

# Elżbieta Rybicka

---

## Obrazki z ulicy : o "Fikcyjnej postaci" Edmunda Millera

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (57), 137-153

---

1999

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Elżbieta RYBICKA

Obrazki z ulicy

○ *Fikcyjnej postaci* Edmunda Millera

### Miasto

Rzecz dzieje się w Warszawie. Sama nazwa zostaje jednak w powieści Edmunda Millera przemilczana, a jej pominięcie uświadamia, że nie tyle o konkretnym mieście będzie tu mowa, co o mieście, które staje się metaforą – „dynamiczną konfiguracją ścierających się nadziei i obaw dwudziestego wieku”<sup>1</sup>. Miasto w pierwszej połowie stulecia nie jest już bowiem pojmowane tylko jako bierny ośrodek skupiający procesy modernizacyjne, a zaczyna być traktowane jako czynnik aktywnie współkształtujący nowoczesność<sup>2</sup>. W powieści nie znajdziemy także opisów przestrzeni urbanistycznej, przedstawianych czy to w konwencji realistycznej, czy na zsubiektywizowany i mityzujący sposób, jak to ma miejsce u Wacława Berenta lub Stanisława Przybyszewskiego. Miasto w *Fikcyjnej postaci* jest przede wszystkim doświadczone – w zanurzeniu w przestrzeń społeczną. Przyjęcie takiej perspektywy

---

<sup>1/</sup> E. Timms *Unreal City – Theme and Variations*, w: *Unreal City. Urban Experience in Modern European Literature and Art.*, ed. by E. Timms, D. Kelly, Manchester 1985, s. 4.

<sup>2/</sup> O aktywnej roli miasta w kształtowaniu kultury nowożytnej tak pisze Edwin Jędrkiewicz: „Miasto jest ogniskiem kultury. Było nim zawsze. Od czasu jednakże, w którym z biernej roli jej zbiornika przeszło do czynnej: przewodnika w niej – zaczyna się bodaj to, co historia nazywa epoką nowożytną. Znamionujący tę epokę rozmach, coraz śmielszy i potężniejszy w opanowywaniu przyrody, możliwy jest tylko na podstawie ciągłego komasowania takiego kapitału ludzkiej wiedzy i techniki, jakiego naturalnym miejscem staje się miasto. To skomasowanie podnosi stopę potrzeb kulturalnych, jej zaś podniesienie się jest znowu motorem dalszego rozwoju techniki ludzkiej. Miasto staje się akumulatorem tego czynnika kulturalnego, bez którego rozwój owej nowoczesnej techniki byłby niemożliwy: wielkiego kapitału” (E. Jędrkiewicz *Kultura urbanistyczna*, „Głos Literacki” 1928 nr 9).

## Interpretacje

zakłada, z jednej strony, odejście od obiektywizujących oglądów całościowych i od rejestrowania szczegółów scenerii miejskiej, a z drugiej – odrzucenie mitycznych lub symbolicznych syntez. Zróznicowanie w literackich ujęciach miasta, przebiegające od zdystansowanej obserwacji do zaangażowanego doświadczenia ma niebagatelne znaczenie i uzależnione jest, rzecz jasna, od wielu czynników. Jednym z nich będą zmieniające się sposoby pojmowania rzeczywistości, a w konsekwencji uwarunkowane historycznie techniki i konwencje literackie.

Relacje łączące dziewiętnastowieczne metody przedstawiania miasta w literaturze (na przykładzie Balzaka) oraz ich późniejszy kryzys związły scharakteryzował Czesław Miłosz w eseju *Legenda miasta-potwora*. Postawa obserwatora pochyłego nad mrowiskiem ludzkim, ale też odizolowanego od przechodniów – zauważa poeta – łączy się u Balzaka z pasją wizjonera. „Wizje”, których podłożem jest zgiełkliwe i przelotne życie ulicy, mają charakter „przedłużanego mgnienia” i polegają na „rozbudowie wstecz i w przyszłość krótkich spojrzeń”<sup>3</sup>. Ruch przebiega tu od ulotnej obserwacji, momentalnego widzenia do wyobrażonej całości narracyjnej, która temu, co nie znaczące, przygodne i wciąż umykające nadaje uspojnający sens. W ten sposób zawiązują się historie miasta i jego mieszkańców, ich załącznikiem jest *punctum*, twarz nieznanego, spojrzenie przechodzącej kobiety, a rozwinięciem – wysnuta fabuła. *Komedia ludzka* pełna jest takich opowieści obserwatora-wymyślacza.

Czas powieści wszakże – w przekonaniu Miłosza – przeminął. Miasta nie można już skonkretyzować w słowie: „W miarę komplikowania się naszej wiedzy o człowieku, słowo, przygnięcione systemem pojęć psychologicznych, socjologicznych, politycznych, zatracza powoli zdolność takiego opisu zewnętrznego świata, który by dawał złudzenie o b i e k t y w n e j rzeczywistości”, a dalej: „słowo odrywa się od rzeczy nas otaczających i służy raczej do wyrażania stanów uczuciowych albo do tworzenia konstrukcji, od rzeczywistości niezależnych”. Do wskazanego już kryzysu językowego Miłosz dodaje jeszcze jedno zjawisko z zakresu przemian poetyki powieści: zastępowanie fabuły opisem doznań wewnętrznych. Fakt to o tyle istotny, że fabuła jest, wedle niego, „aktem wiary w konkretność, w obiektywną prawdziwość zewnętrznych zjawisk”<sup>4</sup>. Podniesione przez Miłosza wątki problemowe skupiają się wokół zakwestionowania mimetycznych i realistycznych możliwości technik powieściowych. Ów ideał Balzackowski – „złudzenie o b i e k t y w n e j rzeczywistości” – nie może już być osiągalny, gdyż słowo oddaliło się od rzeczy i, przemieszczone bądź w sferę wyrażania, bądź autotelicznych konstrukcji, zatracza niekwestionowaną zdolność przedstawiania świata zewnętrznego. Dlatego też, wedle poety, powinność prozy przejmuje film.

Najprostszym wnioskiem, który płynie z rozpoznania Miłosza, może być konstatacja, że miasto nowoczesne, a dokładniej: miasto pierwszej połowy XX wieku, wymyka się realistycznej reprezentacji i obiektywnemu uchwyceniu. Drugi wniosek

---

<sup>3/</sup> Cz. Miłosz *Legenda miasta-potwora*, w: *Prywatne obowiązki*, Paryż 1980, s. 233.

<sup>4/</sup> Tamże, s. 237.

## Rybicka Obrazki z ulicy

natomiast, wynikający z pierwszego, przyjmuje formę pytania: na jaki sposób miasto – nieopisywalne i nieprzedstawialne tradycyjnymi technikami – pojawia się jednak w literaturze. Jeżeli konwencja realistyczna przestaje pełnić swoje funkcje, to należy szukać nowych strategii i chwytów, zdolnych odpowiedzieć na doświadczenie zmieniającego się miasta.

Edmund Miller podejmie większość z sygnalizowanych zagadnień: przemiany koncepcji *mimesis* i, ogólniej, powieści, alienację językową, ale także, na innej płaszczyźnie, wyobcowujące mechanizmy cywilizacji nowoczesnej. A i rzeczywistość w jego ujęciu nie będzie tak bezproblemacyjnie obiektywna, jak widział to Miłosz. W konsekwencji *Fikcyjna postać* stanowić będzie próbę zredefiniowania relacji łączących sztukę z rzeczywistością w nowej konfiguracji cywilizacyjnej lat dwudziestych. Sprzężenie bowiem pomiędzy sztuką nowoczesną a miastem, środowiskiem umożliwiającym jej zaistnienie, jest w powieści mocno podkreślone:

Po ulicach galopowały strzępiaste wizje futurystyczne. Domy, fabryki, maszyny, ludzi i niebo galwanizował dyktatorski kubizm. Zamieniał byt w miążgę geometryczną. A nad tym wszystkim, poprzez to wszystko rozbrzmiewało uduchowione wycie ekspresjonizmu: o wyraz rzeczy, o istotę rzeczy, o wyraz istoty rzeczy, o istotę wyrazu. [s. 26]<sup>5</sup>

### Tłum

Wielkomięskie doświadczenie rozpoczyna się w *Fikcyjnej postaci* wraz z wejściem w przestrzeń społeczną, a konfrontacja z tłumem staje się dla Ariela, bohatera powieści, od razu przyczyną kolizji. Ulica niesie w sobie siłę odpychającą, ale by ją w pełni odczuć, należy znaleźć się wśród tłumu. A to właśnie w bezpośrednim zetknięciu z masą ludzką na ulicy rodzi się specyficznie miejski efekt obcości, gdyż, jak zauważa Georg Simmel, dopiero „fizyczna bliskość uwydatnia dystans duchowy”<sup>6</sup>. Wyobcowanie jest więc paradoksalnym następstwem koniecznej partycypacji:

Wszystkim przechodniom pilno było wiedzieć, jaki jest fach Ariela, ile Ariel ma pieniędzy, czy umie robić interesy, czy wie, czy już w dostatecznej mierze zrozumiał, że romantyzm naszych czasów oznacza żądę wzbogacenia się i użycia. [...]

W mrówczych ruchach tłumu, w jego spojrzaniach, tępych, zapatrzonych nie wiadomo w co i nic nie widzących, nie było ani groźby, ani niechęci, ani żalu, ani wyniosłości, ani pogardy, ani pewności siebie – była tylko straszliwa, mroźna obojętność dla samotnego człowieka; suche, urzędowe oświadczenie: „Zdepczę cię, wcale tego nie spostrzegając, nie wdając się w żadne rachuby i celowe przewidywania, gdyż nie obliczam nigdy swych kroków, idę na oślep”. [s. 30]

---

5/ Wszystkie odwołania do powieści na podstawie: E. Miller *Fikcyjna postać*, Warszawa 1934.

6/ G. Simmel *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, wstępem opatrzył S. Nowak, Warszawa 1975, s. 525.

## Interpretacje

W takim tłumie nie można być niezaangażowanym i zdystansowanym obserwatorem, niespiesznym flaneurem, kontemplującym widzialność świata miejskiego. Tłum w *Fikcyjnej postaci* jest złowrogą i napierającą siłą, która nie liczy się z indywidualnością. Wymaga, by każdy i n n y, odróżniający się, stał się jego elementem wyzbytym samoistnej treści i podporządkowanym normom i regułom całości – masy. Utrata zdolności widzenia, nic nie spostrzegające oczy przechodniów upodabniają tłum do ślepych żywiołów natury, obojętnie i bezwzględnie niszczących wszystko, co stoi na ich drodze. W zderzeniu z mrowiskiem ludzkim uwidacznia się także podstawowy konflikt wartości: bytu ekonomicznego z wolnością jednostki. Zgodnie z „rachującą istotą nowoczesności” (formuła Simmla) życie jest redukowane do wymiaru obliczalnego za pomocą pieniądza i nie uwzględnia różnicy jakościowej; większość, w tym wypadku tłum zorientowany materialistycznie, dąży do narzucenia swych zasad.

Przepełnienie ulic sprawia, że w masie nie sposób dostrzec człowieka w jego szczególności – „W mieście bałwanilo się takie mnóstwo kobiet, że ani jednej nie można było dojrzec” (s. 18). Ariel widzi więc w przechodniach bezosobowe i zreifikowane byty: człowieka-dywidendę i człowieka-futerał. I może te dwie figury najtrafniej charakteryzują znamieny status człowieka tłumy. O wartości tego pierwszego decyduje zysk finansowy, a jego zdepersonalizowaną istotę stanowi pieniądz – rzecz bez charakteru<sup>7/</sup>. Ten drugi natomiast to postać szczelnie opakowana i zamknięta, postrzegalna tylko powierzchwniowo. Do wewnątrz dotrzeć nie sposób – człowiek-futerał broni do niego dostępu. Przyczyną monadycznego zasklepienia jednostek jest niedostateczność języka, a zwłaszcza jego ograniczone możliwości komunikacyjne i poznawcze. Słowo może służyć jedynie organizacji życia w formy, lecz jako narzędzie poznawania rzeczywistości i drugiego człowieka oraz środków porozumiewania okazuje się zawodne. A ponieważ „wszystka wiedza człowieka o człowieku zamknięta jest w słowach” (s. 158), więc też stosunki między ludźmi-futerałami ograniczać się muszą do przechodzenia obok siebie.

Podwójna dehumanizacja – i przez urzeczowienie relacji międzyludzkich, i przez sprowadzenie masy do nieludzkich sił przyrody – czyni z tłumy nade wszystko mechanizm wyobcowujący. Dlatego warto może zaznaczyć, że tłum w *Fikcyjnej postaci* niewiele ma wspólnego z masą, którą opisywał w swym artykule programowym Tadeusz Peiper. Dla niego bowiem masa-społeczeństwo to:

najcudowniejszy organizm, piękniejszy niż wszystko, co stworzyła natura; złożony i precyzyjny w swym funkcjonowaniu jak maszyna; zbudowany na zasadzie jak najściślejszej zależności funkcjonalnej; powiększający ciągle tę zależność, a tym samym spajający coraz silniej jedność całości, [...]. Przy tym: organizm, którego budowę i funkcjonowanie wszyscy widzimy i odczuwamy, organizm, na który patrzymy z zewnątrz, ale w którym tkwimy, organizm, który utrzymuje się nami, naszą osobą i pracą, organizm, który tworzymy zy-

---

<sup>7/</sup> Zob.: G. Simmel *Filozofia pieniądza*, przeł. i posłowiem opatrzył A. Przyłębski, Poznań 1997, s. 406.

## Rybicka Obrazki z ulicy

ciem każdej naszej godziny. Organizm ten hipnotyzuje, oddziałuje na jednostkę, rodzi w niej nowy instynkt ładu, potem nowy obraz ładu, potem nową ideę ładu.<sup>8</sup>

Masa jako organizm, w ujęciu Peipera, nie wywodzi się z natury. Jej struktura jest analogonem maszyny, stąd relacje między jednostką a zbiorowością mają charakter zależności funkcjonalnej. Związki międzyludzkie są dzięki temu precyzyjnie uregulowane, każdy zna swoje miejsce w całości, każdy jest funkcją całości, nie sposób wyjść poza całość i zobaczyć, jak wygląda ona z zewnątrz. O żadnej alienacji nie ma mowy. Porządek mechanizmu społeczeństwa-masy nie może rodzić w jednostce potrzeby nowego ładu. Te wczesne i jeszcze pełne ufności konstatacje bezkolizyjnego obcowania z miastem i współbywania w masie doprowadziły Peipera do koncepcji organicznej formy dzieła sztuki, którego struktura miała być homologiczna względem organizmu społeczeństwa. Kwestia to o tyle istotna, że Miller będzie poszukiwał innej odpowiedzi – na co pośrednio wskazuje montażowa, nieorganiczna konstrukcja *Fikcyjnej postaci*.

Odmianą diagnozę stawiał natomiast masie, również w latach dwudziestych, Siegfried Kracauer. Jego analiza nowego zjawiska, a właściwie widowiska, kulturowego – rewii, w których tworzone były „ornamenty z ludzkiej masy” – jasno uświadamia rozróżnienia i napięcia między masą, z jednej strony, a wspólnotą typu ludowego i jednostką, z drugiej. Figury tworzone przez lud w zabawach miały – wedle niego – charakter organiczny dzięki związaniu ze wspólnym dla wszystkich doświadczeniem i przez naturalność form, dla których prawozorem był organizm wywiedziony z przyrody. Z kolei człowiek autonomiczny nie mógłby współuczestniczyć w zespole, gdyż „ludzie wyłączeni ze wspólnoty, pojmujący samych siebie jako poszczególne osobowości o własnej duszy, zawodzą w tworzeniu nowych wzorów. Jeśli włączeni by zostali do takiej imprezy, nie odbyłoby się to bez szkody dla ornamentu. Byłaby to zgrabna kompozycja, nie dająca się do końca wyliczyć, gdyż jej ostre końce jak zęby grabi zanurzałyby się w pośrednie warstwy duszy, z których część i tak by jeszcze wystawała”<sup>9</sup>. Co istotne, o indywidualności jednostki, uformowanej w niezależną osobowość, przesądza tu wyodrębnienie ze wspólnoty, a partykularność wyobcowanego człowieka jest zarazem nośnikiem nieobliczalnej przypadkowości. I dzięki temu nie może on stać się częścią składową masy, ta bowiem wymaga tylko nosicieli – cegiełek o określonych wymiarach i w określonej ilości. Człowiek samoistny natomiast prowadzi ku nieregularności, nie komponuje się z całością.

Te pełne napięcie, ale też współzależności, związki między masą i jednostką, a w konsekwencji pomiędzy autonomią, alienacją i próbami zakorzenienia we wspól-

---

<sup>8/</sup> T. Peiper *Miasto. Masa. Maszyna*, w: *Tędy*, Warszawa 1930, s. 23–24.

<sup>9/</sup> S. Kracauer *Ornament z ludzkiej masy*, przeł. C. Jenne, w: *Wobec faszyzmu*, wybrał i opatrzył wstępem H. Orlowski, Warszawa 1987, s. 12. Problematyka tłum i masy oraz ich relacji z jednostką ma, rzecz jasna, swą długą dziewiętnastowieczną tradycję, zwieńczoną dziełami Gustawa Le Bona i Gabriela Tarde’a, a podjętą w pierwszej połowie XX wieku m.in. przez Ortega y Gasset’a.

## Interpretacje

nocie, stanowią o specyfice przestrzeni społecznej nowoczesnego miasta<sup>10</sup>. Zaważyły one również na problematyce podjętej przez Millera w *Fikcyjnej postaci*. Różne formy wyobcowania (społecznego, psychologicznego, estetycznego i językowego) znajdują w niej swój wyraz, ale też powieść ta będzie świadczyć o różnorodnych praktykach dezalienacyjnych stanowiących odpowiedź na doświadczenie alienacji.

### Wspólnota (komuna)

Wyobcowanie ze środowiska społecznego, będące, jak wspominałam, niezbywalną konsekwencją doświadczenia wielkiego miasta, powoduje, że bohater *Fikcyjnej postaci* szuka bezustannie sposobów i miejsc zakorzenienia. Jednym z nich będzie warszawska dzielnica drobnych rzemieślników – Wola. Stanowi ona poniekąd prehistoryczną, to znaczy przedindustrialną i przednowoczesną, formę obcowania ze sobą. Tworzy swego rodzaju wspólnotę opartą na ustnej tradycji i przekazie bezpośrednim. Wprowadzona w powieść kronika anegdot z życia Woli w drugiej połowie XIX wieku wskazuje na wręcz mityczny charakter tradycji zespalającej mieszkańców. Przechowała się ona w swej zamkniętej i zastygłej postaci, nie dopuszczając do jakichkolwiek zmian w jej obrębie. Jest dzielnicą wyizolowaną, ale też izolującą – „gotowa była z całą bezwzględnością w y o b c o w a ć, wyrzucić za rogatki każdego niespokojnego człowieka, który by sprawami politycznymi śmiał jej zakłócić punktualność śniadań i porodów” (podkr. E.R., s. 70). Relacje pomiędzy śródmieściem a Wolą nie porządkują się w prostą i jednoznacznie wartościowaną opozycję: stare – nowe miasto. Anachronizm Woli kultuwującej wciąż tę samą doczesność i mityczne niemalże trwanie w powtarzalnych rytmach wyklucza ją z dynamiki życia współczesnego. Odrzucając zmianę i nowość, Wola skazuje się tym samym na status rezerwatu stężełej przeszłości. Więzy międzyludzkie są tam wprawdzie mocne, ale, jak to bywa w lokalnych i niewielkich wspólnotach, pozbawione intymnej prywatności gwarantującej pełną autonomię. „Nowe” miasto z kolei, jakkolwiek zapewnia niezależność, to poprzez mechanizmy wyobcowujące i atrofię związków emocjonalnych sprawia, iż wyradza się ona w osamotnienie.

Niemniej dla Ariela miasto nowoczesne jest koniecznością, światem życia codziennego, a Wola wspólnotą już niemożliwą do zaakceptowania, jako że zbyt mocno wyizolowaną z teraźniejszości. Toteż podejmie on kolejne próby przecięcia alienacji, projektując odbudowę komuny: „małej, małej wspólnoty, bez której może się obyć tak zwane życie, jak wojna bez jednego żołnierza. Ale się nie obędzie. Nie. Ta mała wspólnota musi powstać, ażeby się rozjaśniło w móz-

---

<sup>10/</sup> O społecznej i psychologicznej alienacji wielkomiejskiej zob. m.in.: R. Williams *The Metropolis and the Emergence of Modernism*, w: *Modernism / Postmodernism*, ed. and introd. by P. Brooker, London and New York 1993; W. Kryński *Entre alienation et utopie: la ville dans la poésie moderne*, „Revue d'Esthétique” 1977 nr 3–4; W.J. Burszta *Miasto i wieś – opozycja mitycznych nostalgii*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997.

## Rybicka Obrazki z ulicy

gach, ażeby nie było chodzenia po omacku, improwizowania czynów i wyczynów. Ta mała wspólnota nauczy kogo należy: wiedzieć – oceniać – działać” (s. 243). W patetycznym manifeście komunijnym wzywa więc do kolektywistycznej wspólnoty wszystkich ze wszystkimi, a następnie, wspólnie z przyjaciółmi, niegdyś awangardą sztuki, angażuje się w tworzenie nowego ładu społecznego pod patronatem *Kapitału*.

Przesłanki takiego postępowania są dość oczywiste, ich podstawą jest prosty odruch moralny – zwyczajna ludzka wrażliwość na cierpienie i poczucie solidarności ze skrzywdzonymi. A po drugie, stanowi ono próbę zakorzenienia wyobcowanego artysty, który, co jest rzeczą znamionną dla lewicującej awangardy, poszukuje spełnienia w utopiach społecznych.

### Przechodzień

Być na ulicy to przede wszystkim być przechodniem:

– To przecież tylko przechodnie – myślał.

[...] I Ariel mimo woli wrasta w byt przechodniów. Sam jest dla nich przechodniem, przechodniem jest dla całego świata, przechodniem – dla siebie.

Filozofia przechodnia wrastała w Ariela tak, jak on wrastał w byt wszystkich przechodniów. Jedynie w godzinach absolutnej, bolesnej trzeźwości spostrzeżenie Ariel tłum idący obojętnie na oślep, grożący – bez groźby – stratowaniem. [s. 94–95]

Przechodzień nie może zatrzymać się w miejscu, wrosnąć i zakorzenić. Podstawą jego egzystencji jest ruch, miast stabilnego i trwałego fundamentu – domu, rodziny czy innych ośrodków przywiązania – posiada on tylko ruchome obrazy ulicy. Życie staje się dla niego przechodzeniem – bez celu, i mijaniem – obok. „Filozofia przechodnia” daje mu wprawdzie wolność, ale, z drugiej strony, wykorzenia, czyniąc zeń wciąż przemieszczający się punkt widzenia. Przechodzień nie potrafi się zaangażować, związać z drugim człowiekiem, osiedlić na stałe w konkretnym punkcie przestrzeni, gdyż to ograniczyłoby jego mobilną naturę. Jedyna rzecz, która mu pozostaje, to wrosnąć w byt innych przechodniów, takich samych jak on.

Koncepcja bohatera ulega wszakże zmianie. Ariel jako przechodzień jest jeszcze jednolitą i skonsolidowaną osobowością, ale w miarę narastającego osamotnienia jego tożsamość podlega najpierw rozwarstwieniu na „ja indywidualistyczne” i „ponad-ja społeczne”, a następnie dalszej dezintegracji. Ten pierwszy „rozbiór” wyraźnie uprzytamnia, że nawet w wyobcowującym mechanizmie społecznym jednostka jest formowana przez to, co wspólne innym i temu też podlega. Dlatego świadomość uwikłania w środowisko społeczne będzie dla Ariela mocniejsza niż wola zachowania samoistności: „Ponad-ja społeczne żądało od ja indywidualnego subordynacji” (s. 91). „Międzyzyludzkie” wywiera tak silną presję, że nawet samotność nie jest stanem czystym: „Samotność to nie jest ja + nic, to nie jest ja z sobą samym. Samotność naładowana jest zbiorowością” (s. 148). To, co zbiorowe, zwłaszcza więc to, co jednostkowe i autonomiczne.



## Interpretacje

Deindywidualizacja bohatera będzie przebiegała jednak w dwóch kierunkach jednocześnie. Ten pierwszy skierowany jest na zewnątrz, ku innym: „Ja indywidualne, indywidualistyczne leży w gruzach. Lecz w ciszy samotności dźwiga się inne ja, pełne pogardy dla spraw prywatnych, osobistych, intymnych – ja, wypełnione pragnieniem połączenia się z bezosobowym ja mas” (s. 148–149). Co znamienne, owo „bezosobowe ja mas” ma postać równie zdepersonalizowaną jak i bohater. Drugi ruch skierowany jest do wewnątrz i prowadzi ku swoistej formie groteskowej dezintegracji – w świadomości Ariela pojawiają się obce głosy „lokatorów”. Rozpad osobowości nie ma wszakże charakteru schizofrenicznego: „Niepodobna twierdzić, by przez to rozszczepił się Ariel na kilka postaci. Nie przestając być sobą, bywał zarazem kimś innym, niezupełnie sobie znanym, niezupełnie bliskim, nawet obcym niekiedy. Ten inny, rozrastając się, zwiększając lub kurcząc zasięg swoich wpływów, zmieniał postać Ariela” (s. 132–133). Demontaż jaźni przybiera raczej formę samowyobcowania, oddalania się od siebie samego, od własnej tożsamości.

„Lokatorzy” Ariela są przede wszystkim interlokutorami:

(– Zawsze było coś – rzekł lokator-sceptyk do lokatora-hipochondryka. – Nigdy nie konkretnego. Stan niedociągniętej tymczasowości.

– Czy on nigdy – zrzędził hipochondryk – nie wrośnie w życie, nie puści korzeni jak inni dorośli ludzie? Czas nie przystanął, nie przygląda się dobrotliwie jego młodości. Przecież już chyba jest dojrzały. W jego wieku ludzie są generałami, dyrektorami, uznanymi talentami, sławnymi geniuszami, wielkimi businessmenami, pasowanymi zbrodniarzami.

Kończył obserwator:

– On to wszystko wie. Jemu się zresztą zdaje, że to on sam na siebie napada. Po czym na takiej samoadmonicji poprzestaje. To znaczy: co pewien czas stwierdza, że jest starszy i że korzeni nigdzie nie puścił). [s. 178–179]

„Lokatorzy” obiektywizują do pewnego stopnia indywidualistyczne rozpasanie bohatera. Ich rola sprowadza się do tego, by roztrząsać posunięcia Ariela, zrzędzić, niczym ciotki Gombrowiczowskie, nad jego niedojrzałością i sceptycznie podważać zamysły. Ariel, swym brakiem zakorzenienia, trwałym niedookreśleniem i „niedociągniętą tymczasowością”, sytuuje się w galerii figur powieściowych gdzieś pomiędzy bohaterem *Szczurów* Adolfa Rudnickiego, rozpaczliwie wykrzykującym w obcym mieście „Nie wrośłem! Nie wrośłem!!!”, a wiecznie niedojrzałym bohaterem *Ferdydurke*. Skądinąd przytoczona rozmowa „lokatorów” ma wiele wspólnego z dziełem Witolda Gombrowicza.

Wprowadzenie „lokatorów” ma istotne konsekwencje dla samej koncepcji bohatera *Fikcyjnej postaci*. „Ja” stanowi tutaj *locus*, miejsce, w którym dają się słyszeć inne, nie-swoje głosy. Lokator to ktoś obcy, nie stały i znany domownik, lecz człowiek, który przychodzi z zewnątrz i wynajmuje pomieszczenie. W ten sposób dom staje się lokalem dla obcych, a jednostka – pozbawionym własnej jaźni „psychofizycznym naczyniem” (s. 178). Ariel jest bezdomny, gdyż został wywłaszczony

## Rybicka Obrazki z ulicy

z tożsamości, nie posiada już siebie: „domostwo, warunek wszelkiej własności – zauważa Emanuel Levinas – umożliwia życie wewnętrzne. W ten sposób Ja jest u siebie”<sup>11</sup>.

Podmiotowość konsystentna w mieście nowoczesnym wydaje się zatem ciągle narażona na rozsypkę lub utratę tożsamości, a koherencję wewnętrzną można zachować tylko za cenę przyjęcia, jak opisywał to Simmel, postawy zblazowanej – środka ochronnego wobec napierającej rzeczywistości, zbyt różnorodnej, nieciągłej i obcej, by móc ją na inny sposób oswoić<sup>12</sup>. Problem jednak w tym, że świat nowoczesny, w ujęciu Millera, nie pozwala na obojętność, domaga się odpowiedzi, zajęcia stanowiska odmiennego od zdystansowanej rezerwy, a z drugiej strony nie dopuszcza do zadomowienia. Dlatego też, jak wspominałam, bohater *Fikcyjnej postaci* będzie ciągle kluczył pomiędzy pragnieniem autonomii i wolności, których konsekwencją jest samowyobcowanie, wciąż podejmowanymi próbami zakorzenienia oraz odpychającą barierą rzeczywistości ulicy. I nieustannie będzie się obijał o obcość świata.

### Ulica

Zgodnie z wewnętrzną dynamiką powieści, która, pozbawiona wprawdzie wyrazistej fabuły, rozwija wszakże pewne motywy i tematy, tłum postrzegany w pierwszej części jako całość, w drugiej rozprasza się w serię bodźców:

Nie spostrzegając tłumy, słyszał urywki zdań, widział strzępy obrazów: ćwierć twarzy, kolano, but, „nie jestem tak niekonsekwentna jak pan”, kapelusz, brzemiennosc, opona samochodowa, „zbujałem gościa”, „150000”, „wpadniesz, ja ci mówię – wpadniesz”, trąbka pogotowia, koński ogon, uśmiech, zapach benzyny, „zredukowali, a od pierwszego”...

Seplenili, szeptały, biadały, darły się, bormotały ułamki dialogów, monologów, chórów, ale słyszał je w środku, jakby mu kto w okolicach gardła ustawił gramofon i na tym gramofonie co sekunda zmieniał płytę. Ledwo się zaczęło, już inna melodia, inna już, znów inna. [s. 237]

Tłum jest tu wciąż obecny, nie znika, lecz zostaje pokawałkowany w natłok niekoherentnych obrazów i fraz. I, co może najbardziej uderzające, postrzegany jest w okrucinach i odłamkach dowolnie zestawionych w jukstapozycyjnym szeregu. Odpryski całości – „ćwierć twarzy”, „uśmiech” – wyrwane z kontekstu uwidaczniają znamienne dla wielkiego miasta doświadczenie fragmentacji i przygodności. Atomizacja sięga także czasu: pospieszny przeskok uwagi z obrazu na obraz, od jednego fragmentu rozmowy do następnego, powoduje, że ciągłość temporalna rozpryskuje się na izolowane momenty. Nowe bodźce unicestwiają poprzednie – rzeczy-

---

<sup>11/</sup> E. Levinas *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przel. M. Kowalska, wstępem poprzedziła B. Skarga, przekł. przejrzał J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 147.

<sup>12/</sup> Zob.: G. Simmel *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, s. 519–521.

## Interpretacje

wistość ulicy to nieustanne „teraz”. W tym polifrenicznym przeżywaniu czasu kolejno pojawiające się *puncta* zyskują zarazem na intensywności.

Tego rodzaju wielkomięskie doświadczenia, znane nam wszystkim, wykluczają skupienie i jakiegokolwiek ciągłości typu przyczynowo-skutkowego. Uwaga postrzegającego podmiotu nieustannie przemieszcza się, poddawana wciąż nowym a nie-trwałym doznaniom zmysłowym. Co istotne – bohater nie jest biernym, odizolowanym obserwatorem rejestrującym potok wrażeń. Granica między „ja” a dookólną rzeczywistością zostaje naruszona. Odgłosy ulicy w ich ułamkowej i ciągle zmieniającej się postaci słyszy on bowiem „w środku”. Bohater nie tyle jednak interioryzuje miasto, co ono samo wdziera się i anektuje jego wnętrze. Tym samym dystans między tym, co poznawane na zewnątrz, a doznaniem wewnętrznym ulega niemal całkowitej likwidacji. Zgiełkliwa mowa miasta jest zarazem artykulacją – narzuconą – bohatera. Należy wszakże podkreślić, że stanowi on jedynie medium dla obcych głosów miasta.

Doświadczenie fragmentacji uzmysławia, że miasta nie da się po prostu opisać, ująć w całości, opowiedzieć spójnej historii o życiu mieszkańca metropolii. Dlatego warto może wspomnieć o pewnej analogii z poematami konwersacyjnymi Apollinaire’a. I tam zarejestrowane są obce głosy i urywki rozmów w zestawieniu z równie pokawałkowanymi elementami deskrypcji. Hans Robert Jauss dostrzega w nowej technice poetyckiej – montażu fragmentów rzeczywistości (i nie ma tu większego znaczenia fakt, czy Apollinaire zapisał autentyczne strzępy konwersacyjne) – nader istotne konsekwencje. Po pierwsze, ze względu na użyty „materiał” – analogon kubistycznych kolaży i ready-made’ów Duchampa – problematyzacji podlega granica między sztuką a rzeczywistością, a po drugie oznacza to nadkruszenie autonomicznej i organicznej koncepcji dzieła sztuki<sup>13</sup>. Obydwie te kwestie mają niebanalne znaczenie i dla powieści Millera. Zastosowana przez niego technika montażowa – włączenie autentycznych wycinków z rzeczywistości pod postacią cytatów z czasopism i książek (ich źródła Miller podaje na końcu powieści) oraz wprowadzenie inności gatunków: manifestu, anegdot uświadamia, że pokawałkowanego i niejednorodnego miasta nie sposób zamknąć w spójnej, organicznej całości.

### „Słowa na wolności”

Historia słowa i jego związków z rzeczywistością w *Fikcyjnej postaci* rozpoczyna się utopią językową:

Słowa były wzruszone i jędrne, jak manifestacje pierwszomajowe, których policja nie śmie jeszcze rozpraszać. [...] Wychodzą tłumnie setkami i tysiącami, tłoczą się – osaczają miasto. Linde leży na strychu i lka w sieciach pająka.

---

<sup>13/</sup> H.R. Jauss 1912. *Threshold to an Epoch. Apollinaire’a „Zone” and „Lundi Rue Christine”*, transl. by R. Blood, Yale French Studies, nr 74.

## Rybicka Obrazki z ulicy

Miasto jest przedmiotem miłości i nienawiści. Miasto – kolebka dzieciństwa, nad którą pochylał się rok 1905 i śpiewał kołysanki o Grzybowie i Laojanie. Miasto – najeżone domami – klatkami kamiennymi, w których sapie melancholia i brud.

Słowo, chętnie przeświadczone o swej potędze, uzurpuje sobie prawo i możliwość wdarcia się w samą rdzeń przedmiotu, obnażenia jego wnętrza. Słowo nie chce być tabliczką w ogrodzie botanicznym, chce wyrazić rzecz, więcej – wyrazić jej istotę.

W pogoni za ekspresją słowo wpada z hukiem na ślepy tor. Morse sygnalizuje: mistyka i mistyfikacja. [s. 17]

Zestawienie tych dwóch odległych porządków: miasta i słowa, może być, jak się zdaje, uzasadnione nowymi koncepcjami twórczości w pierwszych latach powojennych, ujawnianymi czy to w liryce skamandrytów, czy w manifestach i w poezji futurystycznej. Znamienne dla wczesnej fazy literatury dwudziestolecia zwrócenie ku powszedniości, ku światu życia codziennego, wyjście artyście na ulicę i w tłum zespała bowiem sztukę i rzeczywistość. Przytoczony opis ma poniekąd charakter „udosłownionej” i zrealizowanej w praktyce metafory „słów na wolności”, uwydatnionej rozluźnieniem związków międzyzdaniowych i dynamizacją przez elipsę. Rzecz nie sprowadza się jednak tylko do zilustrowania hasła programowego futurystów, jako że wolność umieścić należy przynajmniej w dwóch kontekstach: historyczno-politycznym i historyczno-literackim. „Słowa na wolności” odnoszą się w ten sposób do swobody wypowiedzi po odzyskaniu niepodległości. I to swobody wielorakiej – wyzwolenia literatury od zobowiązań pozaliterackich i służebnych względem problematyki narodowej, wyzwolenia nowej sztuki od kulturowego dziedzictwa przeszłości i balastu tradycji, i wreszcie: wyrzucenie słownika Lindego na strych niesie ze sobą uwolnienie słów od skodyfikowanych znaczeń oraz od narzuconego z zewnątrz i arbitralnego porządku. Zadania literatury i języka, wyswobodzonych spod obowiązującej dotąd kontroli, cenzury i powinności, mogą zatem zostać zdefiniowane na nowo.

Rozpasane „słowa na wolności” oddają się więc utopii językowej: docieraniu do istoty rzeczy i jej wyrażaniu. Słowo nie chce być jedynie nazwą, „tabliczką w ogrodzie botanicznym”, lecz ekspresją. Projekt ów od początku nosi cechy utopijnej mistyfikacji, sygnalizowanej przez aparat Morse’a, fetysz a zarazem metonimię nowoczesnej cywilizacji. Wskazuje to jednocześnie na krytykę koncepcji sztuki pojmowanej jako ekspresja ze względu na jej nieprzystawalność do wyzwań współczesności.

Utopia słowa – wyrazu istoty rzeczy, zostaje niebawem rozwiana:

Jaki był cel ruchu ulicznego? Ten tylko, ażeby Ariel musiał zatrzymywać uwagę na huku żelaznych, dzwoniących pudeł tramwajowych, na basowo-śliskim pianissimie mknących opon, na płątaniu wozów, wrzasku gazeciarzy, na zapachach benzyny, roztopionego asfaltu, na roztopianym błocie i tumanach kurzu. Uwagę Ariela popychały w różnych kierunkach nazwy przedmiotów – pusto brzmiąca nomenklatura: tramwaj, auto, latarnia, błoto, kamienica. Poza nazwami nie było nic. Miasto, życie miasta, obce życie

## Interpretacje

układało się z nazw przedmiotów. Dokoła nazw krążyli ludzie – to szybciej, to wolniej. [s. 134]

Słowo pojęte jako nazwa, „pusto brzmiąca nomenklatura”, wchodzi pomiędzy doświadczający podmiot a rzecz, uniemożliwiając zarazem dostęp do niej. Słowo-nazwa, oddalając od rzeczywistości, przemienia się w narzędzie wyobcowania. Ale, z drugiej strony, język jest jedynym dostępnym narzędziem, pośredniczącym w poznawaniu rzeczywistości: „Fakt staje się faktem dopiero w chwili opisywania go. On, który się już narodził, już się naprawdę stał, musi się narodzić po raz drugi – w słowie. Inaczej zdechnie, nie będzie można o nim powiedzieć, że się stał. Podczas tych drugich narodzin powstaje fakt opisany, mniej lub więcej podobny do tego, który miał miejsce. Ale nie ten sam. Jak wygląda faktyczny fakt – nie wiadomo” (s. 135–136). W tym ujęciu, bliskim zresztą refleksji Nietzscheańskiej, rzeczywistość empiryczna, świat faktów „samych w sobie” jest nieosiągalny i niepoznawalny; zaistnieć może on tylko pod zniekształcającą postacią językową. W konsekwencji: rzeczywistość ujawnia się nam o tyle, o ile została zapośredniczona językowo, ale też za przyczyną tej mediacji obcujemy z faktami nie „rzeczywistymi”, lecz opisanymi. Kontekstem przytoczonego fragmentu jest krytyka literatury faktu, a zwłaszcza jej złudzeń prawdziwościowych. Miller, demaskując iluzję przedstawieniową reportażu, bezkrytyczną wiarę, że protokolarne rejestrowanie faktów może mieć charakter prawdy, podważa jednocześnie różnicę między fikcją literacką a dokumentem<sup>14</sup>.

Problem alienacji językowej, tak znamienny dla literatury nowoczesnej, bywał rozwiązywany na wiele sposobów<sup>15</sup>. Jedną z odpowiedzi na wyalienowane słowo – „pusto brzmiącą nomenklaturę” – może być, jak się wydaje, wyobcowywanie tego, co już wyobcowane. Demaskacja staje się w ten sposób ujawnianiem maski słowa jako maski właśnie, czyli sztucznej przeszkody, którą przewyciężyć można jedynie poprzez spotęgowanie jej sztuczności. Środkiem do tego staje się parodia stylistyczna, jak w tym fragmencie: „Udzielę ci bliższych i dalszych wyjaśnień, dodam jeszcze wyjaśnienia dodatkowe, uzupełnię je paroma uwagami i kilkoma słowami, jak to robił wiele lat temu St.I. Witkiewicz, który nic przez to nie wyjaśnił, ale bądź co bądź zbliżył się do dalszych dodatkowych uwag nad bliższymi wyjaśnieniami kilku słów o nie wyjaśnionych uwagach” (s. 171). Przykład to najbardziej czytelny, bo ujawniający parodiowane źródło, ale też wyraźnie wskazujący na dysfunkcjonalizację językową. Innym sposobem będzie nagromadzenie klisz kulturowych:

---

<sup>14/</sup> Ta polemika z literaturą faktu jest interesująca też o tyle, że w toczonej w dwudziestolecu dyskusjach, w których głos zabierali m.in. K. Irzykowski, K. Troczyński, A. Wat, podobne opinie – dyskredytujące całkowicie wiarygodność dokumentu z racji zapośredniczenia językowego – nie były raczej formułowane.

<sup>15/</sup> Zob.: U. Eco *Sposób kształtowania jako wyraz światopoglądu twórcy*, tłum. L. Eustachiewicz, w: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1994; R. Nycz *Język modernizmu. Doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje*, w: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

## Rybicka Obrazki z ulicy

„Atylla z lekkim sercem przenosi na teren twórczości artystycznej metody racjonalizacji, standaryzacji, mechanizacji. Uderza nimi jak prorok natchnieniem, jak romantyk natchnieniem, jak dekadent nagą duszą, jak kapital bankowy Pan-Europa” (s. 82), czy wreszcie uniezwykające metafory, jak np. „hemoroidalne psychologizmy” (s. 232), nieodparcie przywodzące na myśl „tyfoidalne milczenie” – przedmiot znanej polemiki Irzykowskiego z Peiperem.

Słowo w *Fikcyjnej postaci*, ogólnie rzecz biorąc, nie pełni wyłącznie funkcji wehikularnej, nie jest tylko nazwą. Aczkolwiek też trzeba przyznać otwarcie, że nie wszystkie zabiegi dokonywane na języku są najlepszej jakości. Styl powieści jest w każdym razie nienaturalny i nieprzezroczysty. Jak i miasto – środowisko sztuczne, to znaczy kulturowe.

### „Czytająca publiczność”

W nowoczesnym mieście nie sposób nie zauważyć nowego typu odbiorcy, tym bardziej że jego głos daje się słyszeć coraz mocniej:

Dosyć tego – urągał jeden z nieznanym, przysadzisty jegomość o kwadratowej głowie. – My jesteśmy czytającą publicznością. My mamy dość pańskich banialukowatych losów. Co kogo może obchodzić taki facet, który siedzi albo chodzi i siedząc albo chodząc, rozmyśla. Rób pan coś, do diabła. Zamorduj pan kogoś, okradnij, powieś się. Taki bohater powieściowy jak pan, do luftu.

Wbrew pozorom, nie jest to klasyczny chwyt deziluzji fikcyjnej rodem z *Mgły* Miguela de Unamuno czy dramatów Pirandellowskich. Ariel („fikcyjna postać”!) stał się „rzeczywistym” bohaterem powieści zatytułowanej *Potyczki na marginesie* autorstwa swego znajomego, Forsztowicza. I to czytelnicy tej właśnie powieści pobili go za brak akcji w czytanej przez nich książce. Niemniej tego rodzaju uprawdopodobnienie – podtrzymujące konwencję realistyczną – nie wyczerpuje istoty problemu. Spożytkowany bowiem przez Millera chwyt powieści w powieści wymyka się, mimo wszystko, tradycyjnym sposobom pojmowania fikcji narracyjnej, czyniąc zarazem nieoczywistymi i fikcyjność, i rzeczywistość (do tych problematycznych związków wróć niebawem).

Gwałtowna reakcja odbiorców uświadamia wszakże i inne konsekwencje. Po pierwsze, *Fikcyjna postać* Millera zdradza te same „wady”, co i krytykowane dzieło Forsztowicza. Do jej własności należy również przytłumienie czy wręcz wygaszenie tradycyjnej fabuły o wyrażeniu zarysowanych wydarzeniach powiązanych w logiczne, przyczynowo-skutkowe ciągi. I jej bohater nie czyni nic innego poza chodzeniem i rozmyślaniem. Krytyczne sądy czytelników *Potyczek na marginesie* można więc odnieść i do *Fikcyjnej postaci*. Stają się one zatem swoistą odmianą autotematyzmu, ironizującym komentarzem autora, wystosowanym wobec oczekiwania potencjalnych odbiorców. Predyspozycje czytelnicze są tu bowiem dość szczególne – „czytająca publiczność” nie oddziela fikcji literackiej od „rzeczywistości”, utożsamiając postać powieściową z jej modelem. Po wtóre, interioryzacja opinii „czytającej publiczności” ma na celu, rzecz jasna, uwydatnienie faktu, że w zmie-

## Interpretacje

niających się warunkach odbioru sztuki, wobec nowych standardów czytania, których reguły dyktuje społeczeństwo masowe, twórca wchodzi, siłą rzeczy, w kolejne uwikłania. W związku z tym sztuka zderzona z mało wyrafinowanymi oczekiwaniami czytelników musi na nowo zdefiniować swoje położenie. Odbiorca, jakkolwiek by on był, stanowi fakt, który trudno już pomijać, a stawką w tej grze, trzeba o tym pamiętać, jest suwerenność sztuki. Rejestr możliwych reakcji na zwiększający się wpływ publiczności literackiej rozpina się od niedostępnej autonomii związanej najczęściej z alienacją po nawiązywanie do kultury masowej.

Nowym zjawiskiem jest również rynek literacki: „Rynek to jest taki bóg kapitału – niewidzialny a wszechmocny, ciemny a wszechwidzący, wszechobecny a nieuchwytny. [...] Nie liczysz się z rynkiem, nie wejdiesz na rynek, tzn. nie ma cię” (s. 271). A jego władzę komentują bohaterowie w sprzeczny sposób – bądź jako „potężną nadrzeczywistość”, bądź „fikcję stuprocentową”. Tak więc sytuacja artysty w nowej rzeczywistości – „człowieka tłumy” – nie jest wolna od problemów. Poddawany presji opinii publicznej i prawom rynku literackiego lawiruje on pomiędzy izolującą niezależnością, zamknięciem wewnątrz autotelicznej sztuki, posądzanej zazwyczaj o „niezrozumiałość”, a przystosowaniem się do upodobań odbiorców, zamianą dzieła w towar.

### Fikcja / rzeczywistość

Rekonstrukcja sformułowanego w *Fikcyjnej postaci* projektu sztuki nowych czasów wymaga uwzględnienia zarówno wypowiedzi autotematycznych, licznych polemik literackich, jak i poetyki immanentnej powieści. Najwyraźniej, aczkolwiek nie całkiem klarownie, koncepcja dzieła ujawnia się w dyskusji wokół sztuki propagandowej i zaangażowanej w działalność społeczną. Ariel krytykuje ją za dogmatyzm, zauważając jednocześnie, że kierunek dążeń rewolucyjnych sztuki i proletariatu jest ten sam: odarcie zjawisk z iluzji. Odrzuca zarazem literaturę faktu i twórczość reportażową, gdyż, po pierwsze, mistyfikują one fakt z racji medium językowego i nieuchronnej subiektywności reportera, a po wtóre, z powodu swej naturalistycznej opisowości reportaż nie uwzględnia zamysłu konstrukcyjnego. Ten ostatni czynnik natomiast stanowi w jego ujęciu podstawę dzieła. W dalszym, wysoce tautologicznym wywodzie precyzuje założenia dzieła i rozumienie rzeczywistości:

– Jeśli się mówi o rzeczywistej rzeczywistości, można mówić o fikcyjnej fikcji. [...] rzeczywista fikcja może być wytworem wyobraźni i tylko, lecz za fikcyjną fikcją często stoi konkret. [...] Przywykliśmy przykładać do zjawisk życiowych te same miary, co do rozumowania. Wnioski powinny wypływać logicznie z prawidłowo postawionych przesłanek i wydaje nam się, że tak samo jest w życiu. Więc też, mając np. na myśli jakąś postać konkretną, budujemy (w powieści, dramacie) fikcję tej postaci, no i pozostaje ona fikcją i niczym więcej. Gdybyśmy powzięli myśl istnienia fikcji i nadali jej fikcyjne życie (w powieści, dramacie), byłaby ona rzeczywistą rzeczywistością materiału (to znaczy: fikcji).

## Rybicka Obrazki z ulicy

Następstwa zjawisk, współzależność zjawisk występują w życiu w sposób paradoksalny i niedorzeczny. Taka jest dynamika życia. Taka jest jego dialektyka. [s. 266]

Problem nie sprowadza się tylko do metody konstruowania postaci literackiej, dlatego warto może wspomnieć, że punkt wyjścia jest tu bliski wcześniejszym zainteresowaniom Ostapa Ortwina i Karola Irzykowskiego. Zbieżność ta bierze swój początek z samego podjęcia kwestii zagadkowego statusu postaci powieściowej – „żywej fikcji”, które to zagadnienie intrygowało i Millera, a jego koncepcja w konfrontacji z ustaleniami obu krytyków pozwala, jak się zdaje, prześledzić stopniowe oddalanie się od tradycyjnego rozumienia *mimesis*.

Jakkolwiek Ortwin podkreśla, że twórczość artystyczna nie jest reprodukcją rzeczywistości, to jednak zachowuje pomiędzy nimi mocny związek, jako że powieść „nie maluje całości bytu danego indywidualnego człowieka, ale z materiału poszczególnych jego momentów b u d u j e i s t w a r z a psychologiczne konstrukcje swoich figur i swych postaci”<sup>16</sup>. W koncepcji Ortwina źródłem fikcji pozostaje więc ciągle rzeczywistość, lecz ujęta nie w całości, gdyż ta nie jest możliwa do przedstawienia, ale w swym rozproszonym materiale, któremu ciągłość nadaje dopiero konstrukcja artystyczna i uspołniająca aktywność odbiorcy. Irzykowski idzie o krok dalej. W *Prolegomenach do charakterologii* zauważa: „Fikcja poetycka ma punkt ciężkości wewnątrz dzieła, nie poza nim, prawa zaś objawiania się i działania postaci poetyckich są prawami innej kategorii niż rzeczywistość, prawami dotąd nie zbadanymi, z nich to płynie konsekwencja lub niekonsekwencja charakterów poetyckich (jedna i druga zarówno nienaturalna), one uzasadniają dopuszczalność osób fantastycznych lub karykaturalnych (nawet „szablonowych”)<sup>17</sup>. Irzykowski zatem wyraźnie rozróżnia odrębność fikcji od rzeczywistości; dzieło literackie rządzi się swymi autonomicznymi prawami, które mogą być całkowicie niezależne od norm świata empirii. Co istotne, konstatacje krytyka wskazują na przemieszczanie się, to znaczy oddalanie, od rzeczywistości, powiązane z odsunięciem tradycyjnej koncepcji *mimesis*.

Mimetyczne ujęcie fikcji literackiej zostaje odrzucone również w powieści Millera, jako że „fikcyjna fikcja” pozbawiona jest modelu i nie naśladuje rzeczywistości. Jej tworzywem, materiałem jest sama fikcyjność. Drugi ruch natomiast ma donioślejsze znaczenie – zasadza się na ujawnianiu fikcjonalności fikcji, czyli demaskowaniu jej iluzji. Komentarza wymaga również koncepcja rzeczywistości, gdyż w pierwszych dekadach wieku dokonała się zasadnicza reorientacja w jej pojmowaniu<sup>18</sup>. Świat, w ujęciu Millera, nie porządkuje się podług logicznych reguł, jest przesycony paradoksalnością. O jego nieujmowalnej wieloznaczności przesądza

<sup>16/</sup> O. Ortwin *Żywe fikcje*, w: *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, oprac. J. Czachowska, wstęp M. Głowiński, Warszawa 1970, s. 49.

<sup>17/</sup> K. Irzykowski *Prolegomena do charakterologii*, Lwów, b.d. wyd., s. 37–38.

<sup>18/</sup> Zob.: R. Sheppard *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków 1998, s. 92–100.



## Interpretacje

wielość zjawisk, przesłaniających realność: „Rzeczywistość zawsze się uwielokrotnia i zawsze się kurczy, gdy patrzymy jednocześnie na wiele jej przejawów. Tylko dla ludzi, których pochłania jeden przejaw rzeczywistości tak dalece, że biorą przejaw za rzeczywistość, jest ona jednoznaczna” (s. 268). Prowadzi to do poczucia niestabilności i iluzji świata: „Któraż to była rzeczywistość prawdziwa? Czy ta, usiana torturami, zgiełkiem miasta [...] – czy ta, idąca nie wiadomo skąd, mająca swe siedlisko w wyobraźni [...]. Obie były prawdziwe i obie nierzeczywiste, albowiem jedna demaskowała drugą” (s. 125).

Reasumując: zadaniem sztuki w koncepcji Millera nie jest więc poszukiwanie istoty rzeczywistości, by ją wyrazić, ani też przedstawianie „faktycznego faktu”, gdyż dotrzeć do niego nie sposób, lecz ujawnianie fikcjonalności fikcji. Projekt ten ma swe uzasadnienie i jako swoisty wariant literatury zaangażowanej, w którym o wspólnocie celów rewolucyjnych (artystycznych i społecznych) decyduje dążność do „odarcia zjawisk z iluzji” (s. 265), i jako metoda radzenia sobie z alienacją estetyczną. Intencją sztuki nie byłoby więc pojednywanie, dezalienacja pojęta jako osvajanie obcości, lecz demaskowanie i obnażanie iluzji – zarówno iluzji fikcji, jak i iluzorycznych przekonań co do charakteru rzeczywistości.

Na możliwość takiego stosunku do alienacji społecznej, interioryzowanej przez powieść, wskazywał Theodor W. Adorno:

Reifikacja wszelkich relacji między indywiduami, która ich ludzkie właściwości przemienia w smar ułatwiający płynny bieg maszynierii, uniwersalne wyobcowanie i samowyobcowanie, wymaga, by nazwać ją po imieniu, a do tego powieść jest powołana jak żadna inna forma sztuki. [...] Samo wyobcowanie zamienia się przy tym dla powieści w środek estetyczny. Bowiem im bardziej stają się dla siebie obcymi ludzie, jednostki, zbiorowości, tym bardziej są dla siebie zagadkowi, a próba rozszyfrowania zagadki wewnętrznego życia, właściwy impuls powieści, przechodzi w wysiłek poznawania istoty, która właśnie w ustanowionej przez konwencje, znajomej obcości ze swej strony wprawia w konsternację, jawi się jako podwójnie obca. Antyrealistyczny moment nowej powieści, jej wymiar metafizyczny, sam jest wynikiem jej realnego przedmiotu, społeczeństwa, w którym ludzie odrywani są od siebie wzajemnie i od siebie samych.<sup>19</sup>

---

<sup>19/</sup> T.W. Adorno *Pozycja narratora we współczesnej powieści*, w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemiń-Ojak, wybrał i opatrzył wstępem K. Sauerland, s. 177. Zob. też w podobnym kierunku idące komentarze Rolanda Barthes'a do dramatów Brechtowskich: „Dla Brechta natomiast sztuka dzisiejsza w dobie historycznego konfliktu, w którym idzie o dezalienowanie człowieka, sztuka tedy powinna być anti-Phisis. Formalizm Brechta to zdecydowany protest przeciwko zalewowi pseudo-Natury mieszczańskiej i drobnomieszczańskiej, w społeczeństwie, jak na razie, wyalienowanym sztuka powinna być krytyczna, powinna podważać wszelką iluzję, nawet iluzję „Natury”; znak powinien być po części arbitralny, w przeciwnym bowiem razie popada znowu w sztukę wyrażania, w sztukę iluzji esencjalistycznej” (R. Barthes *Brecht*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błoński, Warszawa 1970, s. 199).

## **Rybicka** Obrazki z ulicy

Powieść nowoczesna zwraca się przeciw „kłamstwu przedstawienia”. I tak będzie w przypadku *Fikcyjnej postaci*. Sposób kształtowania powieści, odsłanianie pozorności fikcji literackiej, a ponadto niejednorodność, szczeliny i pęknięcia, którymi przesączają się elementy „rzeczywiste”, wskazują, że montaż i wewnętrzny dysonans mogą być odpowiedzią na zmieniające się poczucie rzeczywistości.