

Ewa Paczoska

Latarnia czarnoksiężska, czyli dziewiętnastowieczność i nowoczesność

Wiek XIX : Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 1
(43), 39-53

2008

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.

Ewa Paczoska

Warszawa

LATARNIA CZARNOKSIĘSKA, CZYLI DZIEWIĘTNASTOWIECZNOŚĆ I NOWOCZESNOŚĆ

Nie ulega wątpliwości, że ruch znaczeń wokół pojęć „modernizmu”, „modernizacji” i „nowoczesności” stał się dziś tak gęsty czy wielowarstwowy, że czas poddać go głębszemu namysłowi – zwłaszcza z perspektywy historii literatury polskiej XIX wieku. Rację ma Maciej Gloger, który w niedawno opublikowanym artykule stwierdza, że „polska refleksja historycznoliteracka pilnie wymaga bardziej dyscyplinującego spojrzenia na problem modernizmu i nowoczesności”, przekonując jednocześnie, że „uznanie pozytywizmu za ogniwo polskiej nowoczesności daje szansę pewnego nowego uporządkowania problemu modernizmu i nowoczesności w badaniach literackich”¹. Mam nadzieję, że do nowoczesności tzw. pozytywistów nie trzeba dziś już nikogo przekonywać – zrobili to bowiem (w ciągu co najmniej dwóch ostatnich dekad) historycy literatury postycyziowej. Zastanović się jednak na pewno trzeba nad tym, jakie jest miejsce „nowoczesności” w obszarze literatury polskiej całego XIX wieku.

Refleksja nad nowoczesnością dziewiętnastowiecznych musi odbywać się w przestrzeni pewnego paradoksu. Kategoria *modernité*, pojawiająca się wszak w samym środku tamtego stulecia, dziś przychodzi do nas w otoczce „dawności”

¹ M. Gloger, *Pozytywizm: między nowoczesnością a modernizmem*, „Pamiętnik Literacki” 2007 z. 1, s. 5. Zob. również: J. Maciejewski, *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, pod red. G. Borkowskiej i J. Maciejewskiego, Warszawa 2001.

i oczywistej anachroniczności. Paradoks tych rozpoznań dobrze ujmuje następstwo „nowoczesności” i „ponowoczesności”. W tym tekście tytułowe dziewiętnastowieczne doświadczenie nowoczesności będzie mnie interesować jako zjawisko rozłożone w czasie, o zmiennej dynamice. **Od kiedy i jak dziewiętnastowieczni przeżywali nowoczesność jako doświadczenie życia i sztuki?** – oto główne pytanie mojego artykułu. Towarzyszy mu także następne: czy kategoria nowoczesności jest skutecznym instrumentem opisu kultury i literatury XIX wieku i jak można ocenić jej „operacyjność” dla historii literatury tamtego stulecia?

Zaczynając od tego ostatniego pytania, chciałabym przypomnieć dobrze już ugruntowaną (choć nie znaczy, że tak często stosowaną u nas w praktyce) koncepcję historii literatury budowanej wokół sprzężenia: wyzwanie – odpowiedź. Do koncepcji tej przekonują w swoich badaniach m. in. Wolfgang Iser czy Richard Sheppard². Na gruncie polskim spójną koncepcję takiej historii literatury stworzyła przed laty Teresa Walas, podkreślając, że kategorie wyzwania i odpowiedzi traktować trzeba i jako byty wobec tekstu zewnętrzne, i ściśle wewnątrzliterackie³. W jej projekcie historii literatury, pisanej jak wielowątkowa, klasyczna powieść, sprzężenie wyzwanie – odpowiedź określa najważniejszy mechanizm rozwojowy literatury (oczywiście nie w sensie rozwoju ewolucyjnego!), decydując o tym, które z wątków jej historii okażą się główne, a które poboczne, które zaś będą tylko epizodami. Wyzwanie łączy się z kategorią doświadczenia, dziś szczególnie eksponowaną przez literaturoznawców (nie tylko spod znaku poetyki kulturowej) i antropologów kultury⁴.

O tym, że doświadczenie nowoczesności okazać się miało najważniejszym z wyzwań dziewiętnastowiecznej kultury, na pozór przekonywać dziś nikogo nie trzeba. Warto je mimo to zobaczyć w przebiegu czasowym, w biografjach twórców różnych generacji, wpisanych wszak różnie w rytm rozpoznawania i przeżywania. Bowiem wizja polskiego wieku XIX najbardziej ustabilizowana w naszej refleksji historycznoliterackiej (tzn. stawiająca w centrum perspektywę biografii i twórczości wielkich polskich romantyków) doświadczenie to upodrzedniała wobec innych, przede wszystkim wobec przeżywania historii. Taki obraz wyni-

² Zob. W. Iser, *Zmienne funkcje literatury*, przeł. A. Sierszulska oraz R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 2004.

³ T. Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993, zwłaszcza rozdział *Pojęcie wyzwania oraz Jak zachowuje się literatura*.

⁴ Zob. *Nowoczesność jako doświadczenie*, pod red. R. Nycza i A. Zeidler-Janiszewskiej, Kraków 2006. Zagadnieniu „literatura wobec doświadczenia” poświęcony został także nr 6 „Tekstów Drugich” z 2006 roku.

kał oczywiście także ze strategii przyjmowanych wobec nowoczesności przez takich twórców, jak Mickiewicz i Słowacki. Obaj, jak pisze Zofia Stefanowska, dobrze rozpoznający wyzwania nowoczesności we Francji czy Europie Zachodniej, w refleksji o Polsce oglądanej z oddalenia lokowali ją po stronie „dawności”, w przestrzeni, która, zgodnie z rytmem nostalgii, miała nie podlegać żadnym zmianom: „pisali dla narodu, który był dla nich wartością w jakimś stopniu zmitologizowaną, mało określoną czasowo i terytorialnie”⁵.

Warto w tym miejscu wspomnieć o tym, że myśląc o polskim wieku XIX wciąż jeszcze przywiązujemy zbyt dużą wagę do historycznoliterackich stereotypów, oddzielając od siebie szufladami epok czy sztywno traktowanymi granicami pokoleń doświadczenia wspólne, choć oczywiście odmienne wobec zmieniających się wciąż kontekstów (nie tylko historii, języków kultury, ale i m. in. emocji). Tę wspólnotę dobrze oddaje np. wyobrażenie hipotetycznego spotkania, do którego mogło dojść w Lipsku w latach siedemdziesiątych XIX wieku, gdzie na wykładach Friedricha Nietzschego (albo w czasie dyskusji nad jego pierwszą książką, która tam właśnie została wydana), mogli się ze sobą spotkać Cyprian Norwid i Aleksander Świętochowski. Mogli razem podróżować koleją, zadziwiać się wynalazkami Daguerre’a i Bella, rozmawiać o kolejnych Wystawach Światowych, skracających międzykulturowe dystanse i sławiących postęp cywilizacji, oglądać modne dioramy stawiające ówczesnego widza (jeszcze przed narodzinami kina!) w nowej sytuacji bezpośredniego świadka wydarzeń. Czymkolwiek się zajmowali i jakich metafor historycznych szukali dla swojej refleksji na świecie, wszyscy zanurzeni byli w osoczu nowoczesności.

Czyli w jakim? Cytowany na początku Gloger ujmuje nowoczesność jako „długotrwały proces oświecenia i racjonalizacji kultury zdominowany przez ideę *mathesis universalis*”⁶ – jednak ta definicja wydaje mi się nazbyt ogólna. Z wielu definicji nowoczesności, używanych przez dzisiejszą humanistykę, wybieram dla swoich rozważań te, które zwracają uwagę nie tylko na przemiany światopoglądowe czy te, związane z przekształcaniem się paradygmatów myślowych⁷, lecz przede wszystkim podkreślają **sytuację uczestnictwa i doświadczenia**. W sposób zdecydowany zmienia ją pojawienie się w wieku XIX społeczeństwa industrialnego, a więc tego, co Roberto Salvadori nazywa „niestałym światem nienaturalnym”, gdy

⁵ Z. Stefanowska, „Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego”, w: tejże, *Strona romanzyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s.17.

⁶ M. Gloger, dz. cyt., s. 18.

⁷ Te najlepiej chyba rozpoznał J. Habermas w książce *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2000.

„człowiek musi żyć w wielkich miastach, w sztucznym środowisku, wśród produktów przemysłowych, samotny w tłumie, rzucony w wymiar zmienny i nieuchwytny, pozbawiony tradycyjnych punktów odniesienia, zanurzony w szybki prąd postępu, który upaja, a zarazem niepokoi”⁸. Zygmunt Łempicki, zastanawiając się w 1933 nad początkiem i końcem wieku XIX („wieku stosowania”), jako znamiona nowoczesności wymienia doświadczenia związane z urbanizacją, nowymi formami przedsiębiorczości (spółki kapitałowe, narodziny kapitału międzynarodowego, rozwój handlu i masowej produkcji) i komercjalizacją kultury⁹. Podsumowując te konkretne doświadczenia społeczne, autor podkreśla, że zmysł przedsiębiorczości (kojarzony tu z żądzą przygód przyniesioną przez liberalizm) „wytwarza bardzo silne podniecenie indywidualne i zbiorowe. Wytwarza się zupełnie nowy rytm i pęd życia”¹⁰. Efektem tych pobudzeń i wrażenia wszechmożliwości jest w XIX wieku towarzyszący optymistycznym prognozom rozwoju lęk przed nowoczesnością, bo nie sposób przewidzieć kierunków jej rozwoju. O tej antynomii mówi Marshall Berman, przekonując, że doświadczenie nowoczesności polega na znalezieniu się w otoczeniu, które „obietuje przygodę, siłę, radość, rozwój, przemianę nas samych i świata – ale równocześnie grozi zniszczeniem wszystkiego, co mamy; wszystkiego, co wiemy; wszystkiego, czym jesteśmy”¹¹. Oznacza także przymus konfrontacji efektu zmiany z jej przedmiotem, co przynosi poczucie „jednoczesnego zamieszkiwania dwóch światów: „dziewiętnastowieczne społeczeństwo nowoczesne pamięta, jak to jest żyć w świecie, które pod względem duchowym i materialnym nie ma z nowoczesnością nic wspólnego”¹². Świadomość zmiany i konieczności przygotowania na następne, poczucie nienadążania za podlegającym ciągłej metamorfozie obrazem świata, a co za tym idzie także podmiotu, wrażenie wiecznego spóźnienia, rzeczywistość jako obietnica i zarazem ciągle niespełnienie – wszystkie te elementy składają się na dynamiczny pejzaż sprzeczności, ujmujących zarazem, jak podkreśla Berman, „samozachwyty i zwątpienie we własne siły”, doświadczenie wszechmocy i bezradności, pokusę indywidualizmu i zagrożenie przedmiotowaniem¹³.

⁸ R. Salvadori, *Mitologia nowoczesności*, przeł. H. Kralowa, Warszawa 2004.

⁹ Z. Łempicki, *Oblicze duchowe wieku dziewiętnastego*, Warszawa 1933, odbitka z: „Kultura i Wychowanie”, rok I, z. 1, ss. 12-14.

¹⁰ Tamże, s. 20.

¹¹ M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006, s.15.

¹² Tamże, s. 17.

¹³ „Człowiek nowoczesny jest nieuchronnie rozdarty wewnętrznie i od samego początku wie, że życie wśród traum: pragnąc wiecznej zmiany, musi doświadczyć na sobie cierpienia

Kiedy więc tak rozumiana nowoczesność okazała się wyzwaniem na tyle ważnym dla literatury polskiej, żeby przynieść w efekcie wyrazistą, rozpoznawalną odpowiedź? Oczywiście nie ulega wątpliwości, że była nim dla pokolenia pozytywistów. Myślę jednak, że ten pobieżnie zrekonstruowany zespół doświadczeń człowieka XIX wieku stał się już dużo wcześniej sferą najważniejszych rozpoznań pisarzy i zarazem substancją ich tekstów. Moment ten można, jak sądzę, zlokalizować w czasie blisko kanonicznych już rozpoznań nowoczesności, które przeprowadzał w swoich tekstach Charles Baudelaire, oczywiście przede wszystkim w *Malarzu życia nowoczesnego*, gdzie po raz pierwszy zwrócił uwagę na niezwykły związek sztuki z *modernité*, umieszczając „życie”, jak trafnie wskazuje Agata Bielik-Robson, wśród podstawowych tematów sztuki¹⁴. Tak naprawdę w tekście tym (pierwodruk: rok 1863) Baudelaire powtarza w pewnym sensie rozpoznanie, które zawarł we wcześniejszym szkicu *O bohaterstwie życia nowoczesnego z Salonu 1846*. Warto w tym momencie dodać, że sam termin *modernité* jest już wtedy dość dobrze zadomowiony w literaturze francuskiej (choć karierę na dobre rozpocznie tu w latach sześćdziesiątych, zwłaszcza dzięki piśmnom Gautiera). Jeśli wierzyć ustaleniom badaczy, jako pierwszy użył go Chateaubriand w roku 1833, ustalając opozycję (od której rozpoczyna się wszak najgłośniejszy szkic Baudelaire’a o Guysie) między pięknem „wiecznym” a banalnością i zwykłością „życia nowoczesnego”¹⁵.

Można by więc powiedzieć, że na poziomie refleksji estetycznej literatura zauważa nowoczesność od lat czterdziestych – pięćdziesiątych XIX wieku. Nie sposób refleksji tej oddzielić od doświadczeń życia. Wojciech Tomasik podkreśla, że „od połowy XIX wieku nowoczesność (nowoczesna technologia) wnikała do najintymniejszych zakamarków codzienności. Stała się odczuwalna m.in. jako zupełnie nowe doświadczenie – prędkość i pośpiech”¹⁶. Wiązały się z tym, o czym piszą od dawna badacze życia miejskiego w XIX wieku, zmiany w odczuwaniu czasu i przestrzeni, a także relacji pomiędzy ciałem a podlegającym metamorfozie terytorium jego aktywności. Dla Tomasika połowa wieku XIX jest wyrazistą granicą nowoczesności – bo wtedy kolej naprawdę zdobywa świat,

odchodzących w niebyt form życia; pragnąc stałości, musi nauczyć się znosić lotność otaczających go zjawisk.”, A. Bielik-Robson, *Życie i cała reszta: Marshalla Bermana marksizm romantyczny*, w: M. Berman, dz. cyt., ss. VII-VIII.

¹⁴ Tamże, s. X.

¹⁵ M. Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism*, Indiana 1990, s. 43.

¹⁶ W. Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007, s. 319.

a miejskie sensoria doczekują się pierwszych prób analizy artystycznej i antropologicznej. Charakterystyczne, że ten sposób myślenia o początkach nowoczesności pojawia się już w tekście Łempickiego z 1933 roku¹⁷.

W myśleniu o polskim wieku XIX połowa stulecia, wzięta w kleszcze dwóch politycznych traum i dwóch historycznoliterackich konstruktów, nie jest zbyt często opisywana jako moment kluczowy dla narodzin nowoczesności¹⁸. Ważne refleksje na ten temat odnaleźć można w książce zbiorowej *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku*¹⁹. Jej autorzy, podążając śladem Adalberta Stiftera oraz jego europejskich i polskich następców, zwracają uwagę na znaczenie odkrycia codzienności, które przynosi właśnie połowa XIX wieku. Osoczem tego odkrycia (bez którego nie sposób wyobrazić sobie rozpoznania nowoczesności) jest, jak udowadniają autorzy, przede wszystkim kultura biedermeieru, która nieoczekiwanie w tym miejscu sekunduje mającym z nią na pozór niewiele wspólnego analizom baudelairowskim! – bo kategoria „życia” spotyka się wszak z kategorią „codziennosci”. Biedermeier, jako postawa filozoficzna i artystyczna, lansuje oczywiście z jednej strony „oswojenie świata”, na pozór sprzeczne z doświadczeniem nowoczesności, z drugiej strony jednak, wprowadzając podwójną perspektywę „ideału” i „rzeczywistości”, oddaje, choć inaczej niż u Baudelaire’a, tę samą ambiwalencję, która, jak już przypominałam, jest centralnym punktem tego doświadczenia. Źródłem siły wobec tych sprzeczności miała być dla człowieka biedermeieru rezygnacja, zgoda na „podwójną przynależność i podwójne zobowiązanie”²⁰ – stąd także brał się imperatyw rozpoznawania życia codziennego, będącego wszak daną każdemu sferą ujawniania się tej podwójności.

W literaturze polskiej wpływy biedermeieru widać najwyraźniej w międzypowstaniowej twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego²¹, ale dostrzec można je i u Norwida, w jego fascynacji codziennością, zapisującą obecne w niej, a wciąż

¹⁷ Z. Łempicki, dz. cyt.

¹⁸ O wadze tego momentu w polskim wieku XIX pisze Janusz Maciejewski, zob. *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej*, dz. cyt., ss. 27-28.

¹⁹ *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, pod red. G. Borkowskiej i A. Mazur, Opole 2007.

²⁰ J. Kubiak, *Dwa światy i święta codzienność*, tamże, s. 240. O wadze biedermeieru dla dziewiętnastowiecznej całości pisali oczywiście wcześniej autorzy klasycznych dziś opracowań: Maria Żmigrodzka (*Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966 z. 2) i Janusz Maciejewski (*Przedburzowy. Z problematyki przelomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971).

²¹ Przekonują o tym m.in. studia zamieszczone w przywoływanej wyżej książce: Jacka Kubiaka, Magdaleny Rudkowskiej i Anety Mazur.

zagłuszane przez szum informacyjny powszedniego życia (o czym mówi np. *Bransoletka*), cechy wyższego porządku. Obaj pisarze są na pewno wyjątkowo czuli na rytmy nowoczesności, które badają zarówno z perspektywy emigracji, jak i wykorzystując optykę obecności. W tekstach Kraszewskiego i Norwida odnaleźć można takie kulturowe strategie, które dziś uznajemy za charakterystyczne dla nowoczesności, jak melancholia, utopia, dandyzm²². Za utwór „założycielski” dla doświadczenia nowoczesności w kulturze polskiej, można uznać, moim zdaniem, *Latarnię czarnoksiężką* Kraszewskiego (pierwodruk: 1843-1844), zbiór migawek z miejskiego życia, zapisanych w niezwyklej formie całości obrazkowej – przekraczającej granice „obrazka” jako gatunku ku próbie syntezy doświadczeń rzeczywistości²³. Jest to jeden z wielu pochodzących z okresu międzypowstaniowego utworów o mieście – ale, jak sądzę, jest to pierwsze w polskiej literaturze rozpoznanie sensorium miejskiego jako kuźni nowoczesności. Wystarczy porównać *Latarnię* choćby z bliską jej czasowo i tematycznie powieścią Józefa Dzierzkowskiego *Salon i ulica*. Oba utwory, wpisujące się w poetykę realizmu, wykorzystują dla opisu miasta zasadę kontrastu oraz motyw przybycia i wyjazdu, oba stosują zasadę budowy całości: od mikro- do makroskali. Różnica polega jednak na tym, że u Dzierzkowskiego miasto da się opisać, mieści się w strukturze romansu i powieści tajemnic – które to struktury w utworze Kraszewskiego okazują wciąż swoją niekompatybilność czy niewystarczalność.

Miasto jest dla bohaterów *Latarni czarnoksiężskiej* doświadczeniem, które jakby nie poddaje się istniejącym typom narracji o świecie. Nie przypadkiem przecież pisał Baudelaire, że „malarz życia nowoczesnego” to „kalejdoskop obdarzony świadomością”²⁴ – a właśnie formułę kalejdoskopu wybiera Kraszewski dla swojego tekstu o spotkaniu nowoczesności w mieście. Bohaterowie *Latarni czarnoksiężskiej* doznają tu przemiany o charakterze cielesnym i mentalnym: zmienia się ich poczucie przestrzeni i czasu, a także odczuwanie własnej sensualności. Miasto (lat czterdziestych XIX wieku!) jest przestrzenią nieustającej zmiany, która dotyka ciało i umysł, zmienia perspektywę podmiotu, prowadząc do przekształceń uświadamianych sobie przez bohaterów wyznaczników tożsamości. Bohaterów przeraża „natłok ludzi biegnących w różne strony, mijających się, jadących, krzyżujących”²⁵, który

²² Zob. E. Dąbrowicz, *Cyprian Norwid. Osoby i listy*, Lublin 1997.

²³ Zob. J. Bachórz, *Miasto z perspektywy Kraszewskiego*, w: *Miasto – kultura - literatura. Wiek XIX*, pod red. J. Daty, Gdańsk 1993.

²⁴ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, Gdańsk 1998, s. 20.

²⁵ J. I. Kraszewski, *Latarnia czarnoksiężska. Obrazy naszych czasów*, seria II, Kraków 1978, s. 95.

obserwują z okna, stojącego się latarnią czarnoksiężką, migającą zmieniającymi się wciąż obrazami. Podobnie jak w *Paryskim spleenie*, także u Kraszewskiego prawda o mieście objawia się „w fantastycznej godzinie wieczora”: „Ta mozaika cieni i świateł, to przesuwanie się ludzi, mieszanina dźwięków, śpiewów, krzyków, śmiechów, ten szum i ta wrzawa, a nade wszystko ta różnorodność nieustannie zmieniającej się fizjonomii – stanowią obraz nie do pochwycenia, nawet dagerotypem”²⁶. Dagerotyp, tak jak fotografia (której nie przypadkiem nie lubił Baudelaire!), jest bowiem obrazem płaskim, jednowymiarowym – a więc medium właściwie bezradnym wobec doświadczenia nowoczesnego miasta, bo „życie miejskie jest nieustannym kuszeniem wszystkich pięciu zmysłów”²⁷. Większą szansę na poznawczy sukces dają odbicia ruchu w lustrach, na wyslizganych ładach magazynów czy traktierni, w oknie. Cechą tych odbić jest momentalność, jednokrotność, zmienność. Obraz miasta jest jednak w inny sposób niemożliwy do uchwycenia, bo zgiełk nowoczesności (ten sam, o którym pisał Baudelaire jako o „zgiełku wolności ludzkiej”²⁸) zaburza dotychczasowy sposób widzenia i słyszenia, zmienia też poczucie czasu, stając się tym samym wyzwaniem percepcyjnym²⁹ – ten świat sztucznych tworów staje się bowiem na oczach bohaterów Kraszewskiego naturalnym środowiskiem człowieka³⁰. W środowisku tym zawodzą wypracowane wcześniej modele zachowań, zawodzi także próbujący uporządkować tę przestrzeń intelekt. Dla Baudelaire’a, który opisuje nową fantastyczność miasta, ważniejsza niż intelekt okazuje się w tym nowym zadaniu poznawczym intuicja z właściwą jej logiką asocjacji³¹.

Próba sprostania temu wyzwaniu jest forma tekstu, właśnie owe zmieniające się kalejdoskopowo „obrazy”³². Rytm ich zmian ilustruje też mechanizm „obiecywania”, składany przybyszowi przez miasto, mechanizm nowoczesności pokazywany tu jako przemienność „kuszenia” i niespełnienia, łechtania apety-

²⁶ Tamże, s. 98.

²⁷ Tamże, s. 335.

²⁸ Ch. Baudelaire, dz. cyt., s. 21.

²⁹ O literackim obrazie miasta jako wyzwania percepcyjnego pisze (o Kraszewskim tu nie wspominając) E. Rybicka, rozdz. *Miejskie „sensorium”*. *Poetyka percepcyjna*, w: tejże, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

³⁰ O doświadczeniu miejskim u Kraszewskiego zob.: J. Bachórz, *Realizm bez „chmurnej jazdy”*. *Studia opowieściach Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979, ss. 229-235. Autor pisze tu o takich powieściach, jak: *Boża czeladka*, *Sfinks*, *Dziwadła*.

³¹ Zob. W. Rzepak, *Wokół francuskiego pojęcia „nowoczesności”*, „Prace Komisji Neofilologicznej”, t. 3, PAU, Kraków 2001.

³² W epilogu Kraszewski podkreśla, że jego dzieło nie jest powieścią: „ograniczyliśmy się obrazami” (dz. cyt., s. 413).

tów i doznania nudy. Podobnie jak u Baudealaira, gdzie spod trotuarów wyziera „wesoły czerw” – pomocnik Thanatosa, u Kraszewskiego wędrowcom po krajinie nowoczesności towarzyszy melancholia i cień śmierci. „Trudno dojrzeć Boga za człowiekiem w mieście i nie dziwię się (...) ateuszom wielkich miast. (...) wóz śmierci już na nich wrażenia nie robi. (...) Dźwięk dzwonów miesza się ze śpiewem uliczników. A gdzież chwila do zastanowienia przy tylu zewnętrznych wrażeniach, co ci nieustannie myśl w tysiąc rozbijają kawałków. Żyje się, żyje cwałem i nie ogląda”³³. Smutek nowoczesności jest w mieście Kraszewskiego owocem zbyt wielu bodźców i niezrealizowanych obietnic, a przede wszystkim – wynika z poczucia niepoznawalności miasta jako całości³⁴. Wszelkie próby rozpoznania są bowiem zagłuszane i unieważniane – choćby dlatego, że słowo w wielkim mieście, jak pokazuje Kraszewski, ulega rozproszeniu i dewaluacji w przekazie „kurierka”, który „liczy pulsacje stolicy i zapisuje najmniej znaczące symptomata”: „oto ogłoszenia o transporcie świeżych nut i książek, oto opisanie świeżo odbytego uroczystego obrzędu religijnego, nekrolog potem, zdanie sprawy z koncertu i polityka króciutko, i anegdota”³⁵. W mieście słychać języki, nie słowo – to doświadczenie zapisze wiele powieści postyczniowych i młodopolskich. Jak tam, również w *Latarni*... człowiek nowoczesny jest wygnaniem bolejącym po stwierdzeniu niemożliwości poznania, a melancholia – zgodnie z definicjami filozofów i antropologów, strategią osuwającą doświadczenie utraty.

Przyjezdni w *Latarni czarnoksiężskiej* zaczynają od nabycia nowych ubrań. Ten gest oznacza, że poddali się już typowemu dla nowoczesnego miasta „voyeryzmowi” – poczuli na sobie terror oka czy „tyranię twarzy”, o których tak często pisze Baudelaire. Pod tym ciśnieniem tworzą w mieście swoją nową tożsamość. Kraszewski pokazuje, jakim przemianom podlegają w związku z tym tradycyjne kulturowe role kobiety i mężczyzny – pragnienie bycia widzianym i „pragnienie nowego” prowadzi do erozji tradycyjnych modeli. Bohaterom Kraszewskiego w walce o nową tożsamość towarzyszy nowa miejska literatura: plotki, sensacji, tajemnicy. Jej autorom śni się łatwa sława i dostępują jej łatwo, by znowu ją utracić. Literatura miejska – płód plotki i reklamy, ucieczki przed pracą i nie-

³³ Tamże, s. 98.

³⁴ O związkach nowoczesności, literatury i miasta zob.: R. Lehan, *The City In Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkeley 1998, zwłaszcza część I: *Reading the City / Reading the Text*. Lehan mówi tu m. in. o relacji pomiędzy miastem a stanem nowoczesnego umysłu. O nowoczesności miejskiej zob. także: *Pisanie miasta, czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997, E. Rybicka, dz. cyt.

³⁵ *Latarnia* ..., dz. cyt., s. 109.

uczciwych kombinacji, okazuje się tu także efektem „voyeryzmu”. Służny – jak ubranie – uwyrażnieniu własnego obrazu w oczach innych.

Badacze tożsamości zauważają niejednokrotnie, że w świecie nowoczesnym tożsamość zaczyna być traktowana jako zadanie³⁶. Z taką definicją tożsamości zgodziliby się oczywiście romantycy – nie przypadkiem Berman wskazuje opublikowanie *Fausta* jako założycielski moment nowoczesności. Romantycy jednak widzieli w tym projekcie przede wszystkim zadanie dla artysty, wybitnej indywidualności, a nie dla zwykłego zjadacza chleba, czyli „każdego” użytkownika kultury. Już jednak Baudelaire w *Malarzu życia nowoczesnego* pokazuje, że życie w mieście, zmieniające zakorzenienie człowieka w czasie i przestrzeni, wyznaczające nowy model komunikacji interpersonalnej, na absolutnie każdego uczestnika społecznej gry nakłada obowiązek kształtowania własnej tożsamości. Wpisani w ramy interakcji ulicznej (genialnie zdiagnozowanej np. w wierszu Baudelaire’a *Do przechodzącej*), mieszkańcy miasta, żeby istnieć dla innych, muszą dbać o swój wyrazisty wizerunek, który nie ogranicza się oczywiście do szczegółów stroju czy stylu zachowań. Tak samo dzieje się w *Latarni czarnoksiężskiej*. Charakteryzując tożsamość ponowoczesną, Giddens określa ją jako przejście „od świata losów do świata wyborów”³⁷. Można powiedzieć, że już w kulturze, której figurą jest dla Baudelaire’a miejski tłum, nikogo nie obchodzi los mijanego przechodnia, lecz tylko **znaki** wybranej przez niego tożsamości. Ważne jest bowiem to, **jak i wobec kogo** się określamy – i jaki jest efekt tych wysiłków, wpisujący się w społeczną mapę komunikacji.

O tej sytuacji nowoczesnego człowieka traktuje też wiele tekstów Norwida, m. in. dużo późniejsza od utworu Kraszewskiego *Tajemnica lorda Singelworth* (1883). Historię bohatera tej noweli potraktować można bowiem jako opowieść o budowaniu tożsamości wedle wzoru przednowoczesnego – i o klęsce tego przedsięwzięcia. Arystokratyczny awiator Norwida nie chce określać się „wobec” czegoś i kogoś, sytuując się „poza”. Czy jednak jest możliwa niezależność indywidualum w świecie nowoczesnym? – pyta autor, pokazując, że każde zachowanie człowieka wpisuje się w jakąś sytuację komunikacyjną, każde okazuje się najgłębiej „polityczne”. Lekceważąc te aspekty, uczestnik społecznej gry rezygnuje z wpływu na świat, w którym żyje – a wtedy przestaje z niego cokolwiek rozumieć, jak lord Singelworth, który nigdy nie odczyta palimpsestowego tekstu

³⁶ Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2002.

³⁷ Tamże, s. 110.

Wenecji, nad którą unosi się w gondoli balonu³⁸. Powodzenie poszukiwań tożsamości w kulturze nowoczesnej zależy bowiem od tego, na ile poszukiwacz bierze pod uwagę aspekt komunikacyjny, relacyjność, owo „wobec” czy „pomiędzy” (niskością i wysokością jak w opowiadaniu Norwida, swojskością i obcością, znanym i nieznanym, „ja” i „innym”). Doskonale już wie o tym Stanisław Wokulski – bohater *Lalki*, który niejednokrotnie podporządkowuje tej wiedzy swoje społeczne strategie. Jednocześnie, nękany przez bolączki nowoczesności, w marzeniach często buduje swoją tożsamość wedle wzorów przednowoczesnych, celowo anachronizuje swój obraz świata (jak np. w scenach w Zaslaviu), udając sam przed sobą, że da się wierzyć w modele tak twarde i niewzruszone, jak kamienny posąg bogini Sławy.

Rację ma Wiesław Rzońca, gdy w niedawno opublikowanym artykule prokuje, że „sprawa Norwidowego modernizmu stanie się zapewne przedmiotem bliższego zainteresowania współczesnych nam norwidologów”³⁹. Na pewno Norwida i Kraszewskiego uznać można za kluczników nowoczesności w kulturze XIX wieku⁴⁰. Wiele ich tekstów z okresu międzypowstaniowego zawiera istotne rozpoznania nowoczesności, wpływające także na formę artystyczną⁴¹. Norwid, najbliższy, jak podkreśla Stefanowska, typowi „nowoczesnego inteligenta”, był oczywiście pierwszym romantykiem, który stwierdzał, że cywilizacyjny zegar tak samo tyka nad Sekwaną i nad Wisłą. Z perspektywy jego twórczości (i jej interpretacji) rozpoznawanie nowoczesności i czujność na jej rytmy należy do podstawowych obowiązków dziewiętnastowiecznego artysty. Sprawa bliskiego kontaktu pisarza z własną epoką jest tak samo ważna dla Baudelaire’a, jak dla Norwida⁴² i Kraszewskiego.

Nić refleksji rozpoznającej nowoczesność (i tekstów szukających nowej formy dla tych rozpoznań) staje się coraz wyraźniejsza w drugiej połowie XIX

³⁸ O rozpoznaniach społecznych interakcji u Norwida zob. E. Dąbrowicz, dz. cyt., zwłaszcza szkic: *Cyprian Norwid odchodzi w sen*.

³⁹ W. Rzońca, *Norwid – największy poeta polski drugiej połowy XIX w.*, „Przegląd Humanistyczny” 2007 z. 6, s. 38. O wadze głosu Norwida w rozpoznawaniu nowoczesności przez kulturę polską zob. J. Maciejewski, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1992.

⁴⁰ O relacjach Kraszewskiego z nowoczesnością mówią autorzy artykułów zebranych w tomach: *Zdziwienia Kraszewskim*, pod red. M. Zielińskiej, Wrocław 1990 oraz *Kraszewski – pisarz współczesny*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1996.

⁴¹ W przypadku Norwida formę tę kształtowały, jak pisze Rzońca, „antyromantyczna poetyka myślenia wielogłosowego, wyrażająca w konsekwencji (...) poznawczy sceptycyzm”, „poetyka milczenia”, w końcu zerwanie „z modelem poezji, która byłaby *taczką idei*”, dz. cyt. s. 42.

⁴² Zob. Z. Stefanowska, dz. cyt., s. 34.

wieku, gdy wyrazistych cech nabiera odpowiedź literatury na to doświadczenie – czyli modernizm. Nic ta ciągnie się od tekstów doby międzypowstaniowej ku twórczości pokolenia postycziowego, a niejako „po drodze” staje się ważnym elementem konstrukcji świata u poetów nazwanych kiedyś przez Mariana Płacheckiego „dekadentami południa wieku”⁴³ czy rozpoznawanych jako pozytywistyczni „odmieńcy”⁴⁴. Choć młoda Orzeszkowa zarzucała m. in. tym właśnie poetom bezmyślnie krytyczny stosunek do nowoczesności, to oni przecież, bez właściwej warszawskim „młodym” optymistycznej afirmacji, niestychanie trafnie opisywali składające się na nią doświadczenia. Przedstawiali więc np. ludzki wir napędzany pośpiechem epoki (poemat *Roman Zero* Włodzimierza Stebelskiego) czy analizowali mechanizmy komercjalizacji sztuki w obrazie „poezji na giełdzie” (*Fragmenty satyryczne* Leonarda Sowińskiego, wiersze Felicjana Faleńskiego⁴⁵ i Aleksandra Michaux-Mirona), przypominali także, że nowoczesność nosi często w postycziowej Polsce stempel obcości. Na pewno też oni właśnie „odkryli” dla siebie nowoczesną melancholię – przebijającą przez tak często używaną w tej twórczości formułę „napaści na wiek XIX”. W tym samym czasie warszawscy „młodzi” (i ich sojusznicy, tacy jak Orzeszkowa) używali zupełnie innych strategii – wykorzystywali prasową „giełdę” do własnych celów (ciesząc się, że ich przeciwnicy „krzyczą, więc czują”!), a jako główny język refleksji o świecie proponowali utopię. Pamiętajmy jednak, że utopia⁴⁶ i melancholia to chyba najważniejsze z języków rozpoznawania nowoczesności – i radzenia sobie z jej wyzwaniem. To łączy z nowoczesnością nie tylko „negatywistyczny” nurt dojrzałego pozytywizmu, ale także warszawskich „młodych”, desperacko próbujących nawiązać kontakt z oddalającą się nowoczesną Europą. „Super” utopii i melancholii (albo stop fascynacji postępem cywilizacji z przerażeniem jego nieobliczalnością) będzie charakterystycznym sposobem zapisywania doświadczenia nowoczesności przez późnego Prusa czy Orzeszkową z okresu *Melancholików* lub *Dwóch biegunów*. Nie chcę jednak wchodzić głębiej w związki tzw. pozytywistów z nowoczesnością, ponieważ były one już wielokrotnie wskazywane (także przeze mnie) i analizowane. Gloger w cytowanym tu tekście podsumowuje stan

⁴³ M. Płachecki, *Dekadentyzm południa wieku: rekonesans*, „Studia Filologiczne Akademii Świętokrzyskiej” t. 17 (2002), ss. 27-46.

⁴⁴ J. Tomkowski, *Samobójcy i marzyciele. O zabijaniu poetów*, Kielce 2002.

⁴⁵ Zob. U. Kowalczyk, *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*, Warszawa 2002, zwłaszcza rozdział: *Felicjan Faleński – pisarz wieku dziewiętnastego*.

⁴⁶ Piszę o tym więcej w artykułach: *Pożytywistów spotkania z utopią*, w: *Trzy pokolenia*, pod red. A. Z. Makowieckiego, Warszawa 1997 oraz *Od utopii artystycznej do allotopii*, „Obóz. Pismo Studium Europy Wschodniej” 2007 nr 46.

badania na ten temat – choć interesuje go bardziej pytanie o relację „pozytywiści” – modernizm.

W świetle moich rozważań trudne do zaakceptowania okazują się więc koncepcje Michała Pawła Markowskiego, dotyczące polskiej literatury nowoczesnej (tym trudniejsze, że jego książka została wydana jako podręcznik akademicki). Nowoczesność, lokowaną w pierwszej połowie XX wieku i traktowaną jako „epokę wewnątrznie podzieloną”, dzieli on na dwa odłamy: „nowoczesność zachowawczą” i „krytyczną”, tzn. ufundowaną na doświadczeniu niepoznawalności świata. Podstawą tych rozróżnień są jednak w tej książce stwierdzenia tyleż efektowne, ile po prostu nieprawdziwe, bo np. czy rzeczywiście bezwzględnie słuszne jest zdanie, że „konserwatyści wierzą w przedstawialność (wyrażalność) świata”, „wierzą w mocną pozycję podmiotu, niepoddanego żadnym zewnętrznym wpływom”⁴⁷? Jeśli chodzi o literaturę tworzoną przez pokolenie pozytywistów, Markowski zdaje się wciąż posługiwać stereotypem epoki ubranym tylko w nowe konteksty i stylistykę. Trudno bowiem przyjąć z powagą np. następujące stwierdzenie: „Zasadnicza różnica między pozytywistyczną a nowoczesną literaturą krytyczną polegała na tym, że literatura pozytywistyczna krytykowała rzeczywistość i wskazywała niedostatki w funkcjonowaniu życia społecznego. Krytyczna literatura nowoczesna (...) pyta o sam kształt rzeczywistości i o to, czy w ogóle można ją przedstawiać, co pozytywizm, ze swoją koncepcją realistycznej literatury zaangażowanej, traktował jako coś oczywistego”⁴⁸. Jakich pisarzy autor ma na myśli? Prusa z okresu *Dusz w niewoli*? Orzeszkową jako autorkę *Pana Graby* czy *Nad Niemnem*? Świętochowskiego z okresu pisania *Klubu szachistów* czy *Dumań pesymisty*? Nie trzeba chyba dziś nikogo przekonywać do tego, że pytanie o możliwość przedstawienia jest od początku wpisane w poszukiwania realistów – zwłaszcza Prusa, ale też, jak pokazywałam, Kraszewskiego jako autora *Latarni czarnoksiężskiej*. Oczywiście Markowski w swojej książce zajmuje się literaturą XX wieku. Ale czy wiek XIX na pewno kończy się w chwili, gdy Irzykowski publikuje *Patubę*? Jeśli traktować ją jako tekst „fundatorski” polskiej literatury nowoczesnej, to nie sposób chyba nie zauważyć, że w pewnym sensie pointuje ona rozpoznanie i poszukiwanie dziewiętnastowiecznych realistów i na-

⁴⁷ M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 42. Myślę, że w tej czysto „zewnętrznej” interpretacji myśli konserwatywnej zabrakło np. refleksji o związkach nowoczesności z przeszłością, którą podjął J. Habermas, zob. *Nowoczesność: świadomość czasów i szukanie pewności w samej sobie*, w: tegoż, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2000, ss. 14-15.

⁴⁸ Tamże, s. 35.

turalistów, że wobec tych poszukiwań Irzykowski określa się jako pisarz. Czy zapisywanie przez Leśmiana „przemian rzeczywistości” można sensownie rozpoznać, odcinając jego poszukiwania od dziewiętnastowiecznych interpretacji nowoczesności? Warto tu choćby przypomnieć oczywisty fakt, że za swoją sojuszniczkę na drodze do języka nowoczesnej poezji Leśmian niejednokrotnie uznaje Konopnicką, w świetle ustaleń Markowskiego zatrzymaną na zawsze przed progiem nowoczesności...

Pora na koniec zastanowić się nad tym, co badaczom literatury i kultury polskiej wieku XIX daje posługiwanie się kategorią i perspektywą nowoczesności. Warto przypomnieć, że współczesna antropologia traktuje kulturę przede wszystkim jako złożoną strukturę znaczeń, z trudem poddającą się interpretacji „totalnej”, autorytarnej, systemowej, dążącej do zdecydowanych rozstrzygnięć. Uwalniając humanistykę od przymusu wypracowania wyczerpującego modelu kultury, otwiera się na dialog, rozpoznawanie światów, głosów i różnorodnych dyskursów. Przed pokusą całościowych, autorytarnych rozstrzygnięć, może chronić dziś współczesnych antropologów program „wiedzy lokalnej”⁴⁹. Geertzowska metafora pracy antropologa starającego się badać „świat w kawałkach” jest na pewno także ważna dla historyka literatury, który musi zdawać sobie sprawę z tego, że za każdym razem wybór perspektywy interpretacyjnej decyduje o wizji dzieła, autora, epoki. Wiedząc, że „niewinność” badacza kultury jest wygodnym mitem, zdajemy sobie dziś coraz wyraźniej sprawę z tego, że nie można mówić o innej kulturze – w tym przypadku kulturze wieku XIX – tylko językiem zwycięzców, patrzących z góry na podbity teren i wyznaczających mapę wedle trasy swoich podbojów⁵⁰. Bliski mi program „wiedzy lokalnej” daje się uzgodnić z kategorią nowoczesności – pod warunkiem, że będziemy ją traktować jako doświadczenie, które zawsze przecież rozpoczyna się od przygody ściśle lokalnej, bo indywidualnej, wpisanej np. w kształt pojedynczej biografii czy przeżycia generacyjnego. Pod warunkiem więc, że wciąż ponawiać będziemy pytania: jaka nowoczesność? przez kogo i jak przeżywana? w jaki sposób artykułująca się w określonej formie autonomicznej „odpowiedzi” literatury?

Według Marshalla Bermana, refleksja nad nowoczesnością dziewiętnastowiecznych jest nam dziś potrzebna nie tylko jako rozpoznanie historyczne, lecz – przede wszystkim – jako takie, którego musimy dokonać we własnym interesie, bo jest nam ono niezbędne do zrozumienia dzisiejszej kultury. Cofanie się

⁴⁹ Zob. C. Geertz, *Lokalna lektura*, pod red. D. Wolskiej i M. Brockiego, Kraków 2003.

⁵⁰ Tenże, *Świat w kawałkach – kultura i polityka u schyłku wieku*, przeł. D. Kołodziejczyk, (tamże, zob. też: D. Kołodziejczyk, *Geertz i postkolonializm*).

do modernizmu wieku XIX jest w jego oczach „źródłem przenikliwości i odwagi, potrzebnych do tego, by stworzyć modernizm XXI wieku”⁵¹. Tezę Bermana zdaje się powtarzać np. Przemysław Czapliński, który w zeszłorocznej recenzji powieści Dawida Bieńkowskiego *Biało-czerwony* zauważa trafnie, że przyczyną stereotypowego obrazu zarówno rzeczywistości, jak i polskiej tradycji w tym utworze jest „ubóstwo obrazu nowoczesności”: „Nowoczesność potrafi przecież tworzyć, ale też podbijać, kolonizować, zabijać – potrafi być równie dynamiczna i groźna jak u Bieńkowskiego tradycja. (...) Prostactwo podziału dokonane go przez pisarza oślepia go na złożoność polskiej nowoczesności i polskiej tradycji”⁵². Bez zrozumienia tradycji nowoczesności w kulturze polskiej niemożliwe jest rozpoznanie dzisiejszych jej wyzwań i form uczestnictwa. Nie jest możliwe więc ani „zamykanie” XIX wieku, ani tym bardziej „otwieranie” go na fascynacje ponowoczesnych.

Magic lantern, or, the nineteenth century and modernity

This article offers an afterthought on modernity of nineteenth-century people, which took place within the space of a paradox. The category of *modernité*, occurring in the very middle of that century, comes up to us today enveloped in a ‘remoteness’ and a plainly anachronic character. The title nineteenth-century experience of modernity is of the essay author’s interest as a phenomenon distributed in time, one of changing dynamism.

⁵¹ M. Berman, dz. cyt., s. 46.

⁵² P. Czapliński, *Sarmatyzm i nowoczesność*, „Gazeta Wyborcza” 16.10.2007, s. 16.