobrażonym przeżyciu silne obawy bohatera, który „ogromnie się bał, by nie postradał ni miasta, ni twierdzy, i ścisnął palec konwulsyjnie” (s. 30; podkreśl. A. G.), jak i jego samotna melancholia wśród ruin oraz erotyczne marzenie o „nagim, dziewczęcym ciele jutra” (s. 31), mogącym udzielić tego, czego mu brak – czyli zdolności do aktywizmu⁸⁶. Ujrzany w marzeniu projekt kultury skupionej wokół kultu jednostki wyjątkowej zdaje się mieć taki sam walor trwałości, jak linia wyrysowana przez chłopca na piasku czy miejski teatr cieni w następnych utworach.

Perspektywy przekształcenia kultury w „bezwzględnie wolny czyn bezwzględnie wolnych duchów [...]”, jak powiedziałby Stanisław Brzozowski, w przestrzeń, w której „czyn i marzenie sennie stałyby się rodzeństwem”⁸⁷, określono w opowiadaniach jako iluzoryczne (Marek wraca do miasta, by tam zginąć⁸⁸, metropolia wyklucza

W: *Synagoga szatana*. Oprac. G. Matuszek. Kraków 1995), W. Nałkowskiego (w: *Forpocztę. Książka zbiorowa*. Lwów 1895) czy M. Komornickiej (w: jw.) „jednostka twórcza”, „czandala”, „parias”, „forpocztła”, „przejściowy” nie mają władzy nad tłumem, ale też brak im odwagi, by rozwijać marzenie czy próbować mierzyć się z pozycją proroka lub przywódcy tłumy. Wysokiej samoświadomości towarzyszą wyobcowanie i dramatycznie manifestowana bezradność wobec wymagań zbiorowości. Tymczasem bohater opowiadania *Miał iść* w marzeniu podporządkowuje sobie zbiorowość. Również Pichoń, Marek czy Fanfaron opracowują strategię postępowania z tłumem i jego poszczególnymi reprezentantami. Własną koncepcję miłości narzuca towarzystwu doktor Fallus („silną dłońią dzierżył rząd dusz”, s. 188).

⁸⁵ Współwystępowanie motywów personifikowanego drzewa, cierniowej korony i witalizmu aktu seksualnego odsyła do obrazowania wierszy S. Korab-Brzozowskiego *** (*Dusza ma, cieraniem wieńczona...*) i *** (*Drzewo samotne, obnażone...*) (w: *Poezje zebrane*. Oprac. M. Podrazak-Kwiatkowska. Kraków 1978, s. 24, 26).

⁸⁶ J. Zieliński (*Pierzaste korzenie kropłówki*. „Twórczość” 1984, nr 2) w interpretacji utworu *Miał iść* podkreśla niemożność działania, bierność bohatera.

⁸⁷ S. Brzozowski, *Próba samopoznania*. W: *Wczesne prace krytyczne*. Wstęp A. Mencwel. Warszawa 1988, s. 129. – W. Benjamin, *Pasaże*. Red. R. Tiedemann. Przel. I. Kania. Kraków 2006, s. 401.

⁸⁸ Warto zwrócić uwagę na podobieństwo motywu fabularnego (Marek, inicjator projektu spalania miasta, przemawiający do tłumów wyprowadzonych z pożogi, nagle – wiedziony współczuciem i solidarnością – bez namysłu rezygnuje z realizacji dalekosiężnego planu, wraca do dogorywającej metropolii, by uratować kaleką staruszkę pozostawioną bez pomocy (s. 235)) do działania bohaterów S. Przybyszewskiego: Ostap w *Dzieciach szatana* (Lwów 1899) opowiada Gordonowi historię mordercy, który bez skrupułów zabija bogatą kobietę i ucieka z łupem, ale narażając się na zdemaskowanie, wraca po samotnego kanarka, pozostawionego w zrabowanym domu. „To typowe dla nas wszystkich” – komentuje psychologię nihilistów – „Jesteśmy w stanie kraść i mordować, nie odczuwając żadnej innej rozkoszy, jak tylko bezkarności naszego postępk... Ale te rzeczy drobne, słodkie... He, He – te kanarki! Im nie pozwolimy umierać z głodu...” (s. 165–166). Dla Ostapa zachowanie mordercy stanowi dowód wielkości podobnych mu jednostek, do których zalicza Gordona (nawet w zbrodni wykazują wspaniałomyślność, ujawniają estetyzm, stać je na porzuceniu planu, któremu dotychczas podporządkowali swoje życie, by podążyć za mimowolnym kaprysem, nagłym marzeniem). Również w *Mocnym człowieku* (t. 2, Warszawa 1929, s. 94) Bielec-

wolność Pichonia, Fanfaroną czy pacjentów doktora Lipka, doktora Fallusa koncepcja miłosnej sublimacji ponosi klęskę w społecznym *milieu*). Radykalne projekty jednostki potraktowane zostały ironicznie: oksymoroniczne obrazowanie, kontrasty, ambiwalencje podważają jednoznaczny sens wyzwolenia. Masowa aglomeracja okazuje się wiecznotrwała, „odrasta” jak głowa hydry: w *Bani doktora Lipka* twierdzeniu Pułkownika, iż zburzył miasto, zaprzecza przybyśz, który zapewnia, że ono przetrwało: „Panie Pułkowniku, [...] naprawdę jest miasto, może inne, ale jest” (s. 150); w *Opowieści o smutku czterech ścian* Abdera po śmierci Marka została odbudowana i niejako zaimpregnowana – przez władze wyrażające interes masy społecznej – na działania wynikające z pokus kolejnych twórczych samotników. Wieloznaczny artyzm, którego źródłem jest irracjonalna mania – natchnienie, wygnano z nowej Abdery jak poetów z Platońskiego państwa. Niezniszczalna metropolia z bogatą historyczną przeszłością i „światłą” przyszłością wyraża wieczność miasta, rozwojową teraźniejszość ilustruje śmiała działalność sprytnych przedsiębiorców, w których rolę czasowo wchodzi Pichon w *Trzeciej godzinie*. I analogicznie: historyczną klęskę indywidualisty uświadamia opustoszałe miasto w impresji *Miał iść*, a obecna – nieudana krucjata Pułkownika w *Bani doktora Lipka*.

Tak więc kultury masowej radykalnie zanęgować się nie da. Trudności związane są również ze świadomością, że miasto tkwi w jednostce. Jaką zatem strategię przyjąć wobec takiego rozpoznania? Jeden z badaczy proponuje, by „nie [...] zapominać o dystansie jako warunku czujności”⁸⁹. A może też jak bohater Zbigniewa Herberta: „grać / z nim / oczywiście / grać”⁹⁰? I tak maniak postępuje – Piotr/Wiktor Fanfaron gra z Krzykiem (choć to niebezpieczna zabawa): traktuje go z kurtuazją, prowadzi z nim dialog. Także narrator *Amora milczącego* przewiduje dla mecenasa Jerzego mniej lub bardziej świadomą postawę odgrywania roli: „śmieję się, pajacu” – radzi (s. 191). Inny możliwy, ale i zabawny w swej nieskuteczności plan obrazuje działanie bohatera *Bani doktora Lipka*, który by walczyć z miastem, został policjantem, zatem funkcjonariuszem miasta. Tak samo egzystencjalna strategia Pichonia, chociaż deklaruje on lekceważenie, wymaga, by bohater chwilowo poddał się miejskiej mimikrze (jako ceniony przedsiębiorca pogrzebowy) i podjął wysiłki dla zyskania aprobaty miejskiej społeczności, których sukces komentuje ironicznie: „udało się wzgardzonej, wyklętej jednostce dowieść, jak pożyteczne jej przedsięwzięcie” (s. 108). „Absurdalne plany ocalenia w obliczu katastrofy – tak można określić sytuacje w niemal wszystkich utworach Jaworskiego” – konkluduje Radosław Okulicz-Kozaryn⁹¹.

Pozostaje przenieść miasto w sferę marzenia, chociaż marzenie to napiętnowane jest „bezdomnością” (s. 267). *Urbs* odrealniona, legendarna jak w opowiadaniu *Miał iść* i odsyłająca w bliżej nie określonej przeszłości jako symbol tego, co społecz-

ki, gdy słucha w wigilię Bożego Narodzenia koledy granej w restauracji przez cyniczną Adę Karską, która nie raz udowodniła zbrodniczą bezwzględność, widząc jej wzruszenie, myśli: „Zbrodniarka, która płacze nad małym Jezusem”.

⁸⁹ Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha*, s. 50. Lebkowska (op. cit., s. 22) konkluduje zaś: „Śmiech, który towarzyszy demaskowaniu konwencji, jest jedynym wyjściem z sytuacji”.

⁹⁰ Z. Herbert, *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*. W: *Pan Cogito*. Wrocław 1993, s. 18.

⁹¹ Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha*, s. 153.

ne, zyskuje wymarzoną postać przeobrażonej kultury przyszłości, a wizji tej towarzyszy świadomość niemożliwości jej zrealizowania⁹². Każda strategia wymaga przyjęcia jakichś warunków, chociaż stosunek podmiotu do związanej z nią aktywności może być ambiwalentny. Opozycja zadomowienie–bezdromność wiele mówi o sytuacji ekscentryka: skoro w tym świecie nie ma innej przestrzeni niż miasto, żyć można tylko tam, nawet reżyserować próby koegzystencji z metropolią, ale zadomowić się tam nie sposób: „nie masz na tym świecie miejsca dla Fanfaron-artysty” – melancholijnie zauważa bohater (s. 263). Postawę twórczego maniaka naznaczyła pewnego rodzaju bezradność, a zarazem przecież próba obrony, gest mimo wszystko. Warto tu przytoczyć słowa charakteryzujące innego marzyciela (Benjamina), snującego refleksję o urbanizującej się nowoczesnej rzeczywistości, które również dobrze mogłyby dotyczyć każdego z bohaterów Jaworskiego (np. Pichonia, Marka, Fanfaron): „pośród ruin sensu współczesnego miasta” „nie opuszcza go myśl o zbawieniu, a więc o [...] epoce przyszłości, którą pojmuje on jako utopię [...] życia wolnego od upadku w świat martwych rzeczy, niepodatnego na alienację”⁹³.

Baranowska, wskazując na dwa zasadnicze modele literackiego stosunku do miasta (optymistyczny mit rozwoju i pesymistyczny – katastrofy), podkreśla: „W literaturze modernizmu i Młodej Polski znajdujemy silne akcenty antyurbanistyczne”; również Wojciech Gutowski wśród negatywnych bohaterów literatury epoki wlicza metropolię, tłum, społeczeństwo⁹⁴. Wydaje się, iż ów motyw w *Historiach maniaków* wpisuje się w młodopolski antyurbanizm – Fanfaron deklaruje przecież „walkę kilku naszych pozamiejskich ludzi z miastem” (s. 253); klęski *polis* pożąda Pichon; „niszczące wyzwolenie” od aglomeracji proponuje Marek. Autor omawianych opowiadań eksponuje w miejskim pejzażu nie rozwój (choć w porządku cywilizacyjnym miasto przecież się rozwija), ale rozpad, próchnienie, gnienie, zastój, nędzę. W tym mieście nie ma centrum, niemożliwa jest hierofania⁹⁵, nie da się tu odnaleźć sensu. Zanegowane zostały projekty realizowane w kulturze masowej, które symbolizuje życie Abdery, powodujące u wrażliwej jednostki uczucie aksjologicznego zagubienia, niepokoju. Efekty zmysłowe uwypuklają wybiórczość przedstawienia, jak i subiektywizm obrazu uzasadniający jednostronność.

Motywy miejskie na zasadzie antynomii służą wyeksponowaniu bohatera – jego wrażliwości, postawy, programu. Miasto go zniewala – nie pozwala na dostojne milczenie, zatrzymanie, namysł. Bohater z kolei zachowuje w stosunku do miasta dystans – jest to też dystans wobec nowoczesności jako chaosu i płytkości, która nie ma nic wspólnego z programem dandysowskiej „powierzchni”. Indywidualista zasadniczo odmawia uczestnictwa w miejskiej „wspólnocie”, czuje się w niej zagu-

⁹² K o p c i ń s k i (*op. cit.*, s. 85) też dostrzega tu aureę bezradności, komentując artystyczne usiłowania narratora *Medi*: „Ceremonie uprawiane przez Ojca [...] demaskują bezradność twórczości w kreowaniu świata zewnętrznego”.

⁹³ B i e l i k - R o b s o n, *op. cit.*, s. 266.

⁹⁴ B a r a n o w s k a, *Urbanizm, antyurbanizm*, s. 1151. – G u t o w s k i, *Konstelacja Przybyszewskiego*, s. 106.

⁹⁵ B o l e c k i (*Jaworski redivivus*, s. 136) zauważa w dziele Jaworskiego zapis dokonującej się w kulturze degradacji uczuć metafizycznych, a przy tym podkreśla heroiczny aspekt kreatorskich usiłowań jednostki, dzięki której przestrzeń jest „nasycona nędzą i cierpieniem, niepełna i zdegradowana, ale dążąca do pełni, nobilitacji i autonomii” (*ibidem*, s. 137).

biony, nie znajduje tu punktów oparcia. Towarzyszy mu chęć zniszczenia urbanistycznego kompleksu jako przestrzeni bez stabilnego systemu wartości – w *Opowieści o smutku czterech ścian* i *Fanfaronie* najwyraźniej powiązano motywy miasta i katastrofy⁹⁶. Ale nowoczesnej *urbs* nie można po prostu odrzucić, z czego podmiot *Historii maniaków* doskonale zdaje sobie sprawę. Ekspansywne miejskie interakcje międzyludzkie, zagrażające autonomii i poczuciu spójnej tożsamości indywidualisty, wymuszające obce mu postawy i zachowania, powodują, że odbiera on ten proces kulturowo-urbanistyczny jako trudny do przezwyciężenia. Jaworski w przeżyciach swoich bohaterów obrazuje konflikt zapowiadający nieuchronne przeobrażenie kultury – być może, opowiadania autora *Medi* należałoby potraktować jako wstęp do antropologii nowoczesnej aglomeracji⁹⁷. Jego bohater staje się uczestnikiem, a zarazem świadkiem stronniczo relacjonującym naznaczoną miastem metamorfozę cywilizacji.

Miasto w opowiadaniach Jaworskiego to złożony fenomen – wydaje się punktem granicznym między rzeczywistością zewnętrzną a światem wyobraźni bohatera. Jest podwójnym odbiciem: po pierwsze, to odkształcony przez jego wrażliwość znak subiektywnie charakteryzujący przestrzeń realną, w której indywidualista żyje, a po drugie – aglomeracyjna wielość staje się inspirującym materiałem jego marzenia, trafia do wnętrza skomplikowanej psychiki maniaka i tu ulega dalszym ważkim przekształceniom. Wydaje się, iż żaden z twórców młodopolskich tak zdecydowanie nie przeciwstawił perspektywicznego zwycięstwa marzenia klęsce doświadczanej przez bohatera w urbanistycznej, alienującej przestrzeni, z której nie ma wyjścia innego niż przez marzenie (imaginacyjne fantasmagorie bohaterów Przybyszewskiego, aczkolwiek bogate, jak w przypadku Gasztowta, mają charakter katastroficzny, nie wyzwalający, prowadzą do ich samozagłady⁹⁸).

Motyw urbanistyczny, podobnie jak w przypadku twórczości Berenta⁹⁹, pomaga autorowi *Amora milczącego* wyrazić własną estetykę. Wpisuje się również w wykład o człowieku – indywidualiście, który zaprzątnięty jest metafizycznymi poszukiwaniami¹⁰⁰, a jednocześnie uwikłany w to, co społeczne i modernizujące się. Przeżywa on też w miejskiej przestrzeni doświadczenie, być może, bezpowrotnie zerwanych więzi z *sacrum*. Pisarz diagnozuje oddalanie się miasta od tego, co metafizyczne, i podejrzewa, iż na tym właśnie polega istota „masowej” nowoczesności.

⁹⁶ W prozie Przybyszewskiego (*Dzieci szatana, Dzieci nędzy*) też można zaobserwować wyraźne nastawienie nihilistyczne wobec miasta.

⁹⁷ Hannerz (*op. cit.*, s. 252) odkrywa, że jednostka w nowoczesnej metropolii jest wymuszonym sytuacyjnie „kołazem” wielu różnych ról. Podobne wnioski formułuje obecnie Sloterdijk i inni filozofowie – mieszkanie współczesnej metropolii to indywidualizm bez autonomicznej tożsamości, funkcjonujące jako wytwór relacyjnych i sytuacyjnych doraźnych okoliczności.

⁹⁸ Rozważania dotyczące *Krzyku Guto wski* (*Artysta – więzień urbanistycznych fantazmatów*, s. 105) kończy konkluzją: „gest twórczy nie może »przebić się« przez skorupę form cywilizacji”. Może jakiegoś rodzaju kontynuacją marzeniowej realizacji byłoby oniryczne miasto B. Schulza (zob. W. Budyński, *Miasto Schulza*. Warszawa 2005)? Chociaż stanowi ono małomiejską enklawę, a nie wielkomejską aglomerację, z którą ma do czynienia bohater Jaworskiego.

⁹⁹ Zob. Baranowska, „*Miasto – wszechświat*”.

¹⁰⁰ W wywiadzie pt. „*Wesele hrabiego Orgaza*” Romana Jaworskiego udzielonym „Wiadomościom Literackim” (1924, nr 24) R. J a w o r s k i mówi o swych bohaterach, że „szukają namiętnie rozwiązania niepokojących zagadek”.

Jaworski w swej dandysowskiej strategii wykorzystał motyw z dyskusji o współczesnej mu kulturze, jej charakterze i mechanizmach. Jeden z monografistów – pisząc o przedstawionych w *Fanfaronie* negatywnych aspektach modernistycznej cywilizacji – posłużył się sformułowaniem „kwadratura koła”¹⁰¹. Można je odnieść do ujęcia motywu we wszystkich opowiadaniach. Modernistyczny antyurbanizm Jaworskiego, podobnie jak inne kategorie tego dzieła, w stosunku do młodopolskich kreacji nie wydaje się prostym powieleniem. Autor *Trzeciej godziny* wyraża zdiagnozowany przez Simmela proces, którego intensyfikację na początku XX wieku człowiek twórczy odczuwa szczególnie boleśnie:

przewaga przedmiotu nad podmiotem [...] daje się odczuć na skutek bezgraniczności obiektywnego ducha. Takie przeladowanie i obciążanie zbędnym balastem tysięcy rzeczy naszego życia, [...] od których nie możemy się jednak uwolnić, ta ustawiczna „ekscytacja” człowieka kultury, którego to wszystko nie zachęca do własnej postawy twórczej, ta [...] konsumpcja tysięcy rzeczy, których nasz rozwój nie może w sobie włączyć i które trwają w nim jako balast – wszystkie te [...] cierpienia związane z kulturą nie są niczym innym, jak tylko zjawiskami owej emancypacji zobiektywizowanego ducha¹⁰².

Jeden z głównych elementów ukształtowania świata w *Historiach maniaków* stanowi wytoczony przez bohaterów proces przeciwko urbanistycznemu kompleksowi – co prowadzi do wniosku, iż idealny archetyp miejski nie istnieje, ale od miasta (czyli od ekspansywnej nowoczesności ze wszystkimi jej przejawami) nie ma ucieczki, jak tylko w inne miasto¹⁰³, i to wcale nie bardziej satysfakcjonujące twórczego estety¹⁰⁴.

¹⁰¹ Maciejewski, *op. cit.*, s. 86.

¹⁰² Simmel, *O filozofii kultury*, s. 51. Istotą każdej kultury w tym ujęciu jest permanentna dialektyka kryzysu (alienacji) i przewyciężającej go syntezy. Ważne *novum* na przełomie XIX i XX wieku stanowią natężenie i niejako przedłużanie się fazy kryzysowej, spowodowane rozwojem cywilizacji produkcyjnej, wobec której duch chwilowo staje bezradny.

¹⁰³ Jak stwierdza Karasińska (*op. cit.*, s. 18–19): „We współczesnym dyskursie antropologicznym, wobec obwieszczonego końca kultury wiejskiej, miasto okazuje się najważniejszym terenem ludzkiego doświadczenia. [...] Dokonany przełom cywilizacyjny sprawia, że w praktyce niczego, co kulturowe, nie można odnaleźć poza nim”. Na przełomie XX i XXI wieku wzmoczone zainteresowanie socjologiczne, kulturoznawcze, językoznawcze, literaturoznawcze problematyką urbanistyczną dokumentują oprócz wspomnianych m.in. prace: *Pisanie miasta – czytanie miasta*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Poznań 1997. – *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*. Red. E. Rewers. Poznań 1999. – B. Jałowiecki, *Spółczesna przestrzeń metropolii*. Warszawa 2000. – E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2003. – *Humanistyczne oblicze miasta*. Red. D. Jędrzejczyk. Warszawa 2004. – *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*. Red. A. Gleń, J. Gutorow, I. Jokiel. Opole 2005. – *Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wailisa*. Red. B. Jałowiecki, A. Majer, M. S. Szczepański. Warszawa 2005. – E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków 2005. – *Szata informacyjna miasta*. Red. B. Jałowiecki, W. Łukowski. Warszawa 2008. – T. Szerzeń, *Miasta Waltera Benjaminina*. „Konteksty” 2008, nr 3/4. – *Miasto nie-miasto. Refleksje o mieście jako społeczno-kulturowej hybrydzie*. Red. L. Michałowski, D. Rancew-Sikora, A. Bachórz. Gdańsk-Sopot 2010. – *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. Rewers. Kraków 2010. – *Miasto i sacrum*. Red. M. Kowalewski, A. M. Królikowska. Kraków 2011. – *Miasto jako fenomen społeczny i kulturowy*. Red. C. Kardasz, J. Możdżeń, M. Sychaj. Toruń 2012. – *Miasto – przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie*. 4. Red. M. Świąćicka. Bydgoszcz 2012.

¹⁰⁴ Motyw miasta w *Weselu hrabiego Orgaza* z 1925 roku ujęty jest nieco inaczej niż w opowiadaniach,

Abstract

AGNIESZKA GRZELAK Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz

ROMAN JAWORSKI'S "COMING INTO THE CITY" SHORT STORIES' URBANISM

The article discusses the semantics of the motif of the city in Roman Jaworski's short stories collected in the volume *Historie maniaków* (*The Stories of Maniacs*). Creation of the motif allows to identify the hero of the prose (an individualist, a kind of maniac) and the antihero (the crowd) who are in a constant struggle. The city is portrayed with expressions describing non-aesthetic visual and acoustic effects, and thus becomes a figure of modern civilization which threatens the individualist. The individualist, to continue, dreaming and taking advantage of various fighting strategies, raises a rebellion. His projects concerning the expansive nature of the urban agglomeration are doomed to failure. It is only fanciful creation that decides about a kind of victory of an individual, helpless against the pressure of mass culture. Jaworski presents the process which Georg Simmel calls "tragedy of culture," and he is interested in one of its phases, namely a prolonged moment of antagonistic civilization product turning against the producer. In such antagonistic persistence Jaworski sees the nature of modernity to which the maniac, opposing it, is doomed.

a o pewnej ewolucji postrzegania przestrzeni miejskiej przez Jaworskiego mogło zadecydować bogatsze doświadczenie urbanistyczne, a także znaczące przemiany cywilizacyjne obserwowane przez autora po 1920 roku, dlatego ten aspekt w powieści zasługuje na osobną uwagę.