

ROMAN

NUMER **SPECJALNY**



maj 2012

OBLICZA MIASTA

Pod redakcją dr Ewy Andruszko i mgr. Jakuba Kornhausera

Kraków 2012



**ROMAN
NUMER SPECJALNY**

WYDAWCA
Koło Naukowe Romanistów Studentów UJ
Instytut Filologii Romańskiej
Al. Mickiewicza 9/11
31-120 Kraków
e-mail: roman-redakcja@o2.pl

REDAKTOR NACZELNY
ORAZ ŁAMANIE
Magdalena Marzec

OPIEKUN NAUKOWY
dr Ewa Andruszko

AUTOR ZDJĘCIA Z OKŁADKI
Jakub Kornhauser

Spis treści

Wprowadzenie: Oblicza miasta - między kulturą polską a francuską	5
Jakub Kornhauser	
Esej o mieście, które nie istnieje.	
„Moje życie” Maxa Jacoba oraz „W szafie” Zbigniewa Herberta	7
Luiza Szpatowicz	
Rouen, Londyn, Wenecja i nie tylko	
w malarstwie Claude’a Moneta	10
Magdalena Wiktor	
Miasto Apollinaire’a	18
Sabina Bobran	
Na peryferiach Paryża [1877-1883].	
Miasto jako temat późnej twórczości Cypriana Kamila Norwida	24
Magdalena Rożek	
Miasto w poezji polskiej i francuskiej	
na przełomie XIX i XX wieku	36

Oblicza miasta

Niniejszy krótki zbiór tekstów, które łączy temat Miasta, jest owocem studenckiej sesji zorganizowanej przez Koło Naukowe Romanistów w dniu 18 listopada 2009 roku. Była ona częścią szerszego projektu badawczego noszącego tytuł *Oblicza miasta. Między kulturą polską a francuską*, w ramach którego miał miejsce także spektakl *Antygona w Nowym Yorku* według sztuki Janusza Głowackiego przygotowany przez studencki teatr romanistów Les Capricieuses (sztuka była wystawiona wcześniej, w marcu 2009, w Orleanie z okazji Dni Polskich organizowanych na tamtejszym uniwersytecie). Trzecią częścią projektu była wystawa fotograficzna prac studenckich poświęconych obliczom różnych miast.

Ewa Andruszko

opiekun Koła Naukowego Romanistów Studentów UJ

Wprowadzenie

Oblicza miasta - między kulturą polską a francuską

1. Miasto to paradoks. Czy miasto istniejące wewnątrz tekstu, wpisane w jego strukturę, będące jego nierozzerwalną częścią, w dalszym ciągu jest odbiciem rzeczywistego miasta, czy może zyskuje już własną tożsamość? Czy patrząc na płótno przedstawiające pozornie znajomą przestrzeń miejską, mimo woli nie staramy się dostrzec niezgodności i różnic, zdemaskować prawdziwej natury miasta? Owa niejednoznaczność czyniła przez wieki z pojęcia miasta, i czyni wszak nadal, niewyczerpane źródło artystycznych fascynacji. Miasto wymyka się klasyfikacjom i definicjom, jest równocześnie strukturą materialną i poetyckim znakiem, tłem wydarzeń i samodzielnym bohaterem, obserwatorem oraz twórcą. Przestrzeń mityczna, fikcyjna, symboliczna przenika się w niewyjaśniony sposób z materialną powłoką, najbardziej codzienną z rzeczywistości. Miasto nigdy nie śpi: jest w nieustającym ruchu, rozmazuje swoje kontury, modyfikuje założenia, nie pozwala się ogarnąć, zamknąć w encyklopedycznym haśle, kipi znaczeniami, wydarzeniami, kolorami, zapachami, kształtami. Trudno mówić, że miasto istnieje raz na zawsze, skoro istnieje tylko jego obraz, prywatny obraz każdego z nas, kiedy o mieście myślimy, o mieście wspominamy, na miasto się powołujemy. Czy miasto jest zatem sumą tych wszystkich obrazów? Z całą pewnością jest niegasnącą zachętą do tworzenia kolejnych.

2. Skomplikowaną zależność między miastem a literaturą (czy malarstwem) opisywano na wiele sposobów i z wielu różnych perspektyw. Jednym z najciekawszych i na nasze potrzeby najużyteczniejszym zagadnieniem wydaje się refleksja Władimira Toporowa, który wskazywał w swych badaniach na nierozzerwalną więź łączącą miasto i „jego” tekst, a zwłaszcza obustronny wpływ, jaki na siebie wywierają, podtrzymując nieustanną cyrkulację pomiędzy wymiarem literackim miasta, jego fikcyjnością a aspektem materialnym, rzeczywistym, fizycznym. Elżbieta Rybicka, klasyfikując rodzaje tej zależności, wyróżnia trzy podstawowe typy: po pierwsze, miasto jako źródło wiedzy historycznej i topograficznej o rzeczywistym mieście, *sui generis* przewodnik, dokument, zawieszający niejako fikcyjny aspekt opisu. Po drugie, miasto jako obraz, temat, motyw, symbol lub mit, o zdecydowanie literackim i imaginacyjnym charakterze oraz ukrytym, często alegorycznym znaczeniu. Po trzecie wreszcie, wykształcona w modernizmie rola miasta jako swobodnego środowiska twórczego, zarówno w wymiarze instytucjonalnym (nowy sposób obiegu sztuki, rozwój środków masowego przekazu oraz przemysłu), socjologicznym (miasto jako tygiel kulturowy, wspomagający powstanie ponadnarodowej wspólnoty artystycznej), jak i stricte formalnym, co wymaga nieco obszerniejszego komentarza ze względu na wagę kulminacyjnego momentu w historii literatury:

Przyjmuje się, że doświadczenie miasta miało istotne znaczenie dla ukształtowania nowych sposobów organizacji wypowiedzi artystycznej. O ile literaturę realistyczną i naturalistyczną charakteryzuje zogniskowanie na problemach relacji miasto - wieś, na społecznych skutkach urbanizacji i industrializacji (...), o tyle w literaturze nowoczesnej miasto funkcjonuje jako wyzwanie

wobec tradycyjnych sposobów przedstawiania. Problemem dla modernistów było zatem nie tylko samo zjawisko przyspieszonej urbanizacji czy wkroczenie na nowe obszary tematyczne, ale kwestia przedstawienia miasta, artykulacji miejskich doświadczeń, wobec których konwencjonalne, dziewiętnastowieczne sposoby prezentacji wydawały się już nieadekwatne. Do takich trybów i strategii organizacji wypowiedzi, związanych z doświadczeniami wielkomiejskimi można zaliczyć, przykładowo, różne wersje symultanizmu (i poetyckie, jak w *Strefie Apollinaire'a*, i powieściowe jak w *Ulissesie* Joyce'a), techniki jukstapozycji, kolaże i montaż literackie anektujące w obręb tekstu elementy miejskiej logosfery lub ulicznej przestrzeni dźwiękowej, ale także *poemes conversation* Apollinaire'a jako radykalną formę otwarcia na heteroglosję miasta¹.

3. Jeśli literatura francuska mówi o mieście, to zawsze ma na myśli Paryż. Te dwa pojęcia zrosły się wręcz w parę synonimów, wrzucając wszystkie inne miasta do szuflady z napisem „prowincja”. Do Paryża przybywało się z najodleglejszych stron, tylko po to, by na własnej skórze przekonać się, czym naprawdę jest Miasto, i, przy odrobinie szczęścia i talentu, w Mieście zaistnieć. Dzieje Paryża to dzieje całej nowoczesnej sztuki. Dla Baudelaire'a - miasto tętniące, huczące, wezbrane. Dla Rimbauda - miasto przeklęte i ukochane zarazem. Dla Apollinaire'a - miasto nowej epoki, dla Reverdy'ego - niekończących się schodów i opuszczonych chodników. Paryż został Miastem romantyków, symbolistów, modernistów, Francuzów i przyjezdnych, także (licznych) Polaków. Oblicza miasta, czyli Miasta, opisują referaty Magdy Wiktor (przypadek Apollinaire'a) i Sabiny Bobran (Norwida). Magda Rożek konfrontuje wizerunek modernistycznego Miasta z miastem futurystycznej Polski, wiernej hasłu miasto masa maszyna. Porównanie francuskiej, paryżocentrycznej perspektywy z polską, hołubiącą lokalność, prowincję, kulminującą w bogatym nurcie literatury małych ojczyzn, pozostanie tym razem bez odpowiedzi. Luiza Szpatowicz, na przykładzie malarstwa Claude'a Monet udowadnia, że istniały inspiracje w miastach innych niż Paryż, choć przecież mamy i Paryż Utrilla, i Paryż Deraina, i Paryż Raoula Dufy. Inne spojrzenie na problem miasta proponuje Jakub Kornhauser, przedstawiając esej oparty na interpretacji poematów prozą Maxa Jacoba i Zbigniewa Herberta.

Osią przewodnią zgromadzonych w tomie pokonferencyjnym tekstów okazuje się relacja miasta z peryferiami, rozumianymi zarówno dosłownym, jak i przenośnym sensie. Im silniejsze centrum (Paryż), tym więcej zapomnianych peryferii. Gwałtowny rozdział między bogatym, twórczym Miastem a ciemnymi zaułkami rogatek staje się tematem samym w sobie, inspirującym, ale nie podsuwającym jednoznacznych interpretacji. Prezentowany tom ujawnia zainteresowania młodych badaczy, ale pozostawia także wiele miejsc, które dopiero doczekają się opisu i komentarza; przede wszystkim jednak otwiera dyskusję i wskazuje kierunek dalszych badań.

Jakub Kornhauser

¹ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 8-13.

Esej o mieście, które nie istnieje. „Moje życie” Maxa Jacoba oraz „W szafie” Zbigniewa Herberta

Miasto do wzięcia jest w pokoju. Łup nieprzyjaciela nie będzie bogaty i nieprzyjaciel go nie uniesie, bo nie potrzeba mu pieniędzy, skoro to jest bajka i tylko bajka. Miasto ma szańce z malowanego drzewna: potniemy je na deszczułki, aby przykleić do naszej książki. Są dwa rozdziały, czyli części. oto czerwony król w złotej koronie wchodzący na piętę: to rozdział II, co do rozdziału I, to nie mogę sobie przypomnieć.

Max Jacob, *Moje życie*²

Zawsze podejrzewałem, że miasto jest falsyfikatem. Ale dopiero w zamglone południe wczesnej wiosny, kiedy powietrze pachnie krochmałem, odkryłem, na czym polega oszustwo. Mieszkamy we wnętrzu szafy, na samym dnie zapomnienia, wśród połamanych lasek i zatrzaśniętych pudełek. Sześć brązowych ścian, nogawki chmur nad głową i to, co do niedawna uważaliśmy za katedrę - a jest smukłą butelką zwietrzałych perfum.

O, biedne noce, kiedy modlimy się do przelatującej komety mola.

Zbigniew Herbert, *W szafie*³

Miasto nie istnieje. Istnieją jedynie słowa, które je opisują. Miasto powstaje ex nihilo za każdym razem, kiedy o nim mówimy, za każdym razem zmienione, za każdym razem będąc czymś innym niż to, za co je uważaliśmy. Miasto nie posiada jednolitego wyrazu, niewzruszonego kształtu, trwałego charakteru, jest nieustannie przeobrażającym się mitem. Miasto nie jest przestrzenią, tylko jej ograniczeniem. Szerokie aleje i przestronne place są tylko złudzeniem. W rzeczywistości miasto przypomina nieoświetlony zaułek, z którego nie sposób się wydostać. Miasto przede wszystkim stanowi byt materialny, zastawiający sidła na mieszkańców, najemców pragnień. Wydaje się czymś całkiem oswojonym, nie zdajemy sobie sprawy, że z pozoru bliskie i przyjazne, miasto skrywa w sobie niepokojącą obcość. Groźną, bo odbierającą nieskalaną pewność istnienia. Miasto jest syndykatem spóźnionych chwil, których nie zdążyliśmy przeżyć.

Jacobowskie miasto jest niewidzialne. Być może jest drewnianą skrzynią, może kredensem, może łóżkiem, szafą, a może wszystkim po trochu. Stoi w pokoju, ale nikt nie wie, w którym miejscu. W każdym razie można wejść do środka i próbować je zabrać. Miasto, o którym mowa, składa się wyłącznie ze słów, jest miastem wymyślonym, czyli jedynym mogącym istnieć naprawdę. Bowiem w mieście zawsze przebywa się jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz, a życie to opowieść o mieście, w którym każą nam być naraz narratorem i bohaterem, turystą i mieszkańcem. Chcielibyśmy tę opowieść ujarzmić i przysposobić do naszego subiektywnego spojrzenia, naszej prywatnej książki, ale nie jest to możliwe. Miasto nie stanowi niczyjej własności i nie daje się raz na zawsze określić, odczytać w jeden tylko sposób. Każdy może wziąć sobie miasto i myśleć, że zamknie je w swoim odczytaniu,

2 M. Jacob, *Moje życie* [w:] *Wybór poezji*, tłum. A. Ważyk, Warszawa 1965, s.69.

3 Z. Herbert, *W szafie* [w:] *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957, s.148.

podczas gdy to miasto bierze ludzi w posiadanie i więzi ich w swych murach jako nieprzyjaciół.

Herbertowskie miasto również jest niewidzialne, to falsyfikat; ale to nie ono udaje, że nie jest miastem, tylko my udajemy, że o tym nie wiemy. Jesteśmy więźniami miasta, ponieważ daliśmy się złapać na lep wyobrażeń. Wszystko, co nas otacza, to jedynie namiastka czegoś nieosiągalnego, produkt uboczny naszych wybujałych pragnień. Nie jest jednak sztuką uświadomić sobie prawdę o mieście; prawdziwą sztuką jest zdać sobie sprawę, że nie ma stamtąd ucieczki, bo sami zechcieliśmy nałożyć sobie kajdany apatii. Problem tkwi w konieczności ciągłego dojrzewania do wyjścia z szafy, mirażu miasta, jaki sami utrzymujemy dla zaspokojenia własnych kompleksów; wyjścia, które z czasem staje się jednak coraz bardziej niedostępne. Zazwyczaj jest już zbyt późno, by porzucić zwietrzałe nadzieje. Miasto jest niewidzialne, bo zaślepia nas krótkowzroczność, ograniczająca percepcję do bezpośredniego jedynie otoczenia. Zamiast możliwości symultanicznego oglądu miasta z różnych perspektyw, nasze zmysły gnieźdzą się we wnętrzu ciasnego, ciemnego pomieszczenia.

Zarówno u Jacoba, jak i u Herberta, mamy do czynienia z demaskacją atrapy marzenia, niemożnością dotarcia do ideału Miasta, dysponującego swą własną mitologią, swą własną opowieścią, którą nasza, czytelnika i mieszkańca, książka może wyłącznie nadmienić, lecz nie potrafi jej zastąpić. Pozostaje przejrzeć się w krzywym zwierciadle ironii i poszukać ratunku w świecie wyobraźni, tworzyć prywatne mikro-miasta na własny użytek, mocą słowa próbować obłaskawić ich, wymykającą się poznaniu, niewidzialną materię.

Dla prozaika miasto jest przestrzenią, dla poety - jej fałszywym wspomnieniem. Jacob, a za nim kilkadziesiąt lat później Herbert, opierając się na założeniach poetyki kubizmu, transfigurują pojęcie miasta. W pierwszej kolejności rozbierają je na czynniki pierwsze, demaskując pozorną niewzruszoność miejskiej struktury, po czym budują nowy byt z fragmentów, byt, który zyskuje status meta-miasta, znaku istniejącego w świecie tekstowym. W trakcie tego procesu, równoczesnemu przemieszczeniu poddane zostają nie tylko poszczególne elementy organizmu miejskiego, ale także składowe pojęcia „miasto”. Kluczowa w zmienionej rzeczywistości relacja zasadza się na dychotomicznej zależności pomiędzy otwarciem a zamknięciem. Miasto sprawia wrażenie uwięzionego w systemie kolejnych przestrzeni, pozbawionych wyjścia pułapek. W pewnym sensie zostaje sprowadzone do roli swojej własnej karykatury, strywalizowane i zdemityzowane, choć tą zaskakującą utratą przypisywanej mu formy wzbudza jednocześnie lęk, jak gdyby wymykało się kontroli zdrowego rozsądku. Stanowi twór nieprzyjazny, obcy przyzwyczajeniom codzienności, nie pozwala się w żaden sposób objąć poznaniu. Miasto nie jest miastem, miasto jest swoim własnym zaprzeczeniem.

Nic nie stoi na przeszkodzie, by odseparować niedostępny desygnat miasta od swego określenia, które następnie wypełnić nowym, bardziej strawnym farszem semantycznym. Zbudować miasto z drewnianych deszczulek, nogawek spodni i flakonika perfum, zamknąć je w szafie, żeby nie uciekło, a klucz schować tak głęboko, by nikt się nie dowiedział. Sprowadzić do roli znajomego przedmiotu, zreifikować, odsączyć zeń wszystko, czego nie rozumiemy. Taka perspektywa z miasta pozostawia jedynie pustą nazwę, eliminuje jego dystynktywne własności, pozbawia autonomii. Redukuje jego znaczenie do postaci dziecięcej zabawki, którą można włożyć między bajki. Skoro nie jesteśmy w mocy dosięgnąć tajemnicy miasta,

najłatwiej zburzyć mit, jakim obrosło, i tym samym zrzucić z siebie ciężar odpowiedzialności za własną opowieść. Czy to wystarczy, żeby uznać miasto wyłącznie za artefakt i przez moment cieszyć się złudną swobodą?

W tym pragnieniu przeblyskuje podskórna tęsknota za miastem dobrze nazwanym, a więc takim, które raz na zawsze możemy określić, ukonkretnić, powołać do życia. Miastem nieruchomym, miastem hieratycznym, miastem nieodwołalnym, miastem zakotwiczonym, miastem ujarzmionym, miastem, które nie będzie wtrącać się w nasze sprawy. Jest to jednak niemożliwe, ponieważ miasto nie istnieje. Za każdym razem wyłania się tylko obraz miasta, jego doraźna, lokalna hipostaza. Miasto to jedyny w swoim rodzaju obraz, który ginie, zanim zdąży się ukonstytuować. Miasto to pozorny ideał swoich rozproszonych obrazów, wymieniany zawsze w ich zastępstwie, zamiast nich. Za - miast.

Za - miast. U Herberta mamy ewidentny sygnał: w mieście nie ma nic prawdziwego, stanowi ono wyłącznie odbłask rzutowanych na nie pragnień mieszkańców, ich przyzwyczajęń i presencji. Wszystko, co mogłoby wydawać się wzniosłe i tajemnicze, jest w rzeczywistości zupełnie banalne, traci swą magiczną moc. To, co jeszcze przed chwilą stanowiło niedostępną zagadkę, kurczy się do żalonych rozmiarów, wszelkie niejasności ulegają bolesnej materializacji. Tak wygląda pożegnanie ze złudzeniami: piękno i niezwykłość komet, chmur, świeżość powietrza, monumentalność katedry - to jedynie dowód na ludzkie zaślepienie. Żyjemy w całkowitym zapomnieniu, pośród starych, zużytych, nikomu niepotrzebnych sprzętów, nadgryzani przez mole, dusząc się w oparach krochmalu. Nie sposób traktować poważnie miasta, które posiada tak zatrwająco namacalny wymiar, jest niczym więcej niż tylko znakiem, słabo widocznym punktem, zakurzonym pudełkiem dostępnym na wyciągnięcie ręki, stertą spróchniałych desek, rzuconych na pastwę losu.

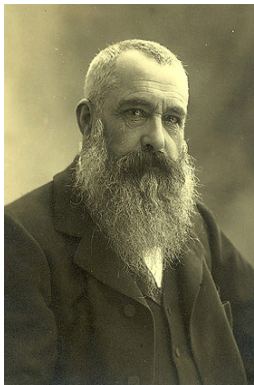
Miasto nie istnieje, głęboko zagrzebane w lamusie pamięci. Pozostał jedynie ślad miasta, niemożliwy do pochwycenia, niksujący, zanim ktokolwiek mógłby mu się przyjrzeć. Doskwiera paraliżująca samotność tym, którzy dostrzegli choć ślad. Każdy ze współmieszkańców tworzy własne obrazy miasta, opowiada swoje opowieści, dostępu do których bronią szańce z malowanego drzewa. To rozdział II, co do rozdziału I, to nie mogą sobie przypomnieć.

Résumé

L'essai sur la ville qui n'existe pas. « Ma vie » de Max Jacob et « Dans l'armoire » de Zbigniew Herbert

Le travail montre en forme d'essai les réflexions sur la conception de la ville présente dans deux poèmes en prose: *Ma vie* de Max Jacob (1917, dans le recueil *Cornet à dés*) et *Dans l'armoire* de Zbigniew Herbert (1957, dans le recueil *Hermès, le chien et l'étoile*). Aussi l'œuvre du cubiste français que le poème de Herbert inspiré par la création de Jacob, donnent une image de la ville livrée à des expériences de l'avant-garde. La ville perd sa signification en usage jusqu'alors, elle est, par la puissance de l'imagination poétique, limitée à un rôle d'objet et enfermée: soit dans une chambre (Jacob) soit dans une armoire (Herbert). L'essai aborde la problématique de la relation entre le mot *ville* et son signifié, il met en question la matérialité de l'espace urbain et cherche à prouver que la vision unique de la ville n'existe pas, mais il y en a plusieurs images équivalentes.

Rouen, Londyn, Wenecja i nie tylko w malarstwie Claude'a Moneta



Claude Monet - twórca ok. dwóch tysięcy obrazów namalowanych w ciągu sześćdziesięciu lat pracy artystycznej. Utożsamiany z impresjonizmem⁴. Znany na całym świecie z dzieł takich jak *Nenufary*, *Kobieta pod parasolem* czy *Impresja. Wschód słońca*. Ale to także miłośnik i mistrz karykatury, która w zasadzie już we wczesnej młodości wyznaczyła drogę życiową artysty, i w której zdążył zarysować się indywidualny i oryginalny charakter jego twórczości⁵. Pociągała go sztuka japońska, o czym świadczą liczne drzeworyty ozdabiające jego dom w Giverny, staw z japońskim mostkiem w ogrodzie, a nawet obraz, na którym

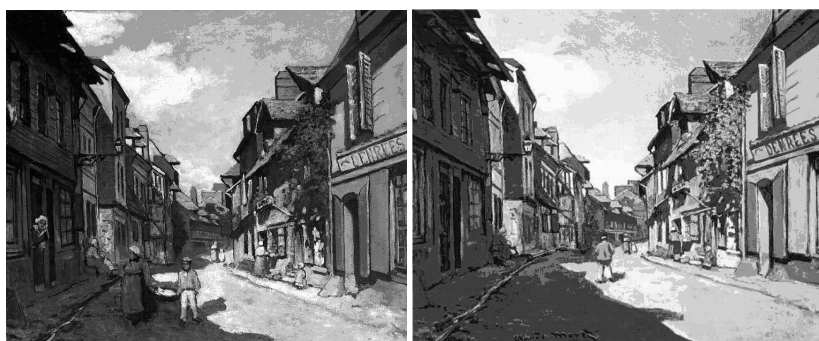
pierwsza żona, Camille, pozuje w stroju Japonki. Swoim rewolucyjnym sposobem malowania otwiera dynamiczną epokę nowoczesnej sztuki, tryumfując nad skostniałym akademizmem. Pejzażysta bardziej z przypadku niż wcześniejszych zamiarów, do końca życia kochający świat przyrody. Jednak dla nas, z uwagi na temat przewodni, to przede wszystkim podróżnik, który stale poszukiwał nowych źródeł natchnienia, bywalec różnych krain, które ukazywał w sobie tylko właściwy sposób, każdą znacząc piętrem własnego spojrzenia, zmiennego jak obiekt, w zależności od chwili i jej „enveloppe”, jak mawiał sam artysta. W artykule zajmiemy się studium tej właśnie „enveloppe” w ujęciu miejskim.

Oscar Claude Monet urodził się 14 lipca 1840 roku w Paryżu na Montmartre (artystyczna predestynacja?). Ale już w roku 1845 staje się mieszkańcem położonego na wybrzeżu Normandii portowego Hawru. Gimnazjum nie stanowiło dla uzdolnionego od wczesnych lat młodzieńca, który nudę zwyciężał, rysując pełne humoru karykatury nauczycieli. Dzięki temu właśnie gatunkowi Monet staje się stosunkowo sławny w okolicy i zarabia swoje pierwsze pieniądze, stawiając tym samym również pierwsze kroki w karierze. Jednak to Eugen Boudin, znany, choć niezbyt uznany malarz, nauczył go cenić ciche i proste pejzaże, w których nastrój tworzony jest subtelną grą światła. Podobnie jak Boudin, młody Monet zapragnął uchwycić świetlistą paletą barw nastroje, a szczególnie efekt atmosferyczny. I podobnie jak on, zachwyił się malowaniem w plenerze. Monet to zdolny uczeń swego mistrza – gdy ma osiemnaście lat, jego obraz *Widok z Rouelles* trafia na wystawę w Hawrze. Początkowy opór ojca, który inną drogę kariery zaplanował synowi, osłabł, i to nawet do tego stopnia, że zdecydował się wystąpić o stypendium państwowe. Stypendium jednak odmówiono. Claude postanawia więc sam wyruszyć do Paryża w kwietniu 1859 roku. Tam dowiaduje się, jak wyglądają warunki, które trzeba spełnić, aby stać się artystą. Istniało bowiem wiele norm dotyczących wykształcenia i późniejszego uznania artystów, które należało dodatkowo

⁴ To właśnie od tytułu jego obrazu początek bierze nazwa całego nurtu.

⁵ Nie znajdziemy bowiem w jego karykaturach charakterystycznej dla gatunku, sarkastycznej czy złośliwej przesady – Monetowi zależało przede wszystkim na szybkim i łatwym odczytaniu cech usposobienia modela.

przestrzegać w określonej kolejności⁶. Monet nie poddał się tym wymaganiom, stracił wsparcie finansowe ojca, nie znalazł uznania wśród jury Salonu i żył, ogólnie mówiąc, w biedzie lub w skrajnej biedzie, zaglądając nierzadko do ulubionego lokalu cyganerii „Brasserie des Martyres”, gdzie spotykał się z innymi artystami, pośród których wyrobił sobie własny pogląd na sztukę i kierunki artystyczne. Przyjaźnił się z takimi artystami jak Camille Pissarro, Alfred Sisley, Pierre Auguste Renoir czy Frédéric Bazille. Wraz z innymi często jeździł do Chailly, na skraju Fontainebleau, gdzie, malując z natury, ćwiczył się w odtwarzaniu efektów świetlnych. Przekonał się do bardziej spontanicznego malowania. W tym czasie Monet ukazał też niezwykle talent w wyborze odpowiedniego fragmentu pejzażu, w ujmowaniu właściwych proporcji elementów oraz umiejętności stwarzania iluzji głębi. Ale nie tylko natura stanowiła interesujący motyw, pozwalający na dokładne studiowania kompozycji obrazu. Widać to w pochodzącym z tego okresu płótnie *Rue de la Bavolle*, przedstawiającego jedną z ulic w nadmorskiej miejscowości Honfleur w jesiennym słońcu. Obraz, istniejący w dwóch wersjach i óznięty się nielicznymi detalami, pokazuje, jak bardzo uwagę artysty przykuwa niestabilna gra światła i cienia oraz nieustanne poszukiwania najlepszych malarskiego środków jej wyrazu oraz odpowiednich źródeł inspiracji, które widoczne będą coraz bardziej w kolejnych płótnach, a które prowadzić go będą w różne miejsca, miasta i kraje.



Ryc. 1. i 2. Rue de la Bavolle, 1864.

PARYŻ

Poszukiwania te kilkakrotnie przywiodły Moneta do nowoczesnego Paryża, tętniącego życiem i przepełnionego duchem nowej cywilizacji, który doskonale uchwycony został w obrazie *Boulevard des Capucines*. Tworzony techniką cieńszych i krótszych pociągnięć pędzla, niezwykle dynamiczny widok z balkonu na ożywiony ruch szerokiego bulwaru, tak charakterystycznego dla ówczesnego miasta u progu Belle époque. Mimo, że ludzie są tak licznie obecni na obrazie, stanowią jedynie element sumarycznie ujmowanej całości – otwartej przestrzeni, w której ciągły ruch i zgiełk oraz zmieniające się odbicia promieni słońca na fasadzie kamienic, zastygają na chwilę. Czy zatem celem tego dzieła mógł być „szkic rodzajowy”, tzn. ukazanie społeczeństwa, pełnego optymizmu po ostatniej wojnie⁷, wierzącego w postęp i dobrobyt? Mało prawdopodobne, choć Monet był uczestnikiem i entuzjastą tych zmian. Niemniej jednak, dla malarza miejski kadr staje się znakomitym pretekstem do zrealizowania nowego przedsięwzięcia – zatrzymać na płótnie czas i jego

⁶ Do I. 60-tych uczestnictwa w Salonie, oficjalnej wystawie sztuki, było obowiązkowe, aby się liczyć w świecie malarstwa (jury dopuszczające do wystawy składało się z członków Académie des Beaux-Arts). Należało też ukończyć państwową Ecole des Beaux Arts lub podlegającą jej prywatną szkołę-pracownię oraz posiadać odpowiednie umiejętności jeszcze przed zapisem na egzamin wstępny, a także, co rozumiało się samo przez siebie, trzeba było być mężczyzną.

⁷ Wojna francusko-pruska zakończyła się w 1871 roku.

niewpowtarzalność, wyzwanie tym trudniejsze, że miasto w swej nowej, witalnej odświeżeniu zdaje się być stale w ruchu. Stąd być może pomysł na wykorzystanie fotograficznej iluzji, jaki dało pozornie tylko przypadkowe ucięcie postaci w prawym dolnym rogu, jakby to było zrobione w jednej sekundzie zdjęcie⁸.



Ryc. 3. Boulevard des Capucines, 1873 .



Ryc. 4. Ulica Montorgueil, 1887.

W podobnym klimacie utrzymany jest obraz *Ulica Montorgueil*⁹ ukazujący fragment Paryża świętującego czternastego lipca – tłum jego mieszkańców maszerujący ulicą, flagi zawieszane w oknach, trzepoczące na wietrze, ruch i feeria mocnych barw zamiast wyrazistego kształtu, tworzące wizję miasta jako „najliryczniejsza rosistość kolorów i światła”¹⁰

Doświadczenie dynamizmu nowoczesnej przestrzeni było zresztą tematem twórczości wielu innych malarzy impresjonistów, jak Pissarro, Renoir, Sisley, Manet czy Caillebotte. Ale Monet zwróci jeszcze swą uwagę na największą chyba ikonę nowej epoki i postępu technicznego – na kolej żelazną, która znacznie ułatwiła mobilność szerokich mas społeczeństwa, i z której malarz sam często korzystał, podróżując do Hawru i innych miejscowości. Tłocznym dworcem ze stali i szkła otwierają się drzwi do świata sztuki¹¹. Monet zdecydował się namalować dworzec Saint-Lazare, który urósł do cyklu jedenastu obrazów. I choć nasycone są one wrażeniem ożywienia i ulotności zarazem, dzięki szkicom przygotowawczym wiemy, jak dopracowane były to kompozycje, w których w starannie przemyślany sposób splatają się kierunki ruchu i osi widzenia oraz pełne kontrastu barwne pola. Ten kontrast jeszcze bardziej widoczny jest między lekkością pary unoszącej się nad torami a potężnymi, ciężkimi maszynami¹². W dziełach tych sceneria jest w zasadzie

⁸ Niewykluczone, że do metody tej zainspirowało go miejsce, z którego Monet malował widok – było to bowiem studio fotograficzne jego przyjaciela, Félix'a Nadara.

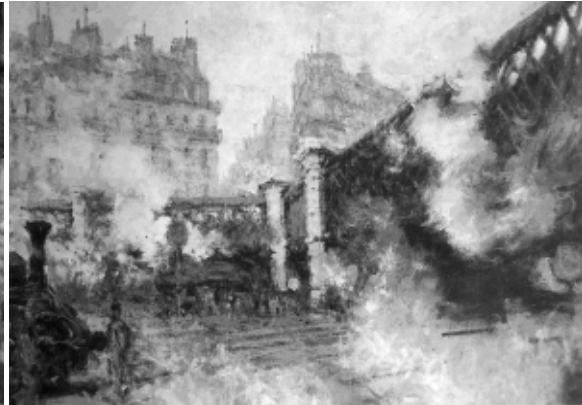
⁹ Inny tytuł obrazu: *Ulica we flagach albo 14 lipca*.

¹⁰ A. Malraux, *Przemiana bogów. Ponadczasowe*, tłum. J. Lisowski, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 51.

¹¹ Wśród francuskich pisarzy, u których znajdujemy motyw kolei, wymienić można dla przykładu Pierre'a Duponta, w malarstwie Maneta, w muzyce zaś Hectora Berlioza, który skomponował *Pieśń dla kolei*.

¹² Na marginesie warto dodać, że Monet zafascynowany był motywem wody przez całe swoje życie. Bez wytchnienia tropił jej zmieniający, jakże nietrwały charakter. Te poszukiwania zaprowadziły go do odróżnienia

nieobecna, ponieważ wszystkie elementy: pociągi, czekający z niecierpliwością ludzie, fasady budynków, obłoki pary tworzą jedną przestrzeń, którą dostrzegamy całościowo, bez różnicowania szczegółów i w której dominują ruch oraz zmienność. O tym, jak znakomicie oddawało to atmosferę dworca napisał Zola: „Można usłyszeć łoskot wjeżdżających i ruszających pociągów.”¹³ Nie należy doszukiwać się zatem wiernej reprodukcji na płótnie otaczającej rzeczywistości. To co jest bowiem istotne, to autentyczność odczucia. Dlatego Paryż Moneta jest lekki, promienisty, piękny i efemeryczny – bo takim widział go i doświadczał artysta.



Ryc. 5. Dworzec Saint-Lazare, 1877.

Ryc. 6. Wiadukt Europy przy dworcu Saint-Lazare, 1877.

ROUEN

Monet stale odczuwał potrzebę uchwycenia i uwiecznienia atmosferycznego odcienia chwili. Gdy w lutym 1892 r. przyjechał do Rouen¹⁴ postanowił wypróbować swój pomysł na przykładzie motywu architektonicznego, którym stała się główna fasada gotyckiej katedry, jedynego budynku Rouen obecnego w jego twórczości. Zatem to, czego próbował dokonać wcześniej, wykorzystując kadry współczesnego Paryża, przenosił na obiekt głęboko zakorzeniony w przeszłości i tradycji. Artysta mógł wygodnie obserwować katedrę z okna sklepu z konfekcją, w którym ustawił swoje sztalugi. Chciał utrwalić to, co może być ulotne w niezmiennym de facto wyglądzie danej chwili, owe nietrwale aspekty, zależne od pory dnia, aury, naświetlenia i nie bez znaczenia dla oka patrzącego. Dlatego niemal co pół godziny Monet zmieniał płótna, aby móc uchwycić najdrobniejsze różnice światła, barwy i cienia. Stworzył w ten sposób swoistą chronologię, która zdaje się tłumaczyć cel przyświecający malarzowi – wierne, dokonane artystycznymi środkami wyrazu ukazanie upływu czasu. Jednak nie do końca o to chodziło. Monet pragnął przenieść na płótno wszelki

odmiennych aspektów jej istoty. I tak, w morskich pejzażach dominuje wzburzone morze, ma własną wartość, kształtuje całość dzieła. Zaś rzeki i jeziora są spokojniejsze, służą głównie jako płaszczyzna odbijająca światło, kolory i otaczający krajobraz – idealny kadr do studiowania światła o różnych porach dnia. Natomiast para to kolejna postać wody, która jakby przysłania obraz, tworząc atmosferę niedostępnej tajemnicy, która być może rozwiła by się, gdyby dłużej się przyjrzeć – a przecież to jest niemożliwe, albowiem to obraz chwili, rzut oka, spontaniczne wrażenie.

¹³ Cyt. za B. Zeidler, *Claude Monet. Życie i twórczość*, Könemann, 2005, s. 45.

¹⁴ Rola, jaką Rouen odgrywa w historii sztuki końca XIX jest niebagatelna. O ile miasto to nie przestało przyciągać artystów od czasów Renesansu, o tyle fascynacja, jaką wywołuje, osiąga swoje apogeum w okresie impresjonizmu, w czasie gdy miesza się w nim jego duży potencjał przemysłowy, niezwykły urok topograficzny oraz nietknięte dziedzictwo architektoniczne przeszłości. To miasto, o którym Pissarro mówił, że jest równie piękne jak Wenecja, staje się miejscem emblematycznym dla nowoczesnego malarstwa, będąc źródłem inspiracji nie tylko dla Moneta, ale także dla Gauguina, Pissarra i innych wielkich malarzy końca XIX wieku, dostrzegających w nim zarówno miejski zgiełk jak i swoistą wiejskość, klimat historii zakłętej w kamieniu, jak i galopujący rozwój przemysłowy, a wszystko to ubarwione refleksami Sekwany.

możliwe odcienie atmosfery, światła i barwy takimi, jakie je w danej chwili widział. Pokazuje zatem, jak najdrobniejsze różnice oświetlenia mogą wpływać na nasze, subiektywne przeciwieństwo, wrażenie całości. Aby opisać zarówno detale powierzchni, jak i bryłę, zdecydował się przełożyć kolor na rysunek, bo, jak ujął to André Malraux, motyw stał się „pretekstem, czyli alibi obrazu”¹⁵. Badał efekt wizualny poprzez uchwycenie wrażenia chwili i porównania go z innym. Dlatego nie należy oczekiwać w tym cyklu szczegółowego przedstawienia bogato zdobionej fasady, czy też rozumieć go jako wiernej dokumentacji budowli. I nie zapis nastroju pod wpływem impulsu ma tu znaczenie. Jak pisze Georges Clemenceau:

Cud wrażliwości Moneta polega na tym, że malował kamienie wibrująco, skapane w falach świetlistości, roziskrzane, uderzające się o siebie i zapadające. Koniec z niezmiennym martwym malowaniem! Teraz żyje nawet kamień, można poczuć, jakim zmianom ulega. Przemija. Widać, jak przemija”¹⁶.

Jednak to przemijanie dotyczy warunków naszego postrzegania w danej chwili, wszystkiego tego, co ją kształtuje i czyni niepowtarzalną.

LONDYN

Monet kilkakrotnie podróżował do stolicy Anglii, jednak na ogół nie znajdowało to odbicia w jego malarstwie. Ale wyjazd jesienią 1899 roku był inny i stanowił przełomowy impuls. Claude, wraz z drugą żoną, zamieszkał w hotelu Savoy w pokoju z szerokim widokiem na Tamizę rozpościerającym się od mostu Charing Cross na północy, przez gmach Parlamentu, do mostu Waterloo na południu. Artysta zaczął malować jednocześnie w trzech miejscach, wybierając jako motywy wspomniane obiekty. Niestety, z powodu niesprzyjającej pogody musiał przerwać pracę. Dopiero w latach późniejszych udało mu się dokończyć serię, która ostatecznie liczyła osiemdziesiąt pięć prac, i która stać się miała największym dotychczasowym sukcesem w karierze Moneta i najsłynniejszą serią impresjonistyczną – kolekcjonerzy z USA, Anglii i w coraz większym stopniu z Francji. Nabywano już nie tyle określone dzieło, co „kupowano Moneta”. W przeciwieństwie do Paryża, Londyn w obrazach Moneta nie jawi się już jak nowoczesne, rozwijające się, dynamiczne miasto. Nie to bowiem stanowiło przedmiot zainteresowań malarza. Ważniejsza jest wizja, a właściwie odczucie atmosfery, wrażenie jakiejś tajemnicy na pół dosięgłej, którą tworzy wspomniana już, tak istotna w twórczości tego malarza, „enveloppe” – która w Londynie nabierała o tyle szczególnego charakteru, że kształtowała ją w głównej mierze słynna angielska mgła i mieszący się z nią dym coraz bardziej uprzemysłowionej brytyjskiej stolicy. To, czym miasto było dla Moneta, streszcza się tak naprawdę w kilku słowach artysty: „Uwielbiam Londyn, (...) a nade wszystko kocham mgłę”¹⁷. Nie oznacza to, że nie dostrzegał współczesnego oblicza miasta, bo, owszem, „jest masą, jest zbiorem”, ale jednocześnie też „to takie proste”¹⁸, być może właśnie za sprawą mgły, która, zacierając wyraźne kontury miasta, staje się główną bohaterką londyńskiego cyklu. To od niej zależeć będzie kształt, a raczej ostrość jego percepcji, oddalonego mostu czy budynku Parlamentu. Obiekt architektoniczny

15 A. Malraux, *op. cit.*, s. 51.

16 Cyt. za B. Zeidler, *op. cit.*, s. 70.

17 Monet w liście z 28 listopada 1918, cyt. za:

http://captainbooks.blogspot.com/2002_12_08_archive.html (tłum. własne).

18 *Ibidem*.

stał się więc bardziej zjawiskiem kolorystycznym w danym momencie, danej porze dnia, niż realną budowlą oglądaną jako konstrukcja budowana kamień po kamieniu. Kształt jest w zasadzie jedynie zasugerowany kilkoma elementami zarysowującymi się w świetlistej, niemal namacalnej mgle. W tle mogą się wznosić dymiące kominy fabryk stale rozwijającego się, będącego już u progu nowego, dwudziestego wieku miasta. Jednak nie będą się kłócić z mlecznobarwnym, leniwym nastrojem, wręcz przeciwnie, razem wodą, mostem, niebem i pozostałymi ledwie widocznymi rysami wielkomiejskiej zabudowy będą stapiać się w spójną barwnie całość, zanurzoną w mglistym smogu, jak w obrazie *Most Waterloo we mgle*. Ale czasami też w ten senny spokój dramatycznie wedrą się ostatnie, jaskrawe promienie zachodzącego za gmach Parlamentu słońca. „Słońce przebijające się przez mgłę”, która na chwilę i tylko miejscami ustępuje, pozwalając światłu stworzyć nowe kontrasty barw w odbijającej promienie wodzie i nieco odważniej wyłaniającej się wieży budynku, po to by wkrótce okryć sobą wszystko na nowo. W tym jednym momencie możliwe staje niezwykle intensywne współbrzmienie rozmaitych efektów świetlnych i wiodącego motywu.



Ryc. 7. Parlament, słońce przebijające się przez mgłę, 1904.

WENECJA

Italia, już zanim powstał cykl wenecki, zachwycała malarza, który postanowił powrócić do niej z drugą żoną, Alice, w 1908 roku. Na dwumiesięczny pobyt wybrali Wenecję. Podczas spacerów po tym inspirującym dla niejednego artysty mieście, Monet szukał wciąż nowych miejsc, w których mógłby ustawić swoje sztalugi. Podobnie jak w Londynie, planował pracować nad kilkoma cyklami obrazów równocześnie. Wśród nich znalazł się m.in. Canale Grande, który stał się chyba najbardziej systematycznym z weneckich cykli. Artysta wybierał płótna niemal tego samego formatu, zaś widok z palami, do których gondolierzy przywiązują swoje łodzie, malował stale w tym samym wycinku. Często decydował się na przedstawienie jedynie wybranych fragmentów budynków, jak np. w obrazie *Palazzo da Mulda*, które w sposób dobitny podkreślały kontrast tego, co stałe, pewne, nieruchome – kamienia, i tego, co zmienne, żywe i efemeryczne – wody. Wydaje się, że dla Moneta największym urokiem Wenecji kryło się właśnie w jej kanałach, w których woda wyznacza jakby drugie życie miasta, nadaje mu niepowtarzalny charakter, a nawet stwarza nowe miasto. Stąd też Wenecja Moneta nie jest miastem o wspaniałej, otoczonej welonem barw architekturze z jej mnóstwem pałaców, nie znajdziemy szczegółowych „portretów” pięknych, zdobionych kamienic. Albowiem, jak

już miało to miejsce wcześniej, Monetowi, w przeciwieństwie do tradycyjnego malarstwa, nie zależało na wiernym odwzorowaniu weneckich ulic. Oczywiście, obrazy te nie odcinają się od nurtu realistycznego, jednak stanowczo rezygnują z wiernego ukazywania przedmiotów, skłaniając się raczej ku przedstawieniu abstrakcyjnej harmonii barw, podobnej do tej z obrazów londyńskich. „Monet poświęcił się swojej [Wenecji] – chwytaniu wrażeń, kontrastów, ciekawych efektów, nadając wszystkiemu ten szczególny rodzaj niepewności, której był mistrzem.”¹⁹

Na tyle, ile pozwalała artyście pogoda i wyraźnie słabnący już wzrok, Monet starał się pracować nad każdym motywem na zmianę co dwie godziny. Jednak dwadzieścia dziewięć obrazów, które weszły w skład serii, mogło być wystawionych dopiero w 1912 roku. Przyczyną tego była przede wszystkim choroba jego wieloletniej towarzyszk, Alice miała białaczkę. Malarz zarzucił więc swą działalność artystyczną, aby lepiej zająć się żoną. Jej śmierć w 1911 roku była ogromnym ciosem dla Moneta, który w listach do pasierbicy przyznawał się chęci całkowitego porzucenia twórczości. Wydarzenie to stało się początkiem kryzysu w jego życiu, a Wenecja ostatnim miastem-inspiracją artysty, który już na stałe zamieszkać miał w swojej posiadłości z ogrodem w Giverny, gdzie dzięki wsparciu i namowom swojego przyjaciela Georges’a Clemenceau, późniejszego premiera Francji, zdołał jeszcze stworzyć wielki cykl *Grandes décorations*, przedstawiający słynne nenufary, i gdzie zmarł 5 grudnia 1926 roku w wieku osiemdziesięciu sześciu lat.



Ryc. 8. Canale Grande w Wenecji, 1908.



Ryc. 9. Palazzo da Mulda, 1908.

W całym swoim życiu artystycznym Claude Monet malował to, co nieuchwytnie i niestałe w naturze: „(...) iskrzenie światła, błysk wody, przezroczystość powietrza, drżenie liści. Odtwarzać pragnął słońce, zimno, wiatr, mgłę - a były to dążenia zupełnie nowe, mające wartość rewelacji.”²⁰ Dlatego wartość miasta, czy to będzie nowoczesny Paryż, świetliste Rouen, mglisty Londyn, otoczona wodnymi kanałami Wenecja, czy też mniejsze Honfleur, Trouville, Argenteuil, holenderskie Zaandam, włoska Dolceacqua, w obrazach tego artysty polega nie na tym, jakie ono jest, ale jakie staje się w danej chwili, co się z nim dzieje i jak się zmienia, gdy jedne jego elementy są bardziej, a inne mniej wyraźne, jak wraz ze światłem i cieniem zmieniają barwy i kształty. Bo najważniejsze to dostrzec istotę danej chwili, która na obrazie zastyga w czasie i przestrzeni. Dzięki temu miasto w wizji twórczej Moneta z taką lekkością i naturalnością staje się częścią malarskiego repertuaru. Tworzy ono kadr tej

¹⁹ F. Conde Torrens, *El estilo de Vida de Claude Monet*, <http://www.sofiaoriginals.com/oct829vidamonet19.html> (tłum. własne).

²⁰ *Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego*, Arkady, Warszawa 1995, s.56.

samej rangi, co uświetnione tradycją pejzaże i portrety, będąc niemniej intrygującym źródłem inspiracji. Pojmowane całościowo, choć nie wolne od zawilej sieci zależności, za każdym razem inne, oglądane niemal jak żywa istota podlegająca wiecznym metamorfozom, w której to, co ulotne, budzi największe emocje.

Résumé

Rouen, Londres, Venise et autres villes dans la création de Claude Monet

Tout au long de sa vie artistique Claude Monet voulait peindre ce qui est insaisissable et inconstant dans la nature : des étincelles de lumière, un éclair de l'eau, la transparence de l'air, le frémissement du feuillage. Dans ses toiles, il cherchait à reproduire le soleil, le froid, le vent, le brouillard et les impressions qu'ils font naître chez le spectateur. Voilà pourquoi, dans la peinture de cet artiste, la valeur de la ville, qu'il s'agisse d'un Paris moderne, Rouen lumineux, Londres brumeux, Venise entourée par des canaux d'eau, ou des villes plus petites : Honfleur, Trouville, Argenteuil, néerlandais Zaandam, italien Dolceaqua, ..., ne consiste pas dans ce qu'elle est, mais dans ce qu'elle devient à un moment, dans ce qui se passe avec elle - comment elle change lorsque ses composants commencent à être plus ou moins visible, comment la lumière et l'ombre sont capable de modifier les couleurs et les formes. Parce que le plus important est de voir l'essence du moment que l'image se fige dans le temps et l'espace. C'est grâce à cette "sensibilité urbaine" que dans la vision artistique la ville entre avec une telle légèreté et le naturel en répertoire du peintre. Elle crée un cadre de même rang que des paysages et des portraits enracinés profondément dans la tradition, également intrigant comme source d'inspiration. Conçue comme un tout, et pourtant dépendante du réseau complexe de relations, elle semble chaque fois différente et elle est considérée presque comme un être vivant, soumis à la métamorphose éternelle, dont l'éphémère suscite les émotions les plus violentes.

Miasto Apollinaire'a

« Fourmillante cité, cité pleine de rêves »
Charles Baudelaire²¹

« La ville est en effet l'un des lieux privilégiés où se dévoile une civilisation, et ce depuis les
premières cités ».
Frédéric Poussin²²

« Elle est le lieu où se joue la rencontre de l'individu avec les espaces sociaux et donc
psychiques »
Roger Bozzetto²³

Wieczny tułacz, niespokojny duch nieustępliwy w swojej "quête de curiosité", piewca nowej sztuki, „gourmet de la vie et de l'art”, prawdziwy człowiek renesansu u progów „modernité”. Żywe usposobienie zapewne odziedziczył po matce, o której pisał: „Ona jest nieposkromiona, całkiem nieposkromiona, tak jak to się zdarza tylko u kobiet słowiańskiego pochodzenia”²⁴. Gui, gwałtowny, próżny, zawsze jednak otoczony przez rzeszę przyjaciół, przyciągający swoją erudycją, poczuciem humoru, a nierzadko żywymi konfabulacjami. Często bywał przekorny, lekko kpiący i frywolny, a fascynacja postacią Ubu nie pozostawała bez echa w jego kreacji artystycznej.

Urodzenie Apollinaire'a owiane było niejedną nutką skandalu, zresztą on sam nigdy nie próbował dementować plotek krążących na ten temat, a było ich wiele, jak na przykład to, że jego ojcem był włoski kardynał. Natomiast wiadomo, że w żyłach matki Angeliki Kostrowitzky płynęła polska krew. To prawdziwa femme fatale, kurtyzana, kobieta o niezwykle impulsywnym temperamencie, zapalona hazardzistka, z którą poeta utrzymuje później dosyć specyficzne kontakty. Dzieciństwo spędza w Rzymie. Następnie rodzina (matka, Gui oraz brat Albert) przemieszcza się do Bolonii, Monako, Cannes, Nicei, Lyonu oraz słynnego Stavelot. Miastem, w którym poeta osiadł na dłużej jest jednak Paryż. Paryż już nie Moneta, ale ten bliższy światu Toulouse-Lautreca, tętniący życiem, będący świadkiem ścierających się poglądów, rodzących tendencji w sztuce, krótkotrwałych zrywów literackich, a także żegnający pewną epokę w symboliczny sposób, bo nieśpiesznym exodusem artystów z Montmartre w okolice Montparnasse.

Miasto jest dla niego miejscem spotkania, żywą przestrzenią, którą formuje według własnych potrzeb, ale która i jego kształtuje w swój wyjątkowy sposób. Jest nocą wypełnioną

21 Ch. Baudelaire, *Les sept vieillards*, [w:] *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche, 2008 s.139.

22 F.Poussin (dir.), *Figures de la ville et construction des savoirs*, Paris, CNRS Éditions, 2004, s.108.

23 R. Bozzetto, *Urbī, orbi et zarbi : L'horizon urbain et ses mutations chez J.G.Ballard*, [w:] H. et G. Menegaldo (éds), *Les imaginaires de la ville, entre littérature et arts*, Rennes, Presses Universitaires, 2007, s.78.

24 M. Czyńska, *Cień mojej miłości*, Przegląd Polski on-line <http://www.dziennik.com/www/dziennik/kult/archiwum/01-06-05/pp-06-10-01.html>.

spacerami, rozmowami, spotkaniami z coraz to nowymi, przypadkowymi mniej lub bardziej postaciami. Przestrzenią, w której usiłuje się odnaleźć. Obsesyjnie nieomalże dąży do uzyskania obywatelstwa francuskiego, które wydaje się być dla niego symbolem utraconej jedności, jak gdyby bez niego był tylko rozdartym bezpaństwowcem, ot emigrantem jakich wielu w Paryżu, niczym nie wyróżniającym się z barwnego przecież tłumu.

MIASTO JAKO MIEJSCE SPOTKAŃ

Miasto jest nie tylko obszarem fizycznym w aspekcie przestrzeni, sposobu jej zagospodarowania, ale także, a może przede wszystkim, tworzone jest przez mieszkańców. Określona społeczność miejska tworzy pewną specyficzną i właściwą sobie aurę. Początek dwudziestego wieku w Paryżu jest niezwykle barwnym okresem w jego nie tak znowu krótkiej historii. To lata niezwykle barwne. Bulwary paryskie zalewane są pstrokatą falą przechodniów, gdzie narodowości, klasy społeczne, profesje, creda życiowe splatają się ze sobą tworząc interesującą mieszankę kulturową.

W momencie, w którym Apollinaire przybywa do stolicy Francji, upojne życie bohemy skupione jest na Montmartrze, w Bateau-Lavoir, gdzie zamieszkują najwięksi artyści tacy jak Juan Gris czy Pablo Picasso, który tworzy tam swoje słynne Panny z Awinionu, bulwersujące, i tak liberalną, opinię artystyczną. Dopiero około 1913 roku cyganeria odchodzi ze swojej siedziby, zbyt już zatłoczonej przez zwabionych legendą ciekawskich, i rozprasza się na Montparnassie, gdzie przestrzenią zarezerwowaną dla sztuki jest „Ul” (La Ruche), dom Fernanda Légera, Marka Chagalla i wielu, wielu innych.

W styczniu 1905 roku, Gui poznaje Maxa Jacoba oraz Picassa, o którym pisze « ses méditations se dénudent dans le silence. Il vient de loin, des richesses de composition et de décoration brutale des Espagnols du XVII siècle. »²⁵. Młody artysta staje się częstym gościem Bateau-Lavoir i wydaje się, że od tego momentu pisze coraz więcej o sztuce, jest jej krytykiem-amatorem, jednakże obdarzonym niebywałą wprost intuicją.

Życie Apollinaire'a przesiąknięte było malarstwem. Spełnieniem tej unii poety ze sztukami plastycznymi był związek z Marie Laurencin, młodą malarką, autorką często efemerycznie pastelowych portretów kobiecych, a także będącą jedną z tych, którzy sportretowali poetę²⁶. Gui mówił ponoć o niej: „ona jest wesola, dobra, dowcipna, ma taki talent. Jest małym słońcem. To ja w kobiecej postaci”²⁷.

Fizyczna, namacalna obecność poety w stolicy heksagonu jest niezbędna, aby wczuł się w ówczesną atmosferę, nasiąknął nią. Należy pamiętać, że « Paris est un prodigieux réservoir d'images. Écrivains, peintres, caricaturistes, photographes, cinéastes... ont contribués à faire de la ville un espace de signes, de rêveries et de croyances partagées »²⁸. Miasto staje się swoistym labiryntem, w który należy się nieustannie zagłębiać, aby odkrywać coraz to nowe ścieżki. Z nocnych Apollinaire'owskich flâneries, debat, lektur i przechadzek

25 G. Apollinaire, *1905 Les jeunes: Picasso, peintre* [w:] *Chroniques d'art. 1902-18*, Paris. Gallimard. 1993, s. 38.

26 Zob. M. Laurencin, *Apollinaire et ses amis*, Paris 1909.

27 M. Czyńska, op.cit.

28 « Paris est un prodigieux réservoir d'images. Écrivains, peintres, caricaturistes, photographes, cinéastes... ont contribués à faire de la ville un espace de signes, de rêveries et de croyances partagées. A travers les clichés que ces artistes, de plus en plus nombreux, ont véhiculés et retraités un imaginaire urbain s'est constitué. Loin d'être déconnecté des réalités quotidiennes, il s'est répercuté sur les pratiques sociales et les manières de s'appropriier les espaces. Il a alimenté les peurs, les espoirs et les ambitions des Parisiens. » M. Tsikounas, *Paris vu par. les décorateurs russes*, [w:] *H. et G. Menegaldo*, op.cit., s. 112.

po „atelier des artistes”, z niespodziewanych natchnień, wypływają między innymi wiersze zrodzone z podszeptów sztuk plastycznych. A jak zauważają Wellek i Warren, co niejako post factum komentuje działalność poety:

paralele między literaturą a innymi sztukami zwykle dają się sprowadzić do twierdzenia: ten obraz i ten poemat wywołują we mnie jednakowy stan duszy; na przykład czuję się lekko i radośnie, słuchając menueta Mozarta, oglądając pejzaż Watteau czy też czytając wiersz Anakreonta²⁹.

Pierwszym tytułem utworu Rotsoge (Poprzez Europę) według malarza był Rodztag, co literalnie tłumaczymy jako «jour rouge» (czerwony dzień). Wizyta w pracowni Chagalla tak oszołomiła Apollinaire'a, że wystarczył jeden dzień, by nadesłał malarzowi swój wiersz. I jak wspomina Chagall: „Apollinaire siada. Rumieni się, zbiera się w sobie, uśmiecha i mówi cicho: Nadzwyczajne!... Nazajutrz otrzymałem list-poemat mnie dedykowany: Rotsoge.”³⁰ Świat kreowany pędzlem, wydaje się być bardzo zbliżony do tego, formowanego słowem, podąża podobnymi, krętymi, nadzwyczajnymi szlakami („la cheminée fume loin de moi des cigarettes russes”), osobliwymi skojarzeniami („ta maison ronde où il nage un hareng saur”), a wypełniony jest żywym, choć czasem przygaszonym kolorem („un jour fait de morceaux mauves jaunes bleus verte et rouges”). Zresztą napisze później, « Chagall est un coloriste plein d'une imagination qui, issue parfois des fantaisies de l'imagerie populaire slave, la dépasse toujours »³¹.

Przyjaźń z Picassem tworzy z niego krytyka sztuki, ale także nie pozostaje bez wpływu na jego działalność poetycką. Apollinaire, ujęty wczesnym malarstwem Picassa, pisze między innymi Un fantôme des nuées (1913)³². Spokojna paryska uliczka dzięki wyobraźni poety zmienia się w nostalgiczno-oniryczną przestrzeń, gdzie pobrzmiewa żal za przeszłością skonstrastowany z dziwną terażniejszością. Przez chwilę spacerujemy z poetą po mieście (« Je descendis dans la rue pour aller voir les saltimbanques », « Je pris le boulevard Saint-Germain Et sur une petite place située entre Saint-Germain-des-Près et la statue de Danton Je rencontrai des saltimbanques »), a kiedy wreszcie spotykamy akrobatów-kuglarzy, wszystko zastyga, staje się zakurzone, czasem tylko wyrazisty kolor przemknie w półcieniu, jednak będzie niósł w sobie piętno pewnego schyłku („un maillot couleur de ce rose violâtre qu'ont aux joues certaines filles fraîches mais pris de la mort”).

Wierszem, który jednak w sposób najbardziej czytelny ukaże coexistences będą Fenêtres, rezultat przyjaźni, a także współpracy Apollinaire'a z Robertem Delaunayem. W swoich Chroniques d'art wspomina, że jego sztuka jest

mouvementé et ne manque pas de force. Les pâtés de maisons, les perspectives architecturales des villes, la tour Eiffel surtout, voilà quels sont les thèmes les plus caractéristiques d'un artiste qui a de l'univers une vision monumetnale, décomposée en lumières violentes. ³³

Okna są swego rodzaju kolażem ukonstytuowanym z fragmentów konwersacji, przedmiotów zauważonych w atelier Delaunaya, delikatnych obrazów tych prawdziwych

29 R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, Warszawa 1970, s. 175.

30 Ciąg dalszy „(...) Sens pańskich słów uderza mnie jak ulewny deszcz. Z pewnością marzy pan dziś o akwarelach, o nowej fakturze obrazów, o poetach których los dotknął boleśnie, o nas wszystkich, wszystkich których kiedyś pan wspomniał” M.Chagall, *Moje życie*, Kraków, IRSA, 2003, s.136.

31 G.Apollinaire, op.cit., s.487.

32 Wpływ Picassa rozpoczyna się już około roku 1904.

33 G.Apollinaire, op.cit., s.281.

i tych wyobrażonych, ale na pierwszy plan wysuwają się gry słowne – „La fenêtre s’ouvre comme une oragne Le beau fruit de la lumière”, przy czym faktycznie z okna roztacza się niesamowita miejska panorama, ze swoimi dachami, wieżami... Nie sposób nie wspomnieć również o obecności koloru tak istotnego i obfitującego w bogatą symbolikę zarówno dla malarza jak i pisarza – „Du rouge au vert tout jaune se meurt”.³⁴

Język poety jest niezwykle sugestywny i ekspresyjny, zanurzony w podaniach ludowych, legendach, wszelkiego rodzaju ciekawostkach odnalezionych przez niego w gazetach, encyklopediach czy też książkach. Przy tym jednak, jak pisze E. Grabska „wrażliwa na inspirację, ale całkowicie oryginalna poezja Apollinaire’a może zatem stanowić na równi z jego krytyką artystyczną sugestywny przewodnik po ówczesnym musée imaginaire nowoczesnej sztuki.”³⁵

MIASTO, MOJE MIASTO..

« Appréhender la ville comme un univers sensible, comme un monde ou un agrégat de mondes qui suggèrent des variations innombrables du réel [...] »

Michelle Sustrac³⁶

Miasta nie można zredukować do „tematu”, nie wyczerpuje się ono w architekturze zewnętrznej, ani też w podświadomej warstwie motywów. Dla flâneura stanowi bądź przedmiot ciekawości, bądź fascynacji.³⁷ Dla Apollinaire’a miasto jest miejscem dwuznacznym, swoistym przemieszczeniem beznadziei i egzaltacji, zachwytu i niepokoju. Pisarz pogłębia i radykalizuje Baudelairowskie doświadczenie. Konstruuje nową figurę poety: artystę stojącego niejako obok, postać należącą do bohemy, pełną werwy i wyobraźni, kronikarza upływającego czasu, istotę wyemancypowaną, pozbawioną stałej moralności, kreatora współczesnych mitologii, będącego « le porte drapeau de l’esprit nouveau se partage entre tradition et modernité, ordre et aventure ».³⁸

Przez przestrzeń miejską u Apollinaire’a przewijają się « les exilés de toutes espèces »³⁹, którym oddaje specyficzny hołd « J’ai enfin le droit de saluer des êtres que je ne connais pas ». A zatem spotykamy tam emigrantów (« Tu regardes les yeux plein de larmes ces pauvres emigrants (...) Ils emplissent de leur odeur le hall de la gare Saint Lazare »), żeglarzy (« Au tournant d’une rue je vis des matelots qui dansaient le cou nu au son d’un accordéon »), kuglarzy (« Les saltimbanques soulevèrent les gros haltères à bout de bras Ils jonglèrent avec les poids »), a także przedstawicieli hemy czasem nieco demonicznych, jak grajek z Saint Merry (« il jouait de la flûte et la musique dirigeait ses pas »). To oni sprawiają, że miasto ożywa, rzeczywistość jest przesycona fascynującą wyobraźnią poety, która nadaje jej wyjątkowej lekkości, jednak nie oddalając się zbyt od niej.

34 « Rotsoge »: A travers Chagall, [w:] *Que Vlo-Ve?* Série 1 N° 21-22 juillet-octobre 1979, p.1-16.

35 E. Grabska, « *Moderne* » i straż przednia. *Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900-1918*, Universitas, Kraków 2003.

36 M. Sustrac, *De la ville sensible aux sens de la ville*, [w:] H. et G. Menegaldo, op. cit., p. 330..

37 « La ville n’est pas réductible à un thème ; elle ne s’épuise pas dans l’architecture extérieure ni même dans l’agencement souterrain de ses propres motifs. Elle constitue, pour l’écrivain flâneur, soit un objet de curiosité soit un sujet de fascination. » Henri Scepti *Baudelaire/Laforgue la ville au croisement du poème*, [w] : op.cit., p. 466.

38 Jean-Michel Maulpoix, *Futurisme et esprit nouveau, notes sur Guillaume Apollinaire et quelques autres*, <http://www.maulpoix.net/Futurisme.html>.

39 Ibidem..

W Strefie odkrywamy samotność jednostki w wielkim mieście (« maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule »), której przechadzka paryskimi uliczkami, staje się jednocześnie podróżą w czasie i przestrzeni („à Marseille, à Coblenze, à Rome, à Amsterdam”), powrotem do przeszłości (« les aiguilles de l’horloge du quartier juif vont à rebours Et tu recules dans ta vie lentement »). To nieomalże kafkowskie universum, w którym wszystko może się przydarzyć (« Tu es à Paris chez le juge d’instruction Comme un criminel on te met en état d’arrestation »), przestrzeń nasiąknięta rozpaczą, tęsknotą, poczuciem bezradności (« cet édreton et nos rêves sont aussi irréels »), próżnymi wyrzutami sumienia (« Et toi que les fenêtres observent la honte te retient D’entrer dans une église et de t’y confeser »), oraz brzydotą miejsc (« Tu es debout devant le zinc d’un bar crapuleux/ Tu prends un café à deux sous parmi les malheureux »), a także biedą nieszczęsnych emigrantów. A nad tym wszystkim spokojnie i leniwie króluje Wieża Eiffla (« Bergère Ô Tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin »). Interesujące wydaje się być to, że elementy nowoczesności są w tym poemacie « oswojone » i co paradoksalne w tę miejską przestrzeń Apollinaire wprowadza element natury, tak jak w przypadku apostrofy do Wieży Eiffla czy też « des troupeaux d’autobus mugissant près de toi roulent », co wyraźnie kontrastuje z niezbyt sielankową atmosferą utworu.

Z kolei utwór *Voyageur* dedykowany jest Fernandowi Fleuret, który wspomina, że jest to jedna z tych « chansons farcies » i « complaintes populaires sans queue ni tête », które Apollinaire tworzył dla zabawy, kiedy wychodził z Biblioteki Narodowej. Jednakże jest to dosyć osobliwe, ponieważ kompozycja jest przejmująco smutna (« Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant »), wers ten przewija się przez utwór niczym błagalne zaklęcie. Całość została zanurzona w jesiennej chandrze, zachłannej nieprzyjemnej (« J’écoutais cette nuit au déclin de l’été/ Un oiseau langoureux et toujours irrité »). Miasto staje się dekoracją, dzięki której poeta tworzy atmosferę pełną żalu, rozpacz i samotności (« te souviens-tu du long orphelinat des gares/ Nous traversâmes des villes qui tout le jour tournaient/ Et vomissaient la nuit le soleil des journées »), a także jedynym wiernym towarzyszem, stałym elementem w niepewnej rzeczywistości (« O vous chers compagnons/ Sonneries électriques des gares chant des moissonneuses/ Traîneau d’un boucher regiment des rues sans nombre ».)

« J’ECOUTE LES BRUITS DE LA VILLE »

« La première chose, c’est d’apprendre à voir,
à voir plus intensément que nos devanciers.
[...] Peignons ce qui nous est le plus proche,
notre ville-univers, les rues pleines de tumulte »⁴⁰

Apollinaire to poeta rzeczywistości. Jak pisał « on peut partir d’un fait quotidien : un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers »⁴¹. Jest uważnym obserwatorem, nocnym włóczęgą, któremu nie umykają wydarzenia codzienne, a które dzięki swojej wyobraźni przedstawia w fascynujący sposób. Miasto jest elementem nieustannie przewijającym się w jego poezji, nawet jeśli jest zaledwie

⁴⁰ *Catalogue Paris-Berlin*, Éd. Centre Pompidou/G. Gallimard, 192, p.145-146.

⁴¹ Jean-Michel Maulpoix, *Futurisme et esprit nouveau*, [w :] H. et G. Menegaldo, op.cit., p. 435.

wspomniane. To sfera, w której odnajdujemy dziwne postaci, nędzarzy, tułaczy, oniryczne figury istniejące jednak jak najbardziej realnie, zresztą « nos cités sont [...] peuplées de spinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction méditative, qui ne lui posent pas de questions mortelles »⁴². Poeta często posługuje się miastem, by nakreślić nastrój podmiotu lirycznego. Nie waha się przy tym zakpić z tradycji literackiej „Il frotte dans mes bottes/ Comme il pleut sur la ville/ Au diable cette frotte/ Qui pénètre mes bottes!”, a czasem ów podmiot jest identyfikowany z elementami przestrzeni miejskiej, jak w Pont Mirabeau - „ Les mains dans les mains respons face à face Tandis que sous Le pont de nos bras passe Des éternels regards l'onde si lasse”. Paryż w mistyczno-mitycznej metamorfozie staje się uprawomocnioną stolicą poezji, której inne miast składają swoją ofiarę, hołd niczym najwyższemu bóstwu, co objawia się wyjątkową inwokacją « O Paris le vin de ton pays est meilleur que celui/ Qui pousse sur nos bords (...) / Tu boiras à longs traits tout le sang de l'Europe/ Parce que tu es beau et que seul tu es noble/ Parce que c'est dans toi que Dieu peut devenir ».

Przy tym nie należy zapominać o tym, że jego Paryż to przede wszystkim « une ville en mouvement, rayonnante de couleurs et de lumière électrique »⁴³. Jest miastem niezwykle eklektycznym i nigdy nie zapominającym o swojej historii. Mimo wszechogarniającej nowoczesności Paryż pozostaje przesiąknięty tradycją, możliwe że często wbrew sobie.⁴⁴

Résumé

La ville d'Apollinaire

Le but de cet article est de montrer des impressions concernant la personnalité d'Apollinaire, et ses rapports avec une espèce urbaine. Tout d'abord on présente une autobiographie considérablement diminuée (raccourcie), juste pour esquisser la complexité de sa figure. Ensuite, on explique une certaine conception de la ville, son ambiance et sa spécificité dans le début du XX siècle. Après, en premier lieu, on se focalise sur la ville en tant qu'un univers de la rencontre qui est à l'origine de la création poétique apollinaire, pour l'illustrer on analyse brièvement trois poèmes dont la source réside dans la fascination pour une telle peinture ou bien telle théorie. En deuxième lieu, on se concentre sur la ville et ses manifestations dans les vers, cela veut dire comment cette figure est-elle organisée et comment est-elle comblée (remplie). Pour finir on résume des idées en les précisant et en les ordonnant.

42 Ibidem, p. 436.

43 P. Read, *Améthyste et labyrinthe: architectures parisiennes dans l'oeuvre de Guillaume Apollinaire*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, Année 1990, Volume 42, Numéro 1, p.93-107.

44 Poezja cytowana jest z Apollinaire, *Oeuvres poétique*, édition établie et annotée par M. Adéma et M. Décaudin, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1956.

Na peryferiach Paryża [1877-1883]. Miasto jako temat późnej twórczości Cypriana Kamila Norwida

Ty myśliłbyś, że z Paryża teraz do Ciebie piszę,
Tą przepłynionego Sekwaną (...)
[C. Norwid, Do Bronisława Z.]

MIASTO NORWIDA

U żadnego z polskich romantyków proces modernizowania się tematu miasta nie jest tak wyraźny jak w twórczości Cypriana Kamila Norwida (1821-1883), polskiego paryżanina, rówieśnika Baudelaire'a i Flauberta. Choć pisząc o mieście Norwid przyznaje: „Imponującym bywa, bo upajającym, ów gwar szeroki...”⁴⁵, jego nowoczesność nigdy nie staje się dandysowską nowoczesnością odurzonego wielkim miastem flâneura. Niemniej, to właśnie wokół stematyzowanego doświadczenia metropolii – jak wszystko u tego poety widzianej z perspektywy wartości – nawarstwiają się najważniejsze wątki jego refleksji nad cywilizacją. Dla Norwida, jak słusznie zauważa Marian Piechal, „historia realizuje się poprzez miasto”⁴⁶.

Począwszy od liryki *Vade-mecum*, Norwid przekracza romantyczne realizacje tematu w kierunku ujęć modernistycznych, ukazujących miasto jako fantasmagoryczną, wieloimienną ogniskową procesów alienacyjnych, przybierającą postać metonimii modernizacji sensu stricto. W przemianie tej artykułuje się Norwidowskie doświadczenie najważniejszej dziewiętnastowiecznej stolicy, niebezzasadnie okrzykniętej przez Waltera Benjamina „stolicą wieku XIX”⁴⁷. Podczas swej trzydziestoletniej paryskiej egzystencji polski poeta poznał miasto w całym jego skontrastowanym spektrum - Paryż arystokratów i Paryż woźniców, Paryż wielkich dam i ich służących, woskowane posadzki salonów i ubogie czynszówki. Jego wrażliwa na konkrety wyobraźnia przechwyciła bardzo różnorodne fragmenty materialnej tkanki miasta. Od wielkomięskiego świata blichtru przenikającego do poetyckiej rekwizytorni poety w postaci takich np. drobiazgów, jak pudełka perfum, wachlarze, gazowe szale, aż po naturalistyczny gest w duchu Zoli - spojrzenie na „wnętrzości” metropolii: „system kłocznych rur” i śmietniki. W Paryżu przeżył Norwid apogeum i upadek II Cesarstwa, Komunę Paryską i narodziny III Republiki. Na własnej skórze doświadczył uciążliwości związanych z największą inwestycją urbanistyczną stulecia - wielką przebudową francuskiej stolicy postępującą w rytmie arbitralnych decyzji prefekta departamentu Sekwany, kontrowersyjnego barona Haussmanna. W roku 1872, jak tysiące paryżan w okresie reprezentacyjnej rozbudowy, w wyniku której Paryż stał się dwumilionowym miastem-kolosem, musiał opuścić swe

45 C. Norwid, *Pisma Wszystkie*, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, tom VI, s. 238.; wszystkie cytaty z tego wydania oznaczane dalej jako: PW, nr tomu, nr strony.

46 M. Piechal, *Mit Pigmaliona. Rzecz o Norwidzie*, Warszawa 1974, s. 152.

47 *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku* to tytuł eseju W. Benjamina, zob. w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i przedm. H. Orłowski, Poznań 1996.

dotychczasowe lokum przeznaczone zgodnie z planem prefekta do rozbiórki. Wśród zmieniających się paryskich adresów Norwida są wielkie bulwary i nędzne zaułki. Po powrocie z Ameryki zastajemy go przy Passage Tivoli na rue Saint-Lazare. Niedługo przeprowadzi się do nieodległej, otoczonej ogrodem kamienicy z popiersiem Byrona w sieni, na wzgórzu przy rue du Rocher. Zastąpi ją pracownia z wielkimi przeszklonymi drzwiami i marmurową grecką wanną na deszczówkę na dziedzińcu, wynajęta w 1856 roku na parterze pałacyku hrabiego Choiseul - zbieracza greckich starożytności, przy ruchliwej od pojazdów i wykwintnego tłumu Champs-Élysées (wówczas rue Chaillot). Następnie, by wymienić tylko symboliczne kulminacje jego licznych przeprowadzek, wędrował poeta przez zalewane deszczami atelier na poddaszu rue Fabourg Poissonnière, niedaleko pierwszej paryskiej gazowni, aż po coraz dalej na północ odsunięte kamienice, dzielone z woźnicami i lokajami⁴⁸. Dzięki pomocy możliwych przyjaciół na dwa lata wrócił jeszcze na wielkie bulwary, ale było już wówczas jasne, że żyje ponad stan.

W roku 1877 zmęczony Paryżem podjął nieudaną próbę powrotu do Włoch, krainy edukacyjnego wojażu z młodości, gdzie – jak twierdził – można żyć miesięcznie za 30 franków. Zrządzeniem losu na poły baśniową peregrynację po wodę żywą dla artysty, „nieco powietrza Italii”⁴⁹, odbyły tylko kufry poety zawierające książki i niedokończone płótna, zbyt pośpiesznie wysłane koleją do Florencji. Norwid zaś, nie otrzymawszy spodziewanej pożyczki na podróż, pozostał w Paryżu bez mieszkania i środków do życia. Wykorzystując niefortunna sytuację poety i postrzegając w nim kompromitującą figurę stanowiącą zagrożenie dla własnej nienagannej reputacji bourgeois, zamożny kuzyn – Michel Kleczkowski - bez konsultacji z krewnym wykupił mu miejsce pensjonariusza w Domu Św. Kazimierza. Instytucja prowadzona na przedmieściach Paryża przez polskie Siostry Miłosierdzia zajmowała się weteranami, sierotami, ludźmi niezaradnymi życiowo, a do takich, wedle Kleczkowskiego, należał Norwid. Nie mając innego wyjścia poeta przystał na przeprowadzkę. Jednak Ivry z jego regulaminem traktującym pensjonariuszy po trosze jak uczniów, z restrykcyjnie przestrzeganyimi godzinami powrotu do zakładu i gaszenia światła, było dlań jednoznaczne z izolacją w instytucji zamkniętej, z końcem epoki paryskiej wolności, którą teraz dopiero – z perspektywy „wzgnania” – zaczął doceniać. Zimą 1877 pisał do Kleczkowskiego o konieczności zerwania „zaszczytnych stosunków naukowych, artystycznych i towarzyskich”⁵⁰ w Paryżu – „puisqu’il faut arranger tout avant de m’enfermer à Ivry”⁵¹.

To gwałtowne odsunięcie od stołecznego prestiżu, od intelektualno-artystycznych dobrodziejstw Paryża, przyniosło istotne przewartościowanie w stosunku Norwida do miasta, a także przewartościowanie samego pojęcia peryferyjności. Gorzkie dobrodziejstwo dystansu odkryło przed Norwidem, że z peryferii widać więcej. Coraz przenikliwiej komentował poeta ze swej izdebki w Domu Św. Kazimierza zarówno degradację miasta, jak i jego związki z istotą cywilizacji i jego rolę kulturotwórczą. Jako jeden z pierwszych, już bardzo fin de siècle’owo, wieszczyl nędzę wielkich metropolitalnych ośrodków i rewitalizacyjny w stosunku do wyczerpanej, samowyniszczającej się kultury centrum, potencjał antypodów. Ogląd

48 Zob. PW IX 309.

49 Por. PW X 95.

50 PW X 94, tłum. za: Z. Trojanowiczowa, E. Lijewska, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, Poznań 2007, T II, s. 648.

51 Ibidem.

miasta po Vade-mecum nie jest więc prostą kontynuacją osiągnięć cyklu w zakresie miejskiej motywiki, których szczytowe realizacje wyznaczają takie wiersze jak *Larwa* czy *Stolica*, i opiera się na przebudowie wzoru miasta, umieszczeniu go w opozycji archetypicznych uniwersaliów przestrzennych: centrum i peryferii.

W ostatniej fazie twórczości poety krytycyzm i afirmacja, kluczowe komponenty jego etosu artysty, powodują rozszczepienie postawy wobec metropolii na dwa nurty refleksji i obrazowania. Z jednej strony znajdziemy tu bardzo silną krytykę imperialistycznego modelu wielomilionowego miasta-kolosa z wszelkimi konsekwencjami, jakie życie w molochu niesie ludzkiej jednostce. Na płaszczyźnie poezji obrazowanie zbliża się wówczas do topiki infernalnej „nowożytnego Babilonu”, w której zmitologizowana w nowy naturalistyczny sposób miejska przestrzeń pojawia się wzbogacona o późnodziewiętnastowieczne składniki: teorię środowiska, okrucieństwo stosunków społecznych, fizjologię, walkę o byt. Jednak obrazowanie to nie identyfikuje się u Norwida z antyurbanizmem. Jego krytyka zatrzymuje się na granicy negacji, stąd Norwidowskie obrazy miasta drżą jakimś stłumionym napięciem.

Warto podkreślić, że późna ewolucja urbanistycznego tematu przebiega w twórczości Norwida w ostatniej ćwierci stulecia, gdy załamuje się wiara w postęp, który nie tylko nie rozwiązał starych konfliktów, ale i zrodził nowe. Paryż nie jest już taki sam jak za Drugiego Cesarstwa. Co prawda po Komunie Paryskiej i klęsce Francji z Prusami próbuje odnowić swój wizerunek stolicy europejskiego modernizmu, lecz jego zdegradowany mit świeci ciemnym blaskiem. Także i literackie obrazy miasta stają się coraz bardziej mroczne, niejednoznaczne, zabrudzone. Również Norwid eksponuje nieludzkie oblicze metropolii, ukazując je jako przestrzeń anomii. Kolosalna centralizacja, do której sprowadzono w drugiej połowie wieku jej funkcję, opierając się wedle Norwida wyłącznie na sprawnym zarządzaniu tłumem, unieważniła pojęcie ludzkiej osoby. Wielkie bogactwo ludzkiej aktywności, które niegdyś nadawało rytm życiu miast, zostało zredukowane do dwóch tylko dziedzin – administracji i inżynierii. Personalistyczny wymiar miejskiej przestrzeni zastąpił wymiar socjotechniczny.

Zarazem jednak, jako kontrapunktowa wobec tych alarmistycznych tez propozycja pozytywna, w prozie artystycznej i eseistyce coraz wyraźniej krystalizuje się nurt myślenia, który dziś nazwalibyśmy zarysami Norwidowskiej „humanistycznej geografii miasta” (miasta z nowel „włoskich”). Intencją poety jest na powrót postawić w centrum przestrzeni miejskiej (a więc i cywilizacji) człowieka, jego pragnienia i potrzeby. Ten prymat zatraconej we współczesnych Norwidowi wielkich inwestycjach urbanistycznych społeczno-humanitarnej motywacji istnienia miast staje się w alternatywnym nurcie jego refleksji kwestią pierwszoplanową.

2. CENTRUM I PERYFERIA

O poetyckiej geografii Cypriana Norwida zwykło się pisać w kategoriach monocentrycznych. Zwięzły przykład tego typu myślenia uprawomocnionego świadectwem tekstu stanowi komentarz Krzysztofa Trybusia do poematu *Quidam*, rozszerzony – jak spróbuję wykazać bezzasadnie – na całą twórczość pisarza: „(...) świat ma dla Norwida postać miasta, a wzorem tego miasta jest antyczny Rzym, w okresie, kiedy stawał się światem

(...)⁵². W lirykach Vade-mecum miejsce Rzymu-Świata zajęła nierzadko infernalna metropolia podniesiona do rangi alegorycznego znaku nowoczesności [Rybicka]. Wciąż jednak był to model monocentryczny, w którym „tracące wyraźne kontury i rozrastające się”⁵³ megapolis wypełniało mapę poetyckiego uniwersum. Późniejsze realizacje tematu zdominuje ujęcie radykalnie zrewidowane - wizja miasta, które właśnie nie jest światem. Nawet na mapie sakralnej nie wszystkie drogi wiodą już do Rzymu. Zauważalna jest u Norwida rezygnacja z niegdyś kluczowej idei środka, w obrębie której miano „miasta świętego” przez wiele lat zarezerwowane było dla stolicy apostolskiej. Jednak w wyczulonym na hierarchiczność modelu monocentryczność jednoznacznie kojarzona jest ze strategią zawłaszczania, z nieprzejrzystą z punktu widzenia problemu władzy uniwersalizacją kultury centrum. Dlatego w roli miejsca centralnego na równi z wiecznym miastem wystąpić teraz mogło i sanktuarium mahometan w Mekce w późnym drobiazgu *Modlitwa* [1883], skonfrontowane z katolicką Europą, która wypadła w tej konfrontacji nader blado, i prężnie rozwijające się centrum pielgrzymkowe w Lourdes. Zestawienie wielkich metropolii z ośrodkami życia religijno-duchowego pokazało ponadto ważną cechę centrum - że jest ono rolą, a zatem czymś zmiennym, zawsze uwikłanym w interakcje i zależnym od tego, kto spogląda na mapę. Tę płynność oddaje np. Norwidowski opis sanktuarium:

Te Lourdes - pisał poeta w roku 1882 do Konstancji Górskiej - jak każde święte miejsce, ma tę smętną stronę, iż zawsze opodal musi być miejsce nie-święte. Owdzie miasto, w którym co noc parę morderstw, co dzień kilka samobójstw – kilka trupów wyłowionych z rzeki – poćwiartowane członki ludzkie zebrane i zbierane...tudzież koncerty i teatr. A owdzie znowu miasto-święte, gdzie modlą się. Jak kto chce?!⁵⁴.

Oddzielenie centrum od peryferii nie było dla dziewiętnastowiecznej wyobraźni przestrzennej, manifestującej się w literackich obrazach miasta, sprawą oczywistą. Przez pół wieku zajmowała się ona konfrontacją wielkomiejskich ośrodków z wsią, a z natury niesprecyzowane i źle poznane peryferia zurbanizowanego terytorium nie odpowiadały potrzebom wyraźnego przeciwnika. Dychotomiczna przestrzeń miejska upowszechniła się pod postacią archetypu dopiero w drugiej połowie stulecia, gdy rogatki skojarzyły się rewolucyjnie z proletariatem, przypominając o jątrzącej ranie masowego społeczeństwa – konflikcie pracy i kapitału. W Paryżu - notuje Walter Benjamin o negatywnych aspektach wielkiej przebudowy barona Haussmanna - „Podnoszenie czynszów wypycha proletariata na przedmieścia (...). Powstaje czerwona obręcz”⁵⁵. W dziele Norwida peryferia pojawiały się początkowo (myślę zwłaszcza o *Wędrownym sztukmistrzu* i *Quidamie*) w formie literalnej: jako obrzeża obszaru miejskiego (gr. *periphéreia* – obwód, okrąg), auratyczna granica na wzór pierścienia okołoplanetarnego, w której przybysz mógł już poczuć klimat wielkomiejskości:

52 K. Trybuś, *Stary Poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000, s. 9; por. także s. 68; Podobnej ekstrapolacji dokonał B. Biliński pisząc, iż Norwid „jest w Rzymie zawsze i myśl o Rzymie towarzyszy mu wszędzie. Jest z nim w Paryżu, i w Londynie, i wędruje razem z nim za Ocean [...]” B. Biliński, *Norwid w Rzymie*, w: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23-25 września 1971*, pod red. M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1973, s. 152.

53 Trybuś, op.cit., s. 75.

54 PW X 186.

55 Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 57.

Jest coś wśród wielkich miast i naokoło(...)
Co wypogadza lub zachmurza czoło,
Ziejąc nań niby westchnienie olbrzyma –
Jest coś w tym szmerze, co pierwszy dolata,
skoro się miejskich bram odemknie krata.⁵⁶

Bywa też, na przykładzie Romy w Quidamie, że komponenty peryferyjne i miejskie koegzystują razem tworząc chaotyczne rozlewisko „dziwnej megapolis”⁵⁷. Innym razem podmiejska okolica luźno tylko wiąże się z miastem, jak w Assuncie, której akcja dzieje się gdzieś poza nim. Powyższe realizacje są dziełem spojrzenia unifikacyjnego, dla którego pojęcie granicy nie jest szczególnie istotne. W „niskich przedmieściach” – już sam epitet działa deprecjonująco - Norwid widzi pozbawioną tożsamości przestrzeń wygasania miasta. Świadectwo negatywnej waloryzacji daje wędrowny sztukmistrz, który doświadcza peryferii jako „cienia” centrum, bezludzia, tej gorszej strony miejskiego pejzażu,

gdzie coraz rzadziej miasto oświecone,
Mniej silnie kamień złączony z kamieniem,
Aż wreszcie głązy tylko rozrzucone.
I ciemność głuchych za miastem cmentarzy:
Pustka⁵⁸.

Pozostające domeną zmarłych obrzeża były w kontekście społecznym nieaktywne i nie mogły stanowić alternatywy dla kolebki Cité. Co więcej: idealnie wyprofilowane centrum nie skłaniało do jej poszukiwania. W „Wędrownym Sztukmistrzu” w zadziwiająco przejrzystej - jak na Norwida - przestrzeni nawet „więzienia mściwe (...) inkwizycji”⁵⁹ zostały w procesie modernizacji przemienione w chwalebny znak sprawnie funkcjonującej administracji: pilnujące porządku policyjne biura, pochwała nie do pomyślenia u Norwida później, gdy po trzydziestu latach życia w Paryżu biuro kojarzone będzie wyłącznie z obmierzłą biurokratyczną machiną. Autentyczny, palący problem braku publicznych wodopojów w stolicy, który w przyszłości nasunie myśl o dehumanizacji przestrzeni miejskiej, nie dotyczył sztukmistrza cieszącego się infrastrukturą publicznego placu - „jakoby w Bożym spoczywał salonie”. Entuzjazm poematu jest unikatowy na tle późniejszych tematyzacji urbanistycznych. Jednocześnie, z punktu widzenia całości dzieła sterylne miasto-makieta z sylwetowo narysowanym tłumem, wyizolowane z kontrastów i problemów społecznych okazuje się typem utopijnym, konceptualizacją mirażu, nie artykulacją doświadczenia (niedokończony poemat Wędrowny Sztukmistrz pochodzi z roku 1855). Nie była to zatem jeszcze ta nowoczesna wieloimienna metropolia z kart Vade-mecum, której monolit Norwid rozsądzi przez wprowadzenie ekscentrycznej perspektywy, ekscentrycznej – w etymologicznym sensie wyrazu⁶⁰. Ekscentryzm, który z biegiem lat staje się Norwidowskim *modus existens*, sprawia, że dotychczas pozbawione istotnej funkcji znaczeniowej - peryferia nabierają

56 PW III 82.

57 Określenie K. Trybusia, op.cit., s. 75.

58 PW III 76.

59 Ibidem.

60 „Etym. - śrdw.łac. *eccentricus* 'odśrodkowy' z gr. *ékkentros* 'nie mający Ziemi jako środka'; <http://www.slownik-online.pl/kopalinski/BBFE0E5BD0F7F9F3C12565BD0038852B.php>.

aktywnego sensu. Interesuje mnie więc szersze ich rozumienie, nie tylko geograficzne czy socjologiczne, lecz przede wszystkim symboliczne, gdzie przestrzeń staje się projekcją wartości stojącego w jej centrum człowieka.

3. PARYŻ PRZEPLYNIONY

Tak, ze Świętego Kazimierza murów po-zastołecznej krasy,
Pytam Cię (...) czy Przełożonej Zakonu Sióstr święto-Imienne
Znasz, o! rodaku, pośród mnogich hucznego Paryża ciekawości?!”

[..]

Ty myślałbyś, że z Paryża teraz do Ciebie piszę,
Tą przepłynionego Sekwaną, która co noc
Samobójstwo lub zbrodnię falami swymi
W płachty chłodne otula przy drżącym blasku gazu –

Patrz – oto tam i owdzie mało okazałe mury.
Wnijdź – ma się pod wieczór, mniemałbyś może,
Iż na Malcie w zakonu gdzieś rycerskiego ostatku

Zatulałeś się...(…)”

[...]

(...) – Opodal jest wielkie miasto Paryż,
Za bogactwy goniące we dwa miliony śmiertelnych.
Tu – dyjalog – a rzekłbyś, że z czasu Tyrso da Molina.⁶¹
[Do Bronisława Z.]

Jedną z wielkich tajemnic Norwidowskiej twórczości jest fakt, że – paradoksalnie – u tego paryżanina i poety miasta, wierszy (czy słuszniej może nawet: wersów) poświęconych konkretnie Paryżowi jest niewiele. Krzysztof Trybuś prowokacyjnie zatytułował jeden z rozdziałów monografii o późnej twórczości romantyka „Nie ma Paryża”. Rzeczywiście, nieistotne czy mowa o Paryżu, Londynie, Wiedniu czy Nowym Jorku, u Norwida liczy się miasto jako takie, wielki fenomen cywilizacyjny będący alegorią epoki – przestrzennym odzwierciedleniem ducha czasu.

Poetycka korespondencja posłana Zaleskiemu z przytułku Świętego Kazimierza, list Do Bronisława Z., opatrzony datą roczną 1879 i opisująca dzień imienin nadzorującej instytucję siostry przełożonej, jest jednym z nielicznych autobiograficznych tekstów Norwida, w których – choć w niebywałym poetyckim skrócie - tak silnie i konkretnie artykułuje się jego doświadczenie francuskiej stolicy. Przez tyle lat nieobecny pod postacią topograficznego konkrety Paryż zjawiał się wreszcie – mimo że migawkowo, to jednak przywołany po imieniu - z balastem zbilansowanych doświadczeń autora. Nawet jeśli posłużenie się kategoriami centrum i peryferii jest w nim jedynie implikowane, ów list poetycki można interpretować jako pierwszy przykład nowej u Norwida, literackiej conceptualizacji przestrzeni. Dwa lata wcześniej, tuż po przeprowadzce do Zakładu pisał do Antoniego Zaleskiego: „Ja nie mieszkam w Paryżu, ale o parę godzin za Paryżem, w Ivry, skąd mam co kwadrans

61 PW II 237-239.

parowy okręć na Sekwanie do Paryża idący.”⁶². Mimo początkowego gestu oddzielenia, zmieniające się w jego korespondencji formuły adresowe nowej siedziby są ekspresją nierozwiązanej kwestii - problematyczności relacji Ivry z Paryżem. Raz zjawia się ono jako Ivry près Paris, innym razem jako Paryż, gdzie indziej jako peryferyjna stacja paryskiej kolei – Gare d’Ivry. W potrzebie zbliżania Ivry do Paryża brzmią echa tradycyjnego, niesłuchanie silnego (nawet dziś) francuskiego podziału na stolicę i prowincję, gdzie wszystko, co nie jest Paryżem jest w jakimś stopniu nacechowane pejoratywnie, upodrzednione. Dopóki pogoda umożliwiała komunikację rzeczczą Paryż i Ivry zdawały się poecie jednym organizmem złączonym arterią rzeki. Wystarczyło jednak, by rzeka wezbrała i nagle bliskość stawała się przepaścią. W czasie wiosennego przyboru wód, nie zastawszy w domu znajomych paryżan, Norwid metaforycznie notuje im na odchodnym swój zakładowy-zaświatowy adres, będący lapidarnym zapisem traumy wykluczenia: „Zza wezbranej wody – z zapomnianego świata. Norwid.”⁶³.

W interpretacji wiersza Do Bronisława Z. kieruję się tropem pozostającym na marginesie dotychczasowych analiz, podjętym przez Zofię Szmydtową⁶⁴ i ostrożnie rozwijanym w interpretacjach Danuty Zamaćńskiej⁶⁵ i Zofii Stefanowskiej⁶⁶ – wyraziście opozycyjną organizacją miejsc wierszowanego reportażu. Klucz polaryzacji zdaje się leżeć nie gdzie indziej, jak w wycuciu braku neutralności przestrzeni. Poetycka topografia listu dzieli się na dominujące pod względem demograficznym i gospodarczym „opodal” pobliskiej metropolii „za bogactwy goniącej we dwa miliony śmiertelnych” i peryferyjne „tu” skupiające nie tylko mniejszość etniczną, ale w dodatku ludzi słabych, życiowo niepoukładanych i skrzywdzonych. Metafora „Paryża przepłynionego Sekwaną”, jak w poemacie Paryż Juliusza Słowackiego redukująca urbanistyczny pejzaż do jego chtonicznego elementu, ewokuje nielitościwy obraz miasta pozbawionego substancjalnego komponentu, miasta nowocześnie „rozpływającego się w powietrzu”. W tej wielkomięskiej płynności skomponowanej z loci communes fantasmagorycznych przestawień urbanistycznej przestrzeni – drżącej tafli wody i refleksów gazowych latarni – znikają ciała pomordowanych i samobójców. Dzięki doborowi odpowiednio niejednoznacznych środków leksykalnych obraz rzeki zawijającej co noc w swoje fale zwłoki jest doskonałym przykładem typowo Norwidowskiej ambiwalencji. Ten poetycki skrót Paryża daje się odczytać w dwóch rejestrach – krytycznym i afirmatywnym. Z jednej strony, romantyczna topika czującej natury pozwala dostrzec tu pełen tkliwości motyw upersonifikowanej rzeki, która niby mater dolorosa otula osuwające się w nią ciała w chłodne płachty-całuny. Z drugiej jednak strony, to rytmiczne conocne zawijanie zwłok przywołuje mechaniczny rytm fabrycznej maszyny. Pojawiające się co noc w Sekwanie, niejako „taśmowo”, tragedie nabierają charakteru nie wywołujących żadnego echa, zwykłych wydarzeń rutynowych. Oświetlona gazowym płomieniem woda, stając się falą, traci swą transparentność i upodabnia się do lśniącej tkaniny. Sugeruje to nieprzejrzyistość miejskiej przestrzeni, pod której połyskliwą wierzchnią warstwą kryje się rozpacz i śmierć. Zawijanie w fałdy zbrodni i samobójstwa to ekwiwalent skrywania dowodów na istnienie

62 PW X 95.

63 PW X 173.

64 Z. Szmydtowa, *Listy poetyckie Norwida*, w: *Studia i portrety*, Warszawa 1969.

65 D. Zamaćńska, *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985.

66 Z. Stefanowska, *O wierszu „Do Bronisława Z.”*, w: *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, pod red. J. Brzozowskiego i B. Stelmaszczyk, Kraków 2002.

społecznej patologii i psychicznej słabości - tabu oficjalnego optymizmu społeczeństw postępu. Wrażliwość społeczna Norwida będzie go obligować do naruszania tego tabu i odsłaniania fasady miasta. Gest demaskatorski powróci z całą mocą szczególnie w ostatniej noweli romantyka, zatytułowanej „Tajemnica lorda Singelworth”. Ironiczne alter-ego poety w eleganckim towarzystwie wygłasza następującą, obliczoną na wywołanie odrazy, mowę:

(...)miasta wasze, siedziby i społeczności sklepią się, budują i rozwijają na kloakach... Te wykwinne kuchnie, które co dnia pod wieczór buchają aromem wonnych przypraw i sosów, mają pod posadzkami swoimi trzęsawiska zgnilizny – te ponętne błyskotem swym i elegancją salony, gdzie równie lekki jak zefir trzewik tanecznicy walcuje z zefirem, one są usklepione na podziemiach ciężkich i odrażających. Leniwe tam ramię rozkładającego się olbrzyma przeciąga się, ale nieustającą walkę co dnia i co chwila toczy – coś, jakby wciąż gnijący Laokoon, przewraca się w pieczarach stolic pod umieszczonymi gładko ulicami!...Prawdą jest, że te i owe municypalności walczą mężnie, lecz ażeby usunąć nieco falangę kału, muszą one całą falangę ludzi zdegradować, zamieniając ich w bryły bez powonienia i bez towarzyskiego wdzięku, i z którymi do stołu sięść nikt nie chce⁶⁷.

To miasto „zarazem mroczne i olśniewające, w którym proletariacki trud miesza się z mieszczańskimi przyjemnościami”⁶⁸, po śmierci Baudelaire’a znalazło nowe wybitne medium w malarstwie Degasa. Jednak Norwid rzadko bywa tak bliski antyurbanizmu, jak w przytoczonym fragmencie. W komentarzach do wydania Pism Wszystkich Juliusz Wiktor Gomulicki dopatrywał się tu nawet nawiązań do czarnego mitu miasta z Nędzników Hugo oraz Woni Paryża Veuillota. Ta promieniująca od ludzkiej nędzy i hańby dwuznaczność miasta obejmuje nawet piękno architektury. Gmachy, z których skaczą samobójcy, nigdy już nie odzyskają u Norwida czystego wdzięku architektonicznych pereł:

Jestże podobieństwem, ażeby sam widok monumentów stolicy jakiej nie poruszał ducha i serca? Wieże-wysokie świątyni, łuki tryumfalne kolumny zwycięskie nie mająż uroczystej siły zachwyty?...Wprawdzie (...), ażeby starożytną lub ubiegłą zachwycać się swobodnie tryumfalnością, należałoby usilnie zapomnieć, iż z tych gotyckich wież, z tych tryumfalnych łuków i kolumn, tego rana, wczora i w różne onegdaje, zrzucali się rozpaczą gnani śmiertelnicy nieszczęśliwi, i podobno że oni zrzucić się dziś jeszcze zamyślają lub będą jutro. Atoli i przez takowy deszcz krwi i łez patrząc na architekturę piękną, można nie być nieczułym estetycznie!⁶⁹

W odsyłaczach do noweli dalej wyjaśniał:

W niektórych miastach Europy można by z rzeczywistością statystyczną wykazać, ile na rok zropaczonych samobójców z-rzuca się z jakiego monumentu dla roztrzaskania sobie czaszki – tak iż nie od razu może przytomny widz zgadnąć, z jakim rodzajem uczucia godzi się oglądać i podziwiać te wspaniałości.⁷⁰

Miejska przestrzeń w późnej twórczości poety na trwałe naznaczona jest ludzkim dramatem. Przy czym odnotujemy, że Norwid, co interesujące na tle innych wypowiedzi z epoki dotyczących samobójstwa, zawsze przenosi odpowiedzialność za samobójczy czyn

67 PW VI 158 i n.

68 S. Buisson, Ch. Parisot, *Paryż Montmartre. Narodziny sztuki nowoczesnej 1860-1920*, Warszawa 2004, s.24.

69 PW VI 150.

70 PW VI 162.

z jednostki na uwarunkowania społeczne. Samobójstwo jest w jego refleksji symboliczną zbrodnią miasta, które zyskuje tu złowrogi profil jako intensyfikacja procesów alienacyjnych. W tej wysoce upolitycznionej przestrzeni jednostka wrażliwa, niedostosowana do wielkomiejskich standardów życia, zostaje odsunięta na margines, gdzie pozostawiona samej sobie doświadcza wyniszczenia, a wreszcie wiodącej do samobójstwa rozpacz.

Powracając do listu Do Bronisława Z. należy zauważyć, że także tutaj miejskie społeczeństwo redukuje się do dwóch tylko typów paryżan – zwłok pomordowanych oraz samobójców płynących Sekwaną i dwumilionowego tłumu goniącego za zyskiem – zwyciężonych i zwycięzców w „walce o byt”. Przestrzeń miejska jest więc zarazem infernalna i drapieżna na nowy naturalistyczny sposób, ale i niepozbawiona pojedynczych znaków – jak owo litościwie otulanie ciał nieszczęśników przez Sekwanę – przypominających, że miasto to także autentyczne, choć zdegradowane, środowisko egzystencji.

Różnica między Paryżem a Ivry ma swój obrazowy ekwiwalent w wizualnie zaznaczonej granicy: Ivry jest odgrudzone murem, odseparowane od miasta „przeptynionego Sekwaną” niemalże jak getto. Mury (z wzmacniającym efekt izolacji przymiotnikiem zakonne lub klasztorne) powracają także obsesyjnie w korespondencji jako pars pro toto zakładu („zamieszkałem nawet za Paryżem i w murach klasztornych”⁷¹). Obrazy kreślone przez adresata dałyby się dziś łatwo przełożyć na metaforykę socjologii Baumanna - solidne Ivry pozostaje „przednowoczesnym ciałem stałym” w konfrontacji z nowocześnie „roztopioną” metropolią⁷². Kontrast jest aż nadto widoczny. Różnice są tak wielkie, że dają efekt „przeniesienia”: „mniemałbyś może,/ Iż na Malcie w zakonu gdzieś rycerskiego ostatku/ Zatułałeś się...”⁷³ Opodal mitologicznego centrum finansowej i gospodarczej mapy świata żałośnie ubogie Ivry kreuje coś na kształt własnego, pięknego i smutnego zarazem mitu niekomercyjności. Gdy międzyludzkie więzi w metropolii zastępują zobowiązania pieniężne narzucające dominującą postawę konkurenta w dwumilionowym wyścigu za zyskiem, Ivry eksponuje personalistyczny wymiar przestrzeni. Paradoksalnie to w przytułku będącym figurą społecznego wykluczenia rozwija się dialog. Piękno i egzystencjalna żałość mieszają się w migawkach wierszowanego „reportażu” stopniowo odślaniając największą wartość peryferii: fakt posiadania wspólnotowej tożsamości, nieosiągalnej w makrospołecznej skali anonimowych dwóch milionów paryżan. Lokalną społeczność „wysadzonych z siodła” określa moderowana przez pamięć wspólnota doświadczeń i spotkań twarzą w twarz, stwarzając warunki do ponownego upodmiotowienia jednostki. Biegający tłum to transpozycja niezakorzenia, lokum w Ivry - choć zinstytucjonalizowane - jest nomen omen domem. Ivry symbolicznie („wnijdź! Ma się pod wieczór”) odmyka drzwi dla Zaleskiego, przybysza z centrum: mieszkańca „hucznego Paryża” przymuszonego do szaleńczego tempa życia aglomeracji. Nie tyle inspektora dominującej strony, co gościa, któremu życzliwie oferuje regenerację sił i terapię alienacyjnych traum. Pozbawione kompleksów zaproszenie skierowane do paryżanina skrywa przekonanie, że lokalna czasoprzestrzeń jest tylko inna, lecz nie gorsza od „mnogich Paryża ciekawości”. W tym dynamicznym modelu nie jest bowiem ani możliwa ani celowa separacja od centrum, chodzi raczej o rewaloryzację marginesowości, wyeksponowanie istnienia także „po-zastołecznej krasy”.

71 PW X 104.

72 Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006, s. 8.

73 PW II 238.

Statyczne antypody stają się więc po raz pierwszy w praktyce twórczej Norwida aktywnym marginesem, podniesione do rangi aksjologicznej alternatywy. Zamanifestowana w liście egzystencjalno-symboliczna przynależność poety do tego marginesu otwiera w jego twórczości geografie centrów i peryferii, która już wkrótce znajdzie światopoglądowe uzasadnienie w traktacie *Milczenie* [1882].

4. W „EUROPIE STOLIC”

Passus z *Milczenia* jest pierwszym świadectwem dyskursywizacji problemu. Norwid tworzy metaforę cywilizacyjnego paradygmatu „Europy stolic”, opatrując ją demaskatorskim komentarzem, swoistą anatomią stereotypu dziewiętnastowiecznej stolicy. Zauważa po pierwsze, antycypując w tym spostrzeżenia dwudziestowiecznej postkolonialnej geokrytyki, iż współczesna mu Europa opiera się na totalizującej tendencji kilku wielkomiejskich ośrodków:

(...) znaleźliśmy się na wyniosłości, pod której piersią szeroką przepływało całe ogromnego miasta życie. Imponującym bywa, bo upajającym, ów gwar szeroki, który, urabiając ze wszech wydzwięków wszystkich działalności i energii, śpiewa sam sobie nieustannie: „Takich to, jak ja, pięć, sześć na świecie dziś to cała cywilizacja jego, i wartość, i siła!”⁷⁴

Ten podyktowany przez ideologię imperializmu narcystyczny manifest mocy wygłoszony przez spersonifikowaną metropolię znaczy kryzys ideałów cywilizacji europejskiej, której podstawą była tradycja. Jej miejsce uzurpatorsko zajmuje miasto pozbawione kulturowej pamięci, odhumanizowane, urastające do roli wartości autotelicznej. Norwid odkrywa tu podstawową strategię miejsc centralnych, jaką jest zawłaszczanie – w sensie politycznym i symbolicznym. Personifikacja jest w tym wypadku także monstrualizacją. Zadanie poety polegać będzie na kompromitacji elementu samouwielbienia wpływającego z przekonania upersonifikowanej metropolii o jej cywilizacyjnej wyłączności. Już nie jako trzeźwy obserwator uczestniczący, nie jako zatopiony w tłumie świadek epoki jak w *Vade-mecum*, lecz jako stojący „na wyniosłości, pod której piersią szeroką przepływało całe ogromnego miasta życie” kontestator kultury centrum, Norwid demaskuje w *Milczeniu* nowoczesną stolicę:

Jest-ci podobno tak, zaiste, że kilka ogromnych i nieustannych gwarów kilku stolic stanowi o żywotności historycznej i moralnej naszego świata; lecz gdyby się na te huczące morza działalności i energii rzuciło naraz z góry onymi wielkimi liniami, których zarysem i proporcją zwykł był Ajschylos postaci dwie urabiać z narodów i kroców, jakież by tu z tego, na przykład, szerokiego tłumu i gwaru zgarnęły się kształty umysłowe?”⁷⁵

W odpowiedzi wprowadza na scenę dwie figury metropolii, odpowiadające dominującym w wielkim mieście i zapewniającym jego trwanie typom tożsamości – człowieka interesu i konformistę. Przy czym z tego właśnie spotkania, jak z retoryczną biegłością pokazuje poeta – nie może narodzić się żadne twórcze poruszenie. Wszelki potencjał zmiany niweluje bowiem doskonała elastyczność drugiego z nich. Toteż pod pozorem gwarne

74 PW VI 238.
75 PW VI 239.

ruchu, który stanowi wizualną kliszę metropolii, Norwid odkrywa, iż nowoczesne miasto to przestrzeń anomii i kolosalny bezruch – „jakże wielkim jest albo bywa milczeniem ten, lubo taki ogromny, gwar i zamęt?!...”⁷⁶. Postęp w mieście, które winno wzmacniać czynniki cywilizacyjne, ma charakter iluzoryczny - rzekomy filar cywilizacji okazuje się wewnątrz pusty. Bez tradycji nie ma bowiem u Norwida nowoczesnej Europy. Jest tylko reprodukcja jednego wzoru (stolice z Milczenia są kalką prototypu centrum), wyjąłowanie i zagrożenie wyczerpaniem. Norwid pojmuje modernizację przednowocześnie, nie jako nouveau, lecz twórczą kontynuację. Toteż alternatywą dla barbarzyńskiej, ideologicznej „Europy stolic” są piękne, stare miasta napisanych tuż przed śmiercią nowel włoskich. Trylogia włoska [1883], jak zwykło się określać trzy ostatnie nowele Norwida (Stygmat, Ad leones! i Tajemnicę lorda Singelworth) stanowi kwintesencję tego wszystkiego, co działo się z Norwidowskim miastem przez lata intensywnie prowadzonego namysłu. Przestrzeń kształtowana jest tu przez aluzje do współczesnych Norwidowi metropolii i konstruowana jako ich programowa alternatywa. Na miejsce akcji wybiera Norwid trzy bardzo różne i zarazem bardzo wyraziste (jeżeli nie historycznie, to metaforycznie – jak przestrzeń uzdrowiska) miasta: toskańskie spa (Stygmat), Rzym (Ad leones!) i Wenecję (Tajemnica lorda Singelworth). W każdym z nich pod warstwą patyny trwa majestat dawnego centrum (nawet w miasteczku uzdrowiskowym „zawiały się, bywało, i zawiązują kongresy przedgłośnie, miewające na wagach swoich losy ludów!”⁷⁷). Model miasta industrialnej Europy zostaje skonfrontowany z modelem humanistycznym, opartym na antropocentrycznej ontologii przestrzeni. Najbardziej wyrazista jest pod tym względem przestrzeń wenecka:

(...) Wenecja ma misję świadczenia człowiekowi, że jest fantastyczna sfera życia, że stolica nie jest tylko samym z-centralizowaniem administracyjnym kilku biur – że plac może być salonem, bo to zależy od przechodniów i onychże obyczajności – że na kościele katolickim może igrać cztery brązowe konie rydwanu Apollinowego, nic nabożeństwu nie szkodząc... I że przeto śmiertelny na tym świecie nie jest tylko rodzajem nadkompletowego urzędnika, pełniącego o swoich godzinach własne albo cudze interesa, ale że i godność żywego członka bytu we wszech-stworzeniu on ma, a przez to samo może się i zadumać, i za-rozmawiać, i zabawić!⁷⁸

Hybris nowoczesnej metropolii z Milczenia, która przestała służyć człowiekowi i istnieje sama dla siebie, przeciwstawia poeta praxis miast Italii. Persewującą metaforą owego praktycznego aspektu przestrzeni jest w twórczości Norwida szklanka wody. Pojawiła się ona także w korespondencji przy okazji głośnej kwestii braku publicznych wodopojów w Paryżu:

(...) we dwumilionowym mieście, a pełnym interesów (...) – pisał poeta do Mieczysława Geniusza - niedawno nie było i szklanki wody, aż Anglik fontanny postawił swym kosztem – przyczyna, że przemysł nie interesuje się potrzebami i człowiekiem....i że to są najmniejsze rzeczy w Cywilizacji!⁷⁹

W Stygmacie szklanka wody powraca jako symboliczne centrum toskańskiego

76 PW VI 241.

77 PW X 108.

78 PW VI 156. i n.

79 PW X 174.

uzdrowiska: „(...) zaś komu by się wydawało, że nie ma twórczego nic oprócz sensu realnego inżynierii i administracji – ten niech uważnie spojrzy na wesołe i dostatnie miasteczko między odludnymi skały wokół jednej szklanki wody i dla niej zbudowane i rozwijające się.”⁸⁰ Loci amoeni kulturowego pejzażu Norwidowskiej Italii historycznie zaświadcza, iż miasta to nie tylko – jak mniej więcej w tym samym czasie co Norwid alarmował Engels – „kolosalna centralizacja”, lecz także przestrzeń humanistyczna nadająca znaczenie osobowej egzystencji swych mieszkańców. Podczas gdy małomównie lecz dosadnie kompromitowane w nowelach metropolie ukazywane są jako pozbawiona jakiegokolwiek czaru „masa murów zamieszkała przez masę ludzi”⁸¹, włoskie miasta ciągle wabią metafizycznym naddatkiem przestrzeni. Ów nieodłącznie związany z pierwiastkiem wolności i swobody genius loci, z którego wyjął nowoczesne miasto, zrywa się do lotu m. in. w Schodach Hiszpańskich, w których Norwid dostrzega „(...) dwa skrzydła rozwierające się i podrywające na Monte Pincio, jak gdyby z bruku ogromny jaki bajeczny ptak chciał wzlecić i oczekuje tylko, aż się na piórach jego ludzie ugrupują...”⁸², lub też materializuje się jako kobieca alegoria obciążonej swą historyczną pamięcią Wenecji – przechadzająca się po mieście „znudzona już wszystkim wielka dama” – ciągle jednak: „piękna i czarowna.”⁸³

Uwzględnienie obydwu nurtów refleksji – krytyki XIX-wiecznej metropolii i afirmacji humanistycznej geografii miasta - jest kluczem do zrozumienia trudności, jakie napotyka mówienie o mieście u późnego Norwida. Pokazuje bowiem, że nie można go ująć w kategorię negatywną. Piszącym o antyurbanizmie trudno uchronić się od niejednoznaczności. Obok anatem znajdują u wiele świadectw uznania dla związków miasta z istotą cywilizacji. Nie tyle chodzi więc o antyurbanizm, co o krytykę zawłaszczającej tendencji nowoczesnych wielkomiejskich centrów, teraz właśnie w „Europie stolic” drugiej - coraz bardziej niespokojnej - połowy wieku, objawiających groźne, totalizujące oblicze.

Résumé

Na peryferiach Paryża [1877-1883]. Miasto jako temat późnej twórczości Cypriana Kamila Norwida

Artykuł prezentuje w kilku odsłonach realizację tematu miasta w późnej twórczości Cypriana Norwida. Koncentruje się na okresie po roku 1877, kiedy to wskutek okoliczności życiowych poeta przeprowadził się z Paryża na prowincję. Wymuszona przez przeprowadzkę zmiana perspektywy spowodowała przebudowę przestrzennego wzoru miasta, które pojawia się odtąd jako element schematu centrum-peryferia. Rozpatrywana w kontekście procesów centralizacji, rutynizacji i komercjalizacji życia metropolia, objawiła w późnej twórczości Norwida zdehumanizowane oblicze. Poeta zwrócił się więc w kierunku peryferii, w których dostrzegł potencjał rewitalizujący wyczerpaną kulturę centrum. Tekst stanowi próbę zniuansowania odpowiedzi na pytanie o antyurbanizm Norwida, wskazując zarówno krytyczne, jak i afirmatywne aspekty jego wysoce ambiwalentnej postawy wobec miasta.

80 PW VI 108.
81 PW VI 123.
82 PW VI 135.
83 PW VI 152.

Miasto w poezji polskiej i francuskiej na przełomie XIX i XX wieku

Oblicza miasta - bogactwo obok biedy, wspaniała architektura sąsiadująca z obskurnymi, zaniedbanymi dzielnicami, podejrzane i ciemne żebracze zaułki nieopodal pełnych przepychu części urbanistycznych. Pchle targi, uliczni artyści, kawiarenki i bistra, kabarety, sklepy, pracownie malarzy... Miejsce spotkań i rozstań, radości oraz tragedii, twórczych wzlotów a także niemocy artystycznej, wir uczuć, śmiechu, grzechu, też i pocałunków, niekończących się dyskusji, melancholii i gniewu - a wszystko wyznaczone rytmem kroków, którymi tętni serce każdego – cytując za Encyklopedią PWN „historycznie ukształtowanego typu osiedla, wyznaczonego istnieniem społeczności, skoncentrowanej na obszarze o odrębnej organizacji, o specyficznej fizjonomii, który można uznać za wyróżniający się z otoczenia lub krajobrazu”⁸⁴. Wielkie skupiska miejskie same w sobie stanowią dziwną konfigurację zachwytu i destrukcji. Jest to spostrzeżenie, któremu – jak sądzę – warto przyjrzeć się bliżej. Zobaczmy, jak na kwestię owego raj, będącego zarazem koszmarem, patrzą poeci polsko- i francuskojęzyczni ostatnich dekad XIX oraz początku XX wieku, na które to czasy przypadły niezwykle dynamiczne procesy urbanizacji, uprzemysłowienia oraz towarzyszące im ogromne przeobrażenia socjalne, niewątpliwie domagające się literackiej repliki.

Pod koniec XIX stulecia Emile Verhaeren porównał skupiska miejskie do ośmiornic wyciągających swoje macki we wszystkich kierunkach⁸⁵. Ten sam poeta opisuje Londyn w wierszu o tym właśnie tytule jako miasto „ (...) stalowe i żelazne/ Gdzie ciężkie młoty wał w sztaby rozpalone”⁸⁶ z nieprzyjazydami, odpychającymi, ponurymi miejscami takimi jak:

Dworce w dymie i sadzy, gdzie łka spleenem srebrnym
Rząd mętnych lamp gazowych, co wzdłuż toru bieży,
Gdzie wyją bestie nudy, gdy tonem pogrzebnym
Dzwonią groźne godziny z Westminsterskiej wieży.”⁸⁷

Tak przedstawiony obraz miejskiej rzeczywistości napawa niepokojem i poczuciem niepewności podczas wędrówki przez ulice. Jak bowiem pozbyć się poczucia obawy, słysząc ów „pogrzebowy ton” ? Zwiastuje on złowrogo pojawienie się „(...)nagle, niespodzianie – Śmierci wśród tych tłumów...”⁸⁸. Zastanawiającą kwestią jest, czy tłumacz tego wiersza, czyli Julian Tuwim, pisząc *Mieszkańców*, podjął próbę wypełnienia nakreślonych przez Verhaerena ulic spieszącymi w rozmaitych kierunkach ludźmi, których postawa życiowa, charakter, nastawienie do świata są odpowiednie do realiów, w jakich przyszło im żyć. Wystarczy spojrzeć na pierwszą strofę utworu, aby skonstatować, iż ponure miasto wypełnione jest równie odpychającymi osobami:

84 Encyklopedia Powszechna pod red. R. Łąkowski, hasło *miasto*, PWN, Warszawa 1985, t. 3, s.85.

85 Por. E. Verhaeren, *Les Villes*, http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/mile_verhaeren/la_ville.html.

86 E. Verhaeren, *Londyn (Londres)*, tłum. J. Tuwim [w:] J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, Czytelnik, Warszawa 2006, t.4, s.60-63.

87 Ibidem.

88 Ibidem.

Straszne mieszkania. W strasznych mieszkaniach
Strasznie mieszkają straszni mieszczanie.
Pleśnią i kopciem pełnie po ścianach
Zgroza zimowa, ciemne konanie.⁸⁹

Mieszkańcy owego miasta są przekonani, że „(...) wszystko widmo i wszystko fantom.”⁹⁰

Potem się modlą: od nagłej śmierci...
Od wojny... głodu... odpoczywanie.
I zasypiają z mordą na piersi
W strasznych mieszkaniach straszni mieszczanie.⁹¹

Nic dziwnego, że modlitwa wydaje im się formą ucieczki od przerażającego miejsca, sprzyjającego degradacji moralnej i zatraceniu człowieczeństwa. Podobnie, w duchu katastroficznym, wołał Kazimierz Wierzyński w 1929 roku w swej „Pieśni ze środka miasta”:

Boże, zbaw mnie ze Świętokrzyskiej,
Ze środka miasta, z potoku kamieni,
Z wilgoci murów słotnej i śliskiej,
Z posuchy skwarów, z dusznej agonii,
Z szarości życia i monotonii,
Z gwałtu, z pośpiechu (...)
Ratuj nas
Z konwulsji zastygłych kamieni,
Pozwól zdjąć z pleców mury,
Wyjść z tej ulicy, co pali nam stopy
Asfaltem wszystkich placów Europy⁹²

Najbardziej sugestywną, moim zdaniem, wizję straszego miasta („O ty miasto bolesne, stolico zamarła”, wypełniona przez „wrzask, jęk, wycia więźniów, okrutne śpiewki, płacz wyrzutek wyklętych”, gdzie „śmierć czyha”) i mieszczan wykreował Arthur Rimbaud pisząc w maju 1871 roku poemat Paryż się budzi.

Bandyci! (...)
Zgrajo z sercem niechlujnym i potwornym pyskiem! (...)
Zgrajo suk, rozjuszona nad ścierwem! Przyzywa
Was okrzyk z domów złota! Huzia, kraść, łajdacy!
Obżerać się! Noc uciech na ulicę splywa
Głębokim spazmem: pijcie, rozpaczni pijacy! (...)
Syfilitycy, błaźni, brzuchomówcy, gachy,
Cóż dla Paryża-dziewki ten cały kram znaczy?
Wasze ciała i dusze, trucizny i łachy!...

89 J. Tuwim, *Mieszkańcy* [w:] *Wiersze wybrane*, Ossolineum, Wrocław 1964, s.42.

90 Ibidem.

91 Ibidem.

92 K. Wierzyński, *Pieśni fanatyczne*, Wyd. J. Mortkowicza, Warszawa 1929, s.16.

Wizja zepsutego moralnie Paryża jest doskonałym przykładem pejzażu miejsca. Rimbaud przejął ten symbolistyczny sposób opisywania miejsca od Charles'a Baudelaire'a, słynnego „poety wyklętego”. Jego - emanująca śmiałą erotyką, brzydotą, obrazami zła i profanacji - twórczość wywoływała w swoim czasie sporo kontrowersji, a autora wielokrotnie oskarżano o obrazę moralności. Baudelaire często podejmował temat prostytutki, dewiacji, buntu przeciwko tradycji i religii oraz życia na marginesie społecznym. Jednakże, wciąż śledząc tekst wiersza francuskiego poety, pomimo całej ohydy przedstawionej wizji Paryża, paradoksalnie nie jesteśmy w stanie odmówić mu uroku. Rimbaud, w duchu futuryzmu, pisze:

Lecz choć zgrozą przejmując wygląd twój okropny
I choć nigdy zielona Natura nie miała
Takiej krosty na sobie cuchnącej i ropnej –
Cudownie piękna jesteś, stolicu wspaniała!¹

Tak więc miasto ma również pozytywne oblicze! Wystarczy popatrzeć na ów twór z nieco innej perspektywy, tak jak zrobił to Tadeusz Peiper, publikując w 1922 roku w „Zwrotnicy” manifest *Miasto. Masa. Maszyna*, w którym postulował, iż:

Miasto może nie tylko przestać być brzydkim, ale może zacząć być pięknym(...). O to właśnie chodzi, by ujrzeć piękno w prostych, długich, potrzebami życia wykreślonych bulwarach, wyciągniętych jak struny, na których koła wozów i obcasy ludzi grają pieśń niesłyszaną gdzie indziej. Dojrzeć piękno w murach pokrytych barwnymi afiszami i radować się ta niezwykłą epopcją(...). Dojrzeć w wystawach sklepowych piękno równe pięknu kaplic katedralnych.²

Założeniem Peipera, podobnie jak futurystów, było skierowanie myśli ku przyszłości, odrzucenie tego co minione oraz wszelkich tradycji. Futuryści w swoim żywiołowym manifestie z 1909 roku (autorstwa Marinettiego i Boccioniego) proponowali unicestwienie akademii, bibliotek i muzeów, winnych utrzymywaniu i utrwalaniu kultury przestarzałej i niedołącznej. Zaledwie rok wcześniej wspomniany już Wierzyński, kultywując nowoczesność, która z jednej strony go przerażała, z drugiej jednak zafascynowała (być może właśnie ową nowością?) w utworze *Lewa kieszeń* ukazuje dynamiczny rytm miejskiego dnia :

Jadę dorożką, w tramwaju się spieszę
I tak cudownie wszystko mi się klei!
Jeszcze na poczcie muszę dać depeszę
I być o piątej na rogu alei.

Ach kioski, szyldy, kupcy, listonosze,
Skwery, cykliści, kino-przedstawienia!
O ludzie, ludzie! Ja cały świat noszę
W lewej kieszeni mego uniesienia!³

Wróćmy jeszcze na chwilę do Francji, do Paryża, który – jak ujął to André Frénaud – nieprzerwanie „trwa w swoim wrześnieowym uśmiechu”, a konkretniej – na Montmartre,

1 Ibidem.

2 Por. J. Kopciński, *Przeszłość to dziś*, Stentor, Warszawa 2004, s.40- 41.

3 K. Wierzyński, *Wróble na dachu*, Wyd. J. Mortkowicza, Warszawa 1922, s. 21.

nazwany przez Chopina „najpiękniejszym ze światów”. Jako jeden z najbardziej urokliwych zakątków Europy stanowił w pierwszych latach dwudziestego wieku ośrodek poszukiwań twórczych i intelektualnych, ulubione miejsce artystycznej cyganerii, swoistą kuźnię poezji, gdzie żyli sztuką między innymi Pablo Picasso, Max Jacob, Pierre Reverdy, Maurice Utrillo czy Philippe Soupault. Jeden z poetów tych czasów, Francis Carco, pisał o dzielnicy bohemy z uroczą nostalgią, doskonale ilustrując ów klimat:

Montmartre inne znało igry,
Głosy inne, śmiechy młode:
Wszystko jedno: jest pogodnie,
Gdy ranek naświetla szyby.

Użalić się. Miłość płacze.
Przyjmujemy ją festynem.⁴

Miasto to zdecydowanie twór bardzo zróżnicowany, wielobarwny, zaludniony różnymi typami mieszkańców. To właśnie oni, dzięki zmysłowi obserwacji potrafią dostrzec i trafnie, choć z wielu perspektyw, wyliczyć jego dobre i złe strony. Sposób postrzegania egzystencji w metropolii zależy bowiem od czynników takich jak wrażliwość wewnętrzna, realia historyczne, socjologiczne i polityczne, które niewątpliwie wpływają na percepcję rzeczywistości. W miarę rozwoju cywilizacji rozbudują się osady ludzkie; zapewne zmieniają się również ustroje polityczne, model rodziny czy też sposób organizacji życia. Jednak niewątpliwie nie zaniknie motyw relacji miasto – człowiek. Ten ostatni, z jednej strony próbując uczynić z miasta bezpieczny dom, może również paść ofiarą przesadnego nim zachwyty, popaść w pułapkę nowoczesności, w której nie będzie potrafił się odnaleźć. Z pewnością znów będzie nam dane spojrzeć na miasto przyszłości oczyma poetów. Czy będzie ono przerażać, oczarowywać, fascynować, niepokoić, ciekawić, uwodzić...a może straszyć?

Résumé

La ville dans la poésie polonaise et française du XIX et du XX siècle

Le travail présente des impressions personnelles sur la vision de la ville dans la poésie Les réflexions sont fondées sur quelques textes polonais (*Mieszkańcy* de J. Tuwim, *Pieśń ze środka miasta* et *Lewa kieszeń* de K. Wierzyński, *Miasto. Masa. Maszyna* de T. Peiper) et sur certains poèmes français (*Londres* d' Emile Verhaeren, *L'orgie parisienne ou Paris se repeuple* d'A. Rimbaud, *Montmartre* de F. Carco) qui montrent les relations entre la ville et ses habitants. Ces derniers l'observent de deux côtés différents: ils se sentent menacés par la densité et la laideur qui l'entourent, mais ils sont également capables d'apercevoir le charme des bâtiments et des rues.

4 F. Carco, *Montmartre*, (*Montmartre*, tłum. S. Napierski) [w:] J. Lisowski, *Antologia...*, s.49-50.

nakład 150 egz., ISSN 2083-4411