

Krystyna Wierzbicka-Trwoga

Łamanie tabu sekrecji : na przykładzie "Wspólnego pokoju" Zbigniewa Uniłowskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 98/3, 63-73

2007

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KRYSTYNA WIERZBICKA-TRWOGA
(Uniwersytet Warszawski)

ŁAMANIE TABU SEKRECJI NA PRZYKŁADZIE „WSPÓLNEGO POKOJU” ZBIGNIEWA UNIŁOWSKIEGO

Wypada zacząć od kilku słów wyjaśnienia, czemu akurat *tabu* sekrecji. Dlaczego zajmuję się czymś, co budzi wstręt i obrzydzenie? Odpowiedź brzmi: z przekory. Tyle się dzisiaj pisze o ciele, o doświadczeniu ciała, pojmowanego jednak przede wszystkim w kategoriach płci. Tak jakby człowiek redukował się do swojej płci. Tak jakby ta sama sfera dołu cielesnego nie obejmowała również sekrecji, wydzielin, obłożonych *tabu* w społeczeństwie, a nawet w literaturoznawstwie. Tymczasem w literaturze można znaleźć wiele interesujących przykładów łamania tego *tabu*. Interesujących dlatego, że za złamaniem *tabu* w sztuce może i powinna stać głębsza myśl. A jeśli tak, to należy włożyć pewien wysiłek interpretacyjny w odczytanie niepokornego dzieła.

Mottem dla tych rozważań niech będą słowa Norwida zaczerpnięte z noweli *Tajemnica lorda Singelworth* (1883), w której autor wykorzystał zresztą motyw sekrecji do stworzenia „arcyoryginalnej i śmiałej paraboli filozoficznej”¹. Przy okazji Norwid wypowiedział się na temat podejmowania przykrych treści w sztuce:

Zdaje się nam, że jest krytycznym pewnikiem niezachwianym, iż takowy pisarz lub artysta, który musi odrzucać treść rubaszną, albo treść mogącą powalać białość papieru i sklepową jego zniweczyć świeżość i wonność, zaiste, że nie wiadomo, od czego jest artystą? albo pisarzem?

Dopiero umiając wszystko wypowiedzieć jest się wolnym, a bez tej wolności sztuka nie może mieć istotnego ruchu i życia, stawając się powtarzaniem tylko i stosowaniem zdobytych pierw lokucyj².

Wspólny pokój (1931) Zbigniewa Uniłowskiego uważany jest nie tylko za paszkwil na środowisko literackie Warszawy lat dwudziestych XX wieku (a więc za powieść z kluczem), lecz także za prowokację obyczajową³. Drastyczne opisy erotyczne oraz fizjologiczne znalazły się w tym utworze, jak się wydaje, „pour épater les bourgeois”; takie wrażenie przynajmniej nasuwa się po powierzchownej lekturze. Gdy jednak prześledzi się uważniej motyw sekrecji w powieści, okaże

¹ J. W. Gomulicki, *O „Trylogii włoskiej” Norwida*. W: C. Norwid, *Trylogia włoska*. Wydał z autografu i wstępem poprzedził ... Warszawa 1963, s. 20.

² Norwid, *op. cit.*, s. 106.

³ Zob. reakcje krytyki na *Wspólny pokój* w: B. Faron, *Twórczość Zbigniewa Uniłowskiego w świetle międzywojennej krytyki literackiej*. Kraków 1966. Odbitka z „Rocznika Naukowo-Dydaktycznego WSP w Krakowie” (z. 24: „Prace Historycznoliterackie” III).

się, że posłużył on autorowi do zbudowania pewnego głębszego sensu, który pozostanie zakryty przed czytelnikami, jeśli szukają w tym dziele wyłącznie zaszyfrowanego obrazu konkretnych osób. A tak zazwyczaj postępuje krytyka w wypadku *Wspólnego pokoju*. Wydawca powieści w serii „Biblioteka Narodowa”, Bolesław Faron, we wstępie pisze:

Można oczywiście interpretować *Wspólny pokój* w oderwaniu od rzeczywistości pozaliterackiej, lecz byłoby to w wypadku powieści Uniłowskiego zbytnim uproszczeniem i odrzuceniem narzędzia, które [...] dla interpretacji utworu okaże się niezmiernie przydatne⁴.

Tymczasem uproszczeniem jest właśnie koncentrowanie się na związkach między rzeczywistością a literaturą, pożyteczne ze względów historycznoliterackich, lecz nie wnoszące wiele do zrozumienia samego utworu. Jego przesłanie, jak postaram się wykazać, kryje się za specyficzną konstrukcją przestrzeni, nacechowanej u Uniłowskiego symbolicznie, m.in. za sprawą rozbudowanego motywu sekrecji.

Ow motyw wprowadzony zostaje już na pierwszych stronicach powieści. Jej główny bohater, 21-letni Lucjan Salis, początkujący pisarz, wraca do Warszawy po półrocznym pobycie w Zakopanem, gdzie leczył swoje zagrożone gruźlicą płuca; wysiada rano (o ósmej dziesiątej) z pociągu i jedzie do kolegi, Zygmunta Stukonisa, u którego ma zamieszkać. Zygmunt wita go w bieliźnie, następnie prowadzi gościa przez kuchnię do tytułowego wspólnego pokoju i prosi, żeby siadał. „Salis usiadł. W nosie miał jeszcze zapach kawy i ustępu – tam z kuchni” (4). Mieszanka zapachów zapewne typowa w tego rodzaju mieszkaniach, lecz taki opis domowych wrażeń olfaktorycznych bohatera – nie spotykany chyba dotychczas w literaturze polskiej. Jest to zresztą powiedziane jakby mimochodem, narracja zaraz wraca do rozmowy przyjaciół, którzy dawno się nie widzieli. Można by pomyśleć, że ten „ustęp” znalazł się tutaj przez przypadek, po prostu wypnął się narratorowi. Zygmunt je śniadanie, gawędząc z Lucjanem, i na koniec mówi:

No, Lucek, rozejrzyj się, możesz nawet iść do drugiego pokoju, bo w tej chwili nie ma tam nikogo – ja tymczasem pójdę do ustępu i potem zacznę się ubierać. Ale, tyś nie widział mego tomiku, przejrzyj no: pierwsza książka! [6]

Od ustępu do poezji, jednym tchem. Czy Zygmunt łamie w tym momencie konwencje towarzyskie? A może tego rodzaju wyszczególnienie swych zamiarów to coś normalnego w obecności gościa, który, po pierwsze, jest starym znajomym, po drugie, mężczyzną, po trzecie, ma zamieszkać w komunie i będzie musiał przyzwyczaić się do jej życia? Podobne słowa mogłyby istotnie zostać wypowiedziane w takiej sytuacji nawet w latach dwudziestych; tyle że każdy inny pisarz, gdyby chciał taką wypowiedź wykorzystać, ocenzurowałby ją, choćby nieświadomie, gdyż o „tych sprawach” się nie pisze. A przecież u Uniłowskiego to dopiero początek.

Pozostawiony sam sobie Lucjan rozgląda się po pokoju, jest zmęczony.

Lucjan przymknął oczy; z kuchni dochodziło kapanie wody z nie dokręconego kranu i postękiwanie Zygmunta, zza okien – głuchy gwar ulic. Zegar dał za wiele uderzeń w stosunku do godziny, potem uszu Lucjana doszedł szum spuszczonej wody i roześmiany Zygmunt wszedł do pokoju [...]. [7]

⁴ B. Faron, wstęp w: Z. Uniłowski, *Wspólny pokój i inne utwory*. Oprac. ... Wrocław 1976, s. XXXIV. BN I 224. Do tego wydania odsyłają numery stronic podane w nawiasach po cytatach z powieści.

Narrator nas nie oszczędza; do wrażeń węchowych dochodzą wrażenia słuchowe, odgłosy miasta i dźwięki z mieszkania, które w czytelniku mogą budzić obrzydzenie. Po co opisuje się postękiwanie Zygmunta w ustępie, szum spuszczonej wody i wreszcie powrót Zygmunta, który – by sparafrazować Boya – wesół i letki wychodzi z klozetki? Jak widać, ustęp wprowadzony został na początku nieprzypadkowo, bo narrator wciąż do niego nawiązuje. Czy chce obrzydzić czytelnikowi Zygmunta? Albo zademonstrować swój brak obłudy? Wszystko to jednak okazuje się tylko przygrywką – ukoronowanie owej porannej sceny stanowi opis ablucji Lucjana, kiedy to nasza konsternacja sięga szczytu, albowiem staje się jasne, że tego rodzaju szczegółowe relacje będą regułą w powieści:

Lucjan [...] wszedł do kuchni, aby przy zlewie umyć ręce – nalał sobie jednak wody w miednicę, zdjął kołnierzyk i umył twarz. Kuchnia była ciemna, bez okien; zapalił więc światło i zaczął wycierać kark i twarz wilgotnym już ręcznikiem, wzięło go jednak obrzydzenie i – mokry – wydobyl z walizki swój ręcznik. Teraz uczuł podniecenie wywołane nieprzespaną nocą i swędzenie skóry na plecach; poczuł silną erekcję i stanął pod kranem – zimny strumień wody uspokoił go, nieco tylko twarz paliła i w ustach miał niesmak. [7]

I rzeczywiście, to, co inny autor by pominął ze względu na przyzwoitość, we *Wspólnym pokoju* stanowić będzie istotny element narracji.

Dla przykładu, rozdział 1 kończy się sceną rozgrywającą się wieczorem pierwszego dnia pobytu Lucjana w Warszawie, gdy nowy lokator zaznajamia się z mieszkańcami wspólnego pokoju w sposób, który dużo o nich mówi:

W pewnej chwili w pokoju usłyszał głos kobiecy, otworzył oczy i zobaczył młodą, dość brzydką dziewczynę. Zbliżała się powoli do Miećka ze słowami: „A spać, Mitasku, nie czytać po nocach”. Nachyliła się nad nim i oparła ręce na jego ramionach. Lucjan widział, że chciała jeszcze coś powiedzieć, ale raptem odskoczyła gwałtownie. Teraz powiedziała: „Fe, Mitasku, jak pan psuje powietrze”. Głośny śmiech, wycie jakieś rozległo się w pokoju. Miećek i student zataczali się wprost: „Hoho... hoho... ojej... jaka czuła... hoho... ho!!!”

Dziewczyna trzasnęła drzwiami. [20–21]

Również następnego dnia Lucjan styka się z całkowitym brakiem skrupowania ze strony gospodarza:

Ktoś walił do drzwi. Lucjan pobiegł otworzyć.
– Jak się masz, Zygmsiu, coś tak rano wyszedł?
– Zaczekaj, zaraz ci powiem, tylko się w....ę.
Po chwili mówił, zapinając spodnie [...]. [26]

Jak widać, nieprzyzwoity wyraz został wykropkowany, co zdumiewa, zważywszy, że autor nie waha się przed umieszczeniem w powieści samego motywu wydalania (a także bardziej przecież gorszących scen erotycznych), który łączy się zresztą nie tylko z osobą Zygmunta. Tuż przed powrotem gospodarza Lucjan zaczął się myć:

Zdjął koszulę i zanurzył ręce w miednicy, ale pełny pęcherz uciskał go; wyjął ręce i ujął za klamkę drzwi ustępowych, wszedł do środka: „A niech to cholera ciśnie, mam przecież mokre ręce” – mruknął pod nosem, trzasnął drzwiami i począł się myć, przestępując z nogi na nogę z podrażnienia. [24]

Lecz „brzydkie” słowa będą u Uniłowskiego zawsze wykropkowane, jak w scenie przekomarzania się Miećka z Teodozją: „– Panno Todziu? – Co? – A g...o! Hehehe!” (50), albo w odpowiedzi udzielonej przez Zygmunta znajomeму: „– Nie widziałeś gdzie Karpia? – Owszem, widziałem. Powiedział, że ma

cię w d...e” (63). Wygląda na to, że autorowi nie zależy na epatowaniu mieszcucha za wszelką cenę, dla przyjemności gorszenia, że przywołuje te słowa gwoli prawdy rysunku postaci, a nie żeby ujrzyć nieprzyzwoitość w druku. Można stąd wysnuć wniosek, że również opisy czynności „ustępowych” i im pokrewnych są autorowi potrzebne do czegoś innego, że Uniłowski ma jakiś cel, do którego zmierza.

Czemu jednak te opisy miałyby służyć? Wypada w tym momencie zastanowić się nad kwestią domniemanego naturalizmu Uniłowskiego. Jak twierdzi Faron:

Uniłowski nie zdawał sobie w pełni sprawy z założeń czy nawet literackiej realizacji naturalistycznej koncepcji świata. Echa tego prądu są w jego dziele autonomiczne, niezależne, ich geneza jest podyktowana doświadczeniami życiowymi pisarza, nie zaś teoretycznymi czy nawet literackimi inspiracjami⁵.

Z ostatnim zdaniem badacza można się zgodzić, aczkolwiek nie bez zastrzeżeń; Uniłowski rzeczywiście chyba nie był wyznawcą naturalizmu, który zakładał przeciwie określoną postawę światopoglądową, mianowicie uznanie materialistycznej zasady działania wszechświata, a odnośnie do jednostki ludzkiej – determinizmu biologicznego i społecznego. Naturaliści byli dziećmi epoki scjentyzmu; postulowali naukową analizę rzeczywistości, następnie zaś przedstawienie wyników tej analizy bez jakichkolwiek tendencji moralistycznych. Uniłowski urodził się na to co najmniej o jedno pokolenie za późno. Faron ponadto sugeruje, że Uniłowski nie był dość wykształcony, by zetknąć się z filozoficznymi podstawami naturalizmu, co może być prawdą; lecz trudno jest wyrokować w sprawie inspiracji literackich pisarza. Niektóre osiągnięcia formalne naturalistów (jak ograniczenie kompetencji narratora na rzecz świadomego subiektywizmu, fabuła pozbawiona wyrazistości, powieść jako zbiorowisko scen zamiast kompozycji przyczynowej) stały się dobrem wspólnym różnych technik pisarskich⁶ i Uniłowski musiał się z nimi zetknąć w literaturze. Wymienione właściwości narracji nazwał Faron, niezbyt konsekwentnie, „naturalistycznymi elementami” prozy Uniłowskiego, dodając do nich jeszcze pesymistyczną wymowę powieści oraz „dość silne akcentowanie fizjologicznej strony życia ludzkiego”⁷. Tyle że owe punkty wspólne naturalizmu i twórczości Uniłowskiego wynikałyby w ujęciu Farona z doświadczenia życiowego autora *Wspólnego pokoju*.

Jeśli jednak chcemy przyjąć podobną genezę owych „naturalistycznych elementów”, jego postawę należy nazwać raczej weryzmem, nie mieszając do tego kategorii naturalizmu. Nie każda bowiem pesymistyczna powieść musi być naturalistyczna, a eksponowanie fizjologicznej strony życia tylko w potocznym znaczeniu tego słowa równoznaczne jest z naturalizmem. Uniłowski miał wyraźny cel: pragnął stworzyć wierny obraz pewnego środowiska, wręcz z zachowaniem prawdziwych nazwisk, od czego ostatecznie go odwiedziono. To w imię prawdy nie bał się wprowadzać różnych wątków uznawanych wówczas za *tabu*. Lecz nawet trafne ustalenie genezy pewnych właściwości prozy Uniłowskiego nie zwal-

⁵ Faron, wstęp w: *ed. cit.*, s. XXXVII.

⁶ Zob. A. Z. Makowiecki, *Inspiracje naturalistyczne w prozie Młodej Polski*. W zb.: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*. Seria 3. Red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni. Wrocław 1984, s. 195–196.

⁷ Faron, wstęp w: *ed. cit.*, s. XXXVII.

nia z obowiązku określenia funkcji tychże właściwości w konkretnym utworze, interpretacji ich znaczenia dla całości. Według Farona owe „naturalistyczne elementy” spełniają następującą rolę: „zaostrzają wymowę demaskatorską obrazu tego moralisty bez dydaktyki” oraz „ograniczają pole widzenia do ściśle określonego środowiska, izolując je niejako od realiów społecznych w hermetycznie zamkniętym »wspólnym pokoju«”⁸. Funkcję „zaostżenia demaskatorskiej wymowy” miałyby zapewne spełniać fragmenty naruszające *tabu* obyczajowe, drugą zaś funkcję – wybrana przez Uniłowskiego forma i technika narracyjna utworu. Z biegiem czasu jednak wymowa demaskatorska *Wspólnego pokoju* słabnie, a namysł interpretacyjny kieruje się w stronę konstrukcji powieści, sensu owych zabiegów (na które zwraca uwagę choćby sam tytuł), trafnie określonych przez Farona jako izolacja pewnej grupy ludzi w hermetycznie zamkniętym mieszkaniu. Wówczas także naruszenie *tabu* uzyskuje nowe, nieoczekiwane znaczenie.

Motyw ustępu powraca na samym końcu rozdziału 2. Jest wieczór, mieszkańcy wspólnego pokoju powoli kładą się spać.

Student patrzy w książkę i dłubie w nosie. Zygmunt chrapie. Jest spokój i cisza. W ustępie ktoś stęka i szeleści papierem – nie przeszkadza to Lucjanowi czytać *Metamorphoseon* P. Owidiusza.

*In nova fert animus mutatas dicere formas
Corpora. Di coeptis, nam vos mutastis et illas,
Adspirate meis; primaque ab origine mundi
Ad mea perpetuum deducite tempora carmen.* [44–45]

Już po raz drugi ustęp został zderzony z poezją, lecz teraz na innym poziomie. Za pierwszym razem Zygmunt przechodził w rozmowie od tematyki wydalniczej do poezji, jakby to była rzecz najnormalniejsza w świecie; jest to jedna z charakterystycznych cech Zygmunta, który pozuje na poetę-naturšczyka. Według słów Lucjana – Stukonis marzy o sławie „takiej, że niby z proletariatu a geniusz, że ma prawo pić wodę sodową z butelki, bo nie ma żadnych tam przesądów, jest taki, jaki jest” (16), co bardzo Lucjana drażni. Tymczasem tutaj odgłosy wychodka są akustycznym tłem, od którego Lucjan potrafi się odciąć, aby na przekór zewnętrznej rzeczywistości (wprawdzie, przyznać trzeba, także „w pijanym widzie”) czytać inwokację *Metamorfoz* Owidiusza. Czy też może Salis zobojętniał już doszczętnie i warunki życia we wspólnym pokoju nie przeszkadzają mu?

Lecz Lucjan nie jest na nie obojętny; przecież to właśnie jego wrażenia słuchowe i węchowe poznajemy w trakcie narracji, prowadzonej z punktu widzenia głównego bohatera. Otoczenie go przygnębia; jak dowiadujemy się pod koniec rozdziału 3:

Rozmyślał, jak wszystko, co od kilku dni przeżywa, jest nienormalne i wstrętne, w dodatku pomieszane z odrobiną jakiegoś niezdrowego humoru. Co będzie dalej? Najniespodzianie w świecie znalazł się w warunkach, których przedtem nie znał. [74]

Można dopowiedzieć, że jedynie za sprawą poezji – czy też ogólniej, sztuki – potrafi się z nich wyzwolić. Po to przecież przyjechał do Warszawy, by pracować, by samemu napisać wielkie dzieło, które przyniosłoby mu sławę i dobrobyt. Refleksje Lucjana dotyczące pierwszych dni w mieście zawierają odrazę nie tylko do

⁸ *Ibidem*, s. XLI.

warunków życia w mieszkaniu, także do samego siebie, ponieważ Lucjan zdążył już upić się z przyjaciółmi, doznać ogromnego podniecenia na widok roznegliżowanej lokatorki Stukonisów, Teodozji (zobaczył ją, śpiącą, przez uchylone drzwi z kuchni do pokoju kobiet), i rozładować je w akcie masturbacji, dokładnie opisanej przez Uniłowskiego.

Lucjana mierzi to wszystko; mierzi go też stosunek jego znajomych do sztuki, co widać w scenie, w której główny bohater obserwuje kolegę: „Czytając strofy Reja, Zygmunt miał twarz zamyśloną głęboko, uduchowioną. Obgryzał powoli paznokcie u prawej ręki, lewą wsunął w spodnie” (28). Jest pewna istotna różnica między tą sceną lektury a opisem lektury *Metamorfoz*. W pierwszym wypadku Lucjan z odrazą patrzy na Zygmunta, który w trakcie czytania zajmuje się swoim ciałem. W drugim wypadku to Lucjan czyta, otoczony odrażającą sferą cielesną, od której nie może uciec – chyba że zamknie się w świecie wyobraźni, *nb.* ukazującej wizję przemiany ciał w nowe formy.

Albowiem Lucjan także jest niewolnikiem swojej cielesności. Widzieliśmy to w scenach rozgrywających się w kuchni, służącej jednocześnie za łazienkę i ubikację. Warto przyjrzeć się bliżej temu pomieszczeniu. Przede wszystkim kuchnia Stukonisów jest „ciemna, bez okien” (9). Na sens tego szczegółu zwraca uwagę film Wojciecha Hasa, ekranizacja *Wspólnego pokoju*, w której, niestety, nie został zachowany układ mieszkania, kluczowy dla zrozumienia powieści. U Hasa kuchnia jest widna, w oknie wiszą białe firaneczki. Nie ma w sobie nic z grozy, jaką przepojona jest w powieści, grozy, którą zarazem powoduje i symbolizuje ciemność. Otóż we *Wspólnym pokoju* ciemność zakrywa wszystko, co związane ze sferą wstydu, ze sferą ciała. Po pierwsze, w kuchni lokatorzy myją się, usiłując zachować intymność, a nie jest to takie proste; widać to w scenie niedzielnych ablucji drugiej lokatorki Stukonisów, Felicji, która musi budować barykadę „ze szczotek, krzeseł i mokrych gałganów” przy drzwiach z kuchni do wspólnego pokoju, aby móc w spokoju wziąć kąpiel. Niestety, nawet takie środki ostrożności nie pomagają przy tej liczbie lokatorów, wśród których zawsze znajdzie się ktoś nie znający zwyczajów panny Felicji: „powodowany nagłą potrzebą” wdziera się do kuchni, gdzie wali się na niego wymyślna barykada, lecz nie chroni to dziewczyny przed wstydem (94).

Po drugie, w kuchni właśnie znajduje się wychodek, z którego korzystać muszą przecież wszyscy. Co ciekawe, z kuchni wiedzie dwoje drzwi do dwóch pokoi: jeden to tytułowy wspólny pokój, sypialnia mężczyzn, używana także jako salon w ciągu dnia, kiedy to spotykają się w nim przedstawiciele obu płci. Drugi pokój należy do kobiet, jest przestrzenią dla mężczyzn zakazaną; Lucjan wejdzie do niego tylko kilka razy, w bardzo określonym celu. W kuchni znajdują się też drzwi wejściowe, tak że każdy, kto wchodzi do mieszkania, musi przejść przez ciemną sferę brudu, wydalania i wstydu. Jest to strefa obu płciom wspólna.

Ze sferą ciała łączy się również – i to by było po trzecie – przyrządzone w kuchni jedzenie, które w powieści ma nader ambiwalentny status. Jest ono niezbędne do życia, lecz aby je zdobyć, trzeba mieć pieniądze. Tymczasem całe to środowisko twórcze żyje na kredyt, a jeśli już ktoś zabiera się do jakiejś pracy, czyni to kosztem swoich ambicji literackich. Pożywką dla tych ostatnich są zresztą spotkania odbywające się w kawiarniach, gdzie się przeważnie pije, jedzenie zaś jest tylko dodatkiem do wódki. Młodzi literaci stołują się zazwyczaj w pod-

łych garkuchniach; natomiast w kuchni wspólnego mieszkania gotują kobiety i lokatorzy-studenci. Każdy dla siebie. Raz dwaj studenci zdobywają się na współdziałanie w tej kwestii, co kończy się awanturą. Student leśnictwa Józef postanawia zrobić coś na obiad; jego myśl podchwytuje drugi student, Bednarczyk, proponując podział kosztów:

- Kup pan boczku i chleba, a ja dam jajka i zrobimy sobie obiad.
- Ile jajek?
- No, po cztery, osiem.
- Zaraz, czy mi się opłaci? [193]

Ostatecznie Józef uznaje, że się opłaci, idzie na zakupy, a następnie zabiera się do smażenia; wszczyna wielką kłótnię ze Stukonisową, matką Zygmunta, o palnik, ponieważ Stukonisowa w tym samym czasie gotuje. Wreszcie przynosi jajecznicę do pokoju:

- On i Bednarczyk usiedli przy stole, po czym zaczęli jeść.
- Lepiej by było rozdzielić to na talerzach, bo wylapujesz mi pan co większe kawałki boczku.
- Ja panu... większe kawałki. Dzięki mnie jesz pan ten obiad. Ja dałem jajka.
- Samżeś mi pan to zaproponował.
- Z litości.
- A jedz pan sam, niech pana cholera ściśnie z pańskimi jajkami. Myśli pan, że nie obejdę się bez obiadu. Udław się pan. [195]

Dziecinna kłótnia o jajecznicę dziwnie przypomina walkę dwóch wygłodniałych psów o kość. Jedzenie wywołuje najgorsze emocje w człowieku. Skomentuje to później narrator:

- W tym pokoju spotykali się wszyscy jak w jadłodajni, w której rzadko coś jedzono. Wesołości było tu niewiele, natomiast jedno drugiemu wiecznie przeszkadzało, nie lubiano się i wyklócano. [247]

Zastanawia, skąd tyle wrogości w mieszkańcach wspólnego pokoju. Na pewno jest ona związana ze stłoczeniem na małej powierzchni tak wielu różnych osób. Przedstawmy je może: w pokoju kobiet mieszka Stukonisowa, robotnica, pobożna matka dwóch synów oraz właścicielka mieszkania; razem z nią dwie lokatorki: Teodozja Mokucka, akuszerka, i Felicja Stodulska, sprzedawczyni w sklepie mięsnym, osoby proste i ograniczone. Pod koniec powieści dołączy do nich matka Bednarczyka, która przybyła ze wsi do miasta na leczenie „kobięcych spraw”. We wspólnym pokoju nocują studenci i literaci: Zygmunt Stukonis, mierny poeta; jego brat Mietek, student chemii, komunista; Józef, student agronomii (leśnictwa); Władysław Bednarczyk, student prawa, który chce zostać adwokatem; Edward Mokucki, brat Teodozji, student medycyny i erotoman; Stanisław Krabczyński „Dziadzia”, literat i podróżnik z bujną fantazją; no i Lucjan, który w tych warunkach chce napisać swoje pierwsze wielkie dzieło. Razem dziesięć osób, nie licząc matki Bednarczyka. I dla nich wszystkich jeden wychodek. Trzeba jednak dodać, że w ciągu dnia przebywają w mieszkaniu tylko bezrobotni poeci, a reszta pracuje albo studiuje. Warunki bytowe wydają się jedynie katalizatorem agresji, która drzemie w lokatorach. Tę agresję przynoszą oni do wspólnego pokoju ze sobą; w sposób symboliczny wyraża ją ciemna strefa kuchni, przez którą każdy musi przejść.

Spróbujmy podsumować dotychczasowe obserwacje dotyczące kuchni. Jest

to w tym mieszkaniu miejsce związane z cielesnością człowieka, z jego naturalnymi potrzebami, głodem, brudem, wydalaniem, tym wszystkim, co, jak pokazuje Uniłowski, powoduje negatywne emocje – m.in. agresję prowadzącą do kłótni, a także wstyd czy dokładniej: poczucie poniżenia. Do negatywnych emocji zaliczyć trzeba również frustrację wywołaną przez niezaspokojone popędy; dwakroć widzieliśmy, jak powstają one w Lucjanie, i to właśnie w kuchni. Raz na początku, gdy się myje, i drugi raz, gdy podgląda śpiącą Teodozję. Dodajmy, że zaspokojenie popędu następuje w pokoju kobiet; to w nim właśnie Lucjan kocha się z Teodozją, gdy zostają sami w mieszkaniu. Kuchnia symbolizuje więc sferę negatywnych, bo wiodących do frustracji, popędów człowieka. Wszystkie te emocje przenoszone są następnie do wspólnego pokoju, gdzie wybuchają; bardzo trudno zachować godność w takich warunkach.

Scharakteryzowana w ten sposób kuchnia będzie sceną istotnych wydarzeń pod koniec powieści. Tutaj dzieje się rzecz straszna: student Bednarczyk po oblaniu najważniejszego egzaminu na studiach (prawniczych) popełnia samobójstwo, i to jakie: wieszka się w wychodku. Ustęp, jedyne miejsce zapewniające w tym mieszkaniu minimum intymności, zostaje wykorzystany do aktu autodestrukcji. To miejsce spowija ciemność, łaskawa i groźna jednocześnie. Umierający już wtedy Lucjan jest jedynym świadkiem wypadku:

Nagle obudziło go czyjeś rżenie, głuchy łomot, jakby ktoś butami kopał w deskę. Otworzył oczy i na razie nie mógł sobie zdać sprawy, co się dzieje. [...] Usiadł na łóżku, było prawie ciemno. Teraz wiedział, gdzie. W ustępie działo się coś niesamowitego. Zebrał resztki sił na zwleczenie się z łóżka i potoczył się jak pijany do kuchni. Przekreślił kontakt. Drzwi ustępu trzęsły się pod uderzeniami nóg. Szarpnął za klamkę. Drzwi były zamknięte od wewnątrz. [266]

Lucjan wzywa pomoc i gdy stróżkom udaje się wyłamać drzwi od ustępu, oczom zebranych ukazuje się taki oto widok:

Wewnątrz na pasku przymocowanym do rezerwuaru z wodą wisiał Bednarczyk. Lewa noga tkwiła w sedesie, prawa drgała, wolno zwisając w powietrzu. Spomiędzy ust i ociekającego śliną języka wydobywał się słaby charkot. Kobiety przecięły pasek i zwlokły ciało na podłogę. [267]

Bednarczyk tuż przed śmiercią poszedł do łóżka z Felicją; zamknęli się w pokoju kobiet, bo w alkuwie wspólnego pokoju, obok drzwi z kuchni, leżał Lucjan. Mimo to słyszał odgłosy ich miłości, podczas gdy rozmyślał:

To się, o ile pamiętam, nazywa gruźlicą rozpadową. Pozarażam jeszcze tych wszystkich bałwanów, co się rwą do życia, ale czyż mogę na to coś poradzić! Przecież lepiej byłoby mi zdychać w miejscu, gdzie nie ma tej śmierdzącej nędzy i tego wychodka, co mi ciągle cuchnie pod samym nosem! Śmierć! He... bzdura! [264]

Śmierć Lucjanowi niestraszna; straszna jest śmierdząca fizjologia, od której ciało ludzkie nie może się wyzwolić inaczej niż przez unicestwienie. Salis zdąży jeszcze porozmawiać na temat zakłócania spokoju chorym z Bednarczykiem, gdy ten wróci do pokoju. Potem Felicja wychodzi, a Bednarczyk: „Uwalił się na kanapę i na twarz jego wypełzła rozpacz, nurtujących go, straszliwych zapewne myśli. Mrok osnuwał jego postać i zdawał się ją zatracać” (266). Tak go jeszcze widzi Lucjan, zanim przysypia. Charakterystyczna jest ta wizja, w której Bednarczyka pochłania ciemność. Po jego samobójstwie wstrząśnięty Lucjan rozmyśla nad tym,

co się wydarzyło: „Ale że się zamknął tam, co za obrzydliwa premedytacja zamknąć się w takim miejscu, sam na sam z paskiem” (268). Ustęp, będąc z natury rzeczy miejscem rozkładu, staje się w utworze symbolem rozkładu człowieka.

Pod koniec powieści narasta atmosfera grozy; jeszcze przed samobójstwem Bednarczyka umiera na zatrucie jadem trupim student medycyny Mokucki. Jego śmierć wywołuje w Lucjanie następującą refleksję:

Chciałbym zobaczyć to perfidnie zmrużone oczko natury, które przypatruje się beznadziejnym mozołom swych stworów. Ha, umysł ludzki! To – to, a owo! Psiakrew! Jakież skaleczenie się lancetem i już po umyśle, koniec całego cudu. Rrrym! J...! to pies. [229–230]

Ludzie tkwią w szponach złośliwej natury, wydaje im się tylko, że swym umysłem mogą ją pokonać. Wszystkie ich starania, by ograniczyć jej władzę nad sobą, skazane są na niepowodzenie; takie w każdym razie jest przekonanie umierającego Lucjana, który okazuje się w powieści, jak widzieliśmy, osobą najbardziej wrażliwą na to, co cielesne. Bardzo też dba o swoją powierzchowność – podczas niedzielnej toalety, gdy panna Felicja pozostała niedomyta, Mieciuk sprzeczał się z matką o mycie nóg, a Dziadzia, zamiast umyć nogi, natarł je wodą kolońską, jedynie Lucjan „ubrany, czyściutki, jadł śniadanie i czytał »Strzelca«” (95). Lucjan stara się bronić swojej ludzkiej godności przed naturą, choć przecież nie może jej nie ulec w ostatecznym rozrachunku. Za pomocą takich drobnych szczegółów autor pokazuje różnicę między Lucjanem a resztą mieszkańców wspólnego pokoju; ale czy bohater wyróżnia tylko stosunek do mrocznej sfery cielesnej? Wyróżnia go także stosunek do sztuki, dziedziny piękna, na które Lucjan jest szczególnie wrażliwy.

Jedyne nazwane i opisane w utworze przeżycie piękna staje się właśnie udziałem Lucjana; pojawia się na początku powieści, rankiem drugiego dnia pobytu Salisa we wspólnym pokoju. Co charakterystyczne, ma ono miejsce podczas porannej toalety Lucjana, a więc zestawione zostaje z czynnością, która jest wyrazem oporu przeciwko własnym cielesnym uwarunkowaniom:

Wytań się mocno ręcznikiem, aż mu skóra na szyi poczerwieniała, wyczyścił zęby i począł szybko się ubierać. Jakiś mężczyzna śpiewał arię z *Aidy*. Głos był nieuczony, lecz mocny i jasny – pulsujący skoncentrowaną wesołością. Lucjan przerwał swą czynność i podszedł do okna. Na dole kręcili się ci sami ludzie. Głos niezwykle czysto odcinał się od tego gwaru; brzmienie jego wibrowało w powietrzu razem ze stukotem młotka, tak jak gdyby jeden człowiek robił te dwie rzeczy jednocześnie. Zdenerwowanie pierzchło i Lucjan zasłuchany pomyślał: „Z takim głosem facet tłucze młotkiem – komiczne”. [24–25]

Gdy wraca Zygmunt, Lucjan opowiada mu o tym, co słyszał: „– Słuchaj, Zygmunt, zanim przyszedłeś, ktoś z dołu śpiewał tak pięknie, że mówię ci – byłem zachwycony” (27); Zygmunt wyjaśnia, że to śpiewa Żyd, kuśnierz z podwórka, na które wychodzą okna mieszkania, i dalej mówi:

Nieraz cholera może wziąć, jak ten parszywiec zacznie wyć, i to zawsze z rana, kiedy jest pogoda; reszta tłucze młotkami – rozpinają futra na desce i wbijają gwoździe. Już dawno myślałem tego wyjca nauczyć, kiedyś tu pisałem, wiesz, i cholera mnie brała, tak mi przeszkadzała. Co, podoba ci się? No, może ja nie jestem muzykalny. [27]

Stanowi to kolejną różnicę między Lucjanem a Zygmuntem; Salisowi ów śpiew bardzo się podobał, Stukonis natomiast jest głuchy na piękno. Lucjan usłyszy ten śpiew jeszcze dwa razy. Raz, gdy „wstał późno, z uczuciem bezcelowości swego istnienia” (123):

Tego ranka wszystko potęgowało rozstrój. Ów Żyd z dołu śpiewał z jakąś wściekłą radością życia. Słońce tłoczyło się w pokoju, a na ulicach wszystko dźwięczało metalicznie w rozpalonym powietrzu. [124]

I raz na sam koniec, gdy będzie umierał:

Wolno i z wysiłkiem obrócił głowę w stronę otwartych okien. Tam koncentrowało się to, od czego on się oddalał. [...]

Nic mu nie dolegało, nic nie czuł. Było mu nieco zimno w nogi, ale nie mąciło to jego spokoju. Słuch tylko cierpiał, wszystko wokół wrzeszczało, żyło, powietrze było przesycone czymś śpiewem... Ach, to ten, i pomyśleć, że kiedyś tym się zachwyciałem... Mogłoby być trochę ciszej, ale niech tam, na ostatek. [278–279]

Lucjan należy w tym momencie już do śmierci, a nie do życia, którym przepojony jest śpiew zza okien; dlatego odwraca się od niego, nie odczuwa tego zachwytu co kiedyś. Te dwie sceny z początku i z końca powieści spinają ją kłamrą, a zbudowane zostały na zasadzie prostej opozycji: przeciwstawienia mrocznej sfery śmierci, która w powieści okazuje się czystą biologią – jasnej sferze życia, pełnej radości. Na samym początku Lucjan jest jeszcze zdrowy i pełen sił do życia, do zachwytu nad rzadkimi przejawami piękna; gdy po raz drugi usłyszy ten śpiew, stacza się już jak po równi pochyłej w objęcia śmierci, która na koniec tryumfuje. Obie te sfery, ciemna – ludzkiej cielesności i śmierci, oraz jasna – życia, radości i piękna, mają swoje konkretne miejsce w przestrzeni: pierwsza łączy się z kuchnią, a przeciwwagą dla ciemności tego pomieszczenia jest w powieści światło, wpadające do wspólnego pokoju przez okna na podwórze.

Przyjrzyjmy się bliżej temu, co wpada do pokoju razem ze światłem; to nie tylko radość życia, której wyrazem jest piękny śpiew, to także odgłosy pracy, „jak gdyby jeden człowiek robił te dwie rzeczy jednocześnie” (25). Okazuje się, że do jasnej i radosnej sfery życia należą PRACA i PIĘKNO, a łączą się one ze światłem, darem Prometeusza dla ludzi. Czy to przypadek? Czy to przypadek, że głos, który w płaszczyźnie symbolicznej stanowi jakby przestrożę dla mieszkańców wspólnego pokoju, napomnienie do pracy, jest wyrazicielem myśli Norwida zapisanej w *Promethidionie*?

Bo piękno na to jest, by zachwycalo
Do pracy – praca, by się zmartwychwstało⁹.

W dyskusjach literackich, które wiodą młodzi poeci we *Wspólnym pokoju*, ofiarami miążdżącej krytyki padają właściwie wszyscy twórcy wymienieni (czasami pojawiają się ich prawdziwe nazwiska) w powieści Uniłowskiego. I tylko jeden się ostaje, i o nim mówi się jako o genialnym: to Norwid właśnie. Bardzo jednak gorzki jest ostatni wniosek powieści. Ideałom poety nikt ze wspólnego pokoju nie potrafił sprostać; jego mieszkańców paraliżuje marazm i beczyność, brakuje takiego talentu, który umiałby wydobyć piękno.

Ponury jest obraz przyszłości polskiego społeczeństwa u Uniłowskiego. Śmierć Edwarda Mokuckiego i Bednarczyka to tylko kolejne elementy diagnozy lokatorów wspólnego pokoju, którzy są młodymi ludźmi, przyszłością narodu, chcą być przedstawicielami różnych profesji, a prawie wszyscy źle kończą. Mokucki chciał

⁹ [C. K. Norwid], *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem. Przez autora pieśni społecznej czterech strón*. [Wrocław] 1967 (reprint pierwodruku), s. 18.

być lekarzem, Bednarczyk – adwokatem; Mietek, brat Zygmunta, student chemii, zaangażował się w politykę, a dokładniej – w partię komunistyczną, i wylądował w więzieniu; Zygmunt zarzucił swoje ambicje literackie, aby robić karierę w administracji; inny literat, Dziadzia, który nigdzie nie pracuje, postanawia ułożyć sobie życie, niestety na narzeczoną wybiera pannę Leopard, najbardziej niesympatyczną postać w powieści, i nic z ich małżeństwa nie wychodzi, m.in. za sprawą Lucjana... Lucjan zaś umiera. Jedynie student leśnictwa Józef spełni swoje ambicje, lecz jest on najbardziej ograniczoną osobą z całego towarzystwa.

Przestrzeń wspólnego pokoju to przestrzeń głęboko symboliczna; jest ona poddana wpływowi dwóch ścierających się sił, realnie kształtujących los człowieka. Z jednej strony oddziałuje siła natury, tego, co cielesne, biologiczne, fizjologiczne. Z drugiej – płynie siła tego, co według Uniłowskiego powinno stanowić treść ludzkiego życia, co nią czasem bywa: połączenie pracy i piękna. W wypadku lokatorów wspólnego pokoju, niestety, światło Prometeusza przegrywa. Wydaje się, że tylko wrażliwy Lucjan był postacią mogącą urzeczywistnić postulat Norwida; pracował nad powieścią, której niedostatki sam widział, a czuł się na siłach, by je poprawić – lecz niezdrowy tryb życia i gruźlica nie dały mu szans. Lucjan umiera, a wraz z nim ginie też ostatnia możliwość stworzenia piękna. W świecie odmalowanym przez Uniłowskiego tryumfuje mroczna, nietwórcza, upodlająca sfera natury. Jest to obraz tragiczny; Uniłowski przedstawia go jak lustro współczesności.

Motyw wydalania posłużył Uniłowskiemu w tej powieści, jak starałam się wykazać, za nośnik sensu, a zarazem znak – na zasadzie opozycji – sensu przeciwnego; silne eksponowanie czynności objętych *tabu* kieruje bowiem uwagę na konstrukcję przestrzeni we *Wspólnym pokoju*, a ponadto łączy się zwykle ze wskazaniem sfery pozytywnej, wyznaczonej przez myśl Norwida. Dopiero taka całościowa interpretacja pozwala ujrzeć w powieści Uniłowskiego głębszy zamysł treściowy i stawia we właściwym świetle szokujące opisy fizjologiczne. Podobnego zamysłu można tylko życzyć wszystkim autorom, którzy do swojej twórczości wprowadzają motyw sekrecji.

Abstract

KRYSTYNA WIERZBICKA-TRWOGA
(University of Warsaw)

BREAKING THE TABOO OF SECRETION ON THE EXAMPLE OF ZBIGNIEW UNIŁOWSKI'S "SHARING A ROOM"

In the article I put forward the idea that the drastic description of physiology in Uniłowski's novel *Sharing a room* is not its "naturalistic element", but is meant to construct a symbolically marked space. Analyzing the design of the flat described by Uniłowski, I conclude that it is a symbolic expression of his anthropological beliefs referring to the nature and man's duty. In this view a man is captivated by his physicality and can only strive to limit its power over himself; the aim of man's life should be a Norwidian combination of the Beauty and Work, which Uniłowski signals by juxtaposing a gloomy sphere of biology (put in a blind kitchen) with the light which falls into the room through the window together with voices of a beautiful singing at work. Norwid supports, as I see it, not only the ideological significance of the novel, but also the use of secretion motive.