

Małgorzata Baranowska

"Miasto - wszechświat" : "Ozimina" Berenta

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (21), 93-104

1993

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Roztrząsania i rozbiory

„Miasto — wszechświat” „Ozimina” Berenta

Miasto jest jednym z najważniejszych wyzwań dwudziestego wieku dla każdego, kto interpretuje współczesność — czy to będzie pisarz, malarz, socjolog czy antropolog. Z dzisiejszego punktu widzenia początek wieku należy do zupełnie innej epoki, a jednak większość zagadnień związanych z rozrastaniem się i funkcjonowaniem miast nie tylko znana była na początku wieku, lecz także weszła do literatury. Zdano sobie nagle sprawę ze znaczenia masowości działań i wrażeń, produktów i ich konsumentów, z możliwości w miarę szybkiej i łatwo dostępnej informacji. Kolejne progi, jakie cywilizacja pokonuje, lawina nowości — mają charakter ilościowy i łączą się z nieznanym dotąd przyspieszeniem działań, informacji i nieoczekiwanym rozrostem miast.

Rozwój przemysłowy, tak zwany postęp, stał się fetyszem jednych i zjawiskiem zatrwajającym innych. Optymistyczny mit ciągłego rozwoju walczy z pesymistycznym mitem katastrofy. Oto pytania, jakie się narzucają — jak opanować coś nie do opanowania? Jak przyjąć uderzającą, nową organizację przestrzeni, lawinowy postęp powodujący nie spotykane dotąd zjawiska, zanikanie świata znanego ludziom od pokoleń? Jak opanować miasto-potwora?

W pewnym sensie miasto jest ukochanym potworem literatury. Wielu badaczy na hasło urbanizm od razu reaguje pytaniem — a co z antyurbanizmem? Być może znalazłoby się więcej dzieł artystycznych i teorii z założenia antymiejskich niż pozytywnie do miasta nastawionych.

Mnie się wydaje, że skoro wszystkie one powstają z inspiracji samego istnienia miasta i bez niego na pewno by nie powstały, ich źródłem jest urbanizm — czy umieścimy go po stronie pozytywnych zdobyczy ludzkości, czy nie.

Rozróżnienie między tymi dwoma nurtami bywa konieczne. Bardzo często jednak mieszają się one w literaturze. Dopiero oba naraz stanowią o obrazie miasta. Kunicki i Borowski z *Próchna* (druk w „Chimerze” 1901, wyd. książkowe 1903) Waława Berenta idą wieczorem przez miasto, w którym zaczyna się jakiś gwałtowny ruch, tętent, krzyki:

Obaj stanęli ściskając odruchowo laski w dłoniach i próbując przejrzeć ciemności. Lecz naokół znowu cisza zaległa. Szumiały tylko druty na słupach i hen na krańcach bił młot nocnej walcowni.

Kunicki ruszył z miejsca. Borowski wciąż jeszcze stał i strzygł uszami. Teraz dopiero ocknął się jakby ze swego zapamiętania: twarz mu się rozjaśniła, oczy zabyły.

— Znowu zbrodnia! — rzekł z uśmiechem.

— Ciesz to pana tak bardzo?

— L u b i ę m i a s t o! — i pociągnął nosem jak wyżeł.

A nie otrzymawszy odpowiedzi, zawołał po kilku minutach:

— N i e n a w i d z ę m i a s t a!¹

Sprzeczne okrzyki jednego z bohaterów *Próchna* w najkrótszy sposób charakteryzują rozpowszechniony, zwłaszcza na początku wieku, stosunek do miasta. Gdzie miałyby się połączyć demonstrowane tu uczucia, jeśli nie w powieści dekadencej. Co jest bardziej dekadencej niż kochać potwora, podziwiać ohydę, uśmiechać się na myśl o jakiejś w okolicy zbrodni, lubić i nienawidzić zarazem.

Berent wprowadzając do swej powieści miasto groźne, powodujące śmierć woli, każe swym bohaterom zagłębiać się w zależność od niego. Niezdolni do porzucenia tego niezdrowego związku, miotani silnymi uczuciami, przekonani, że miasto ich niszczy, pograżają się w nie kończących się rozmowach, które same się w końcu zmieniają w kwintesencję miasta.

Próchno stanowi przykład na poszukiwanie formy odpowiedniej dla wypowiedzenia miasta. Berent umiał uczynić z powieści podsumowujący wykład modernistycznego estetyzmu² i znaleźć jednocześnie nową formę, wprowadzając do powieści esej, czyniąc ją dziełem otwartym w swej dialogiczności, w nie kończącej się dyskusji³.

¹ W. Berent *Próchno*, Warszawa 1971, s. 44 (podkreślenia moje).

² Zob. K. Wyki analizę roli *Próchna* dla rozumienia modernistycznego estetyzmu w jego książce: *Modernizm polski*, Kraków 1959 (część *Warstwy główne modernizmu*, rozdz. 7 *Porachunki na szczycie estetyzmu modernistów*, s. 141–151).

³ „Polifoniczność powieści Berenta ujawnia się przede wszystkim w stosunku wypowiedzi poszczególnych bohaterów. Żadna z nich nie ma charakteru zamkniętego i ostatecznego.

W przypadku przywołanego fragmentu mamy sytuację, w której dyskusja toczy się w obrębie wypowiedzi jednego tylko z bohaterów. Nawet jeśli brzęczy tu ton nieco ironiczny, nie należy lekceważyć tych sprzecznych oświadczeń. Zacytowałam je po to, byśmy mogli się od razu znaleźć w centrum dyskusji o mieście, żebyśmy dotknęli tej dwuznaczności w samej literaturze. Jest ona znacząca tylko o tyle, o ile wpływa na formę, jaką znajdują dla miasta pisarze. Ważna dla Berenta, zarówno w *Próchnie*, jak i w *Oziminie*, straci swe znaczenie, gdy zajmiemy się, powiedzmy, programowym tomem grupy „Przedmieście”.

Miasto — wszechświat

Do utworów, w których znajdujemy świadomą, całościową koncepcję miasta, w pierwszej kolejności należy zaliczyć *Oziminę* (1911). Jest to powieść na wskroś nowoczesna. Berent bardzo dobrze zrozumiał, zgodnie z wielkimi prądami filozoficznymi, artystycznymi, architektonicznymi epoki, że czas i przestrzeń nie są już tym, czym dotąd. Akcja *Oziminy* toczy się w ciągu jednej nocy roku 1904 w warszawskim salonie i na ulicach. Ale jakież to salon i jakie ulice! Rzadko udaje się w utworze literackim wytworzyć przestrzeń tak względną, przypominającą raczej grę przestrzeni niż jakiś obszar naprawdę określony ulicami, piętrami, pokojami. Gra ta zależy w głównej mierze od punktu widzenia postaci.

Pierwszym, podstawowym podziałem przestrzeni w *Oziminie* wydaje się bardzo wyraźny podział na „salon” i „ulicę”.⁴

Te dwa obszary znajdują się w Warszawie, której identyczność została określona paroma szczegółami. Jednoznacznie rozpoznawalne są tylko: dzielnica Powiśle (nazwa na s. 259), pomnik Kopernika (s. 301) i figura Chrystusa przed kościołem Świętego Krzyża (s. 301 i 311).⁵ Należą one do „strony ulicy” i pełnią funkcję symboliczną.

Biegunem przestrzeni zamkniętej — po stronie salonu — jest sam salon w mieszkaniu baronostwa Niemanów. Biegunem przestrzeni otwartej — po stronie ulicy — jest Powiśle.

Czy może być przestrzeń bardziej otwarta niż ulica? W pewnym sensie

zawsze bowiem może spotkać się z repliką, może zostać zanegowana. Wewnętrzny prawem tej prozy jest dyskusyjność” (M. Głowiński *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969 s. 244). Autor zwraca uwagę na trudność, z jaką *Próchno* i *Ozimina* zaczęły być rozumiane jako powieści.

⁴ Por. M. Głowiński *Wstęp* do: W. Berent *Ozimina*, Wrocław 1974 (BN I, 213).

⁵ Wszystkie odwołania do tekstu *Oziminy* według: W. Berent *Ozimina*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1974 (BN I, 213).

tak. Sama już nazwa ma znaczenie sugerujące, że należy do jakiejś całości skończonej — miasta. Ale w *Oziminie* zyskuje znaczenie jako „otwarta” głównie przez opozycję do salonu. Berent, mistrz w nadawaniu przestrzeni wieloznacznych sensów i uzyskiwaniu ich w nieustannym ruchu, w zmianach wzajemnych stosunków między nimi, nie ograniczył kreowanej przestrzeni otwartej do skrawka Warszawy. Ulica symbolizowała społeczeństwo zrewoltowane, a przede wszystkim robotnicze przedmieście, chociaż nazwa przedmieście nie pada w *Oziminie*. Znajdujemy tutaj tylko przymiotnik „podmiejski” (s. 33 i 261). Ulica Berenta to jednak ulica z widokiem na nieskończoność. Stanowi miejsce przejściowe między miastem zamkniętym w symbolicznym salonie a wszechświatem.

Każda przestrzeń w *Oziminie* określona została przez swe miejsce wobec innych, niespodziewanie ukazujących się w kolejnych epizodach. Niezwykle nowoczesne spojrzenie Berenta na czasoprzestrzeń przy odkrywaniu stosunku do kreowania bohaterów jako nosicieli racji nie ograniczonych ingerencją tradycyjnie pojętego narratora⁶, którego próżno tu szukać — wszystko to nadało nowy sens przestrzeni miasta — jako wszechświata.

Punktem wyjścia Berenta stał się pogląd niezwykle charakterystyczny dla rozumienia miasta w XX wieku, chociaż w czasie kiedy Berent pisał *Oziminę*, architekci dopiero zaczynali go sobie uświadamiać. Mianowicie Berent założył, że jego centrum przestrzeni, gdziekolwiek je w swej powieści utworzy, nie jest skończoną, ograniczoną całością kreowaną dla któregoś kolejnego epizodu, ale jakby początkiem nieskończoności — wyłącznie miejscem, w jakim znajduje się ktoś, kto przedstawia swoją rację. Zarówno racja, jak przestrzeń są względne, bo wystarczy drobny ruch, by je zmienić. Wystarczy opuścić ten konkretny punkt, żeby zorientować się, że otwierają się kolejne, coraz inne i większe przestrzenie. Nawet ten, kto nie opuszcza zacisznego, wydawałoby się, stabilnego miejsca — salonu — narażony bywa na ataki racji wdzierających się z ulicy, na wspomnienia, porównania, opisy, które wpuszczają do przestrzeni zamkniętej — przestrzeń otwartą.

Dwa założenia bardzo ważne dla wieku dwudziestego patronują przestrzeni kreowanej w *Oziminie*. Po pierwsze, każdy fragment jest częsteczką nieskończoności.⁷ Po drugie, dopiero odniesienie fragmentów

⁶ Por. M. Głowiński *Wstęp...*

⁷ B. Szmidt, architekt i teoretyk architektury, w *Ładzie przestrzeni* (Warszawa 1981) analizuje przełom, jaki stanowiło uświadomienie sobie tej zasady przez architektów: „Według jednego z założeń teoretycznych powstałej w 1917 roku grupy „De Stijl” przestrzeń architektoniczna jest fragmentem nieskończonej przestrzeni zewnętrznej. To

przestrzeni wobec siebie, ich ruch, zmiany położenia, ich gra mogą być traktowane jako całość przedstawionej przestrzeni.⁸ Poszczególne fragmenty nie mówią nic o świecie *Oziminy*.

Zupełnie inaczej niż w powieściach, w których po prostu akcja dzieje się w mieście, a nieobecność jakiegoś fragmentu nie zmienia całości, bo i tak się dowiemy, czy rzecz miała miejsce w Płocku, Londynie czy innym, nie nazwanym nawet mieście.

Kładę nacisk na opis przestrzeni, a przecież chodzi tu także o czas, bo to on wprawia fragmenty w ruch. Akcja nie rozwija się według przychywno-skutkowego ciągu, któremu mógłby odpowiadać czas linearny. Wiemy tylko, że *Ozimina* dzieje się jednej nocy, podczas wojny rosyjsko-japońskiej i stłumienie manifestacji pozornie spowodowanej ogłoszeniem wojny, ale opisaniej, jakby była manifestacją 1905 roku. Tego rodzaju perspektywa sprawdza się tylko wtedy, jeśli posłużymy się, zewnętrznym jakby wobec punktów widzenia bohaterów, czasem historycznym. Ponieważ jednak właśnie punkt widzenia rządzi światem przedstawionym w tej powieści, więc punkty kulminacyjne fabuły nie wypadają dla wszystkich bohaterów w jednym momencie.

Zasadniczo czasem *Oziminy* stała się rozbita na drobiny terażniejszość, nie pozbawiona jednak akcji i opowieści przenoszących w przeszłość.⁹ Czas podporządkowany oderwanym epifaniom połączony został przez ruch. Nawet w poszczególnych epizodach nie jest traktowany ani jak czas linearny, ani równomierny. Ciągłe mamy tu do czynienia z przyspieszeniami i zwolnieniami, które nie tylko spowodowane są różnicami w wydarzeniach poszczególnych epizodów, ale wynikają ze stylu. Berent nadając niektórym fragmentom większą niż innym siłę ekspresji, buduje zdania sprawiające wrażenie zróżnicowania czasu.¹⁰

na pozór truistyczne założenie stało się później jednym z naczelných imperatywów architektury XX wieku” (s. 27).

⁸ Por. B. Szmidt, op. cit.; zwłaszcza *Wstęp* oraz rozdz. 2 *Przestrzeń, czas i ruch: układy odniesienia*.

⁹ Por. M. Głowiński *Wstęp...*

¹⁰ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska i J. Kwiatkowski *Magnuszewski — Berent — Kaden. Próba analizy nurtu stylistycznego*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, Kraków 1961. Zanalizowane tu także zostało stosowanie zróżnicowanego tempa zdań: „inwersja — to umiejętność podkreślania słów, wydobywania ich na plan pierwszy lub usuwania w cień: funkcja plastyczności opisu. Gdyż — inwersja i składnia retardacyjna — to nic innego jak chwyt pozwalające na swobodną gospodarkę czasem narracji. Na gospodarkę zgodną z pojęciem czasu psychologicznego, subiektywnego. Gdyż — dążąca w tym samym kierunku — mowa pozornie zależna — to typ narracji, który stanowi miłowy krok naprzód w procesie rozbijania sztucznych konwencji literackich, w procesie — patetycznie mówiąc — zbliżania literatury do życia” (s. 420).

Często przy lekturze *Ozimy* narzucają się porównania z (późniejszym) *Ulissesem* Joyce'a. Widoczny wzór tradycji literackiej, użycie epifanii, ograniczenie czasu akcji do jednej tylko nocy zbliża konstrukcję świata tych powieści.¹¹ Przestrzeń miasta — Warszawy — nie została jednak tak dokładnie topograficznie określona jak przestrzeń Dublina, a czas nie może być tak zależny od epopei-wędrówki. Rodzaje literackie, na których żeruje *Ozimina*, to przede wszystkim dramaty (*Wesele* i *Dziady*) i liryka. W *Ulissesie* pełnią one funkcję jakby uzupełnienia całości formy nadanej miastu-światu przez literaturę, w *Oziminie* stanowią formę podstawową.

Dramat został przez Berenta potraktowany jako zasada kompozycyjna najlepiej nadająca się do rozłożenia na epizody i bez trudu motywująca „ruch na scenie”. Wybór odpowiednich dramatów, kwestia polskiej tradycji nie nastęrczała pisarzowi takich trudności, jakie by miał poszukując odpowiedniej kanwy epickiej. Zarówno *Wesele*, jak i salon z *Dziadów* to wielkie widowisko racji, zwierające się punkty widzenia. Berent, podobnie jak Joyce, usiłował, używając w bardzo świadomy sposób formy literackiej, stworzyć wizję wszechświata, będącego równocześnie miastem. Podstawowym żywiołem miasta w *Oziminie* jest „tłum w akcji”. Charakteryzuje go uczestnictwo w widowisku, zbiegowisku, salonie jako wydarzeniu towarzyskim, w procesji, pochodzie. Zarówno po stronie ulicy, jak i salonu możemy się spotkać z formą w i d o w i s k a. Zdolna jest ona zorganizować i obdarzyć silną ekspresją każdą zbiorowość ludzką, żywioł tłumu.

Po stronie salonu pojawiają się widowiska dla miasta bardzo charakterystyczne, wskazujące na nieodłącznie z nim związaną sztuczność. Po stronie ulicy tłum przekracza granice kolejnych form jako zbiegowisko, procesja, pochód i otwiera coraz nowe perspektywy, które okazują się w swym znaczeniu symboliczne, nieskończone i nieograniczone.

Pierwsze wrażenie mówi nam, że po stronie salonu rzecz dzieje się w kameralnych wnętrzach, a dopiero po stronie ulicy w większych przestrzeniach wśród tłumu. Oto jakie, różnego rodzaju, widowiska przywoływane są w epizodach po stronie salonu: arena i cyrk (s. 24, 30–31), tamże igrzyska starożytne, commedia dell'arte (s. 32), pogrzeb (s. 33), występ śpiewaka w salonie (s. 34–35), katarynka ze szpakiem i wróżbami (s. 80), śpiewający dorożkarze (s. 84), korowód-bal (s. 88), opera (s. 109, 111), widok z okna na zamieszki uliczne (s. 113, 114), muzyka i śpiew tłumów (s. 115), błędne koło (s. 124, 126, 200), sabat i wizja przy ognisku (s. 187, 229–237), panopticum (s. 219). Specjalnie wyliczyłam je tutaj, nie zważając na niewspółmierność, jaka między

¹¹ Por. M. Głowiński *Wstęp...*

nimi zachodzi, by uświadomić, jak bardzo steatralizowana została przestrzeń salonu.

Po stronie ulicy odbywają się widowiska z założenia bardziej otwarte, nie planowane jako sztuka, jakby niespodziewane: robotnicza zemsta na bandycie – „lokatorze” w obecności tłumu (s. 261–267), pielgrzymka chrześcijan (s. 270), pochód biczowników za Łokietka (s. 274), pielgrzymki słowiańskie (s. 275), rewolucyjny pochód tłumu i śpiew (s. 284–286), pojawienie się kozaków (s. 286), dziwna kobieca postać i śmierć na pobojo wisoku (s. 293–295), misteria eleuzyjskie i przemiany Dionizosa (s. 305–310).

Formy teatralne po stronie ulicy służą często do tego, by przedstawić złe strony miasta, które objawia się tu jako siedlisko zepsucia, zgnilizny i marazmu. Zwłaszcza że cała strona salonu zdominowana jest przez postać wysoce teatralną — kukłę Murzyna: „Oto stoi O n — Bożek zastoju”. Jarmarczno-operowy charakter opisywanych przez Berenta teatrów ma nadać silniejszy wyraz niechęci do spotworniałej formy życia — miasta.

Oto opera w *Oziminie*:

Ta twarz w monoklu rzucala błędnie ponad głowy ludzkie jakby złośliwość chytrą, jakby niemy koncept figlarny, lecz zastępy i drętwy na obliczu znużonym: ostatni wyraz, jaki czepia się zwiędłych po miastach masek ludzkich. Słuchał czujnie, melodią cały wibrujący, jak oper stołecznych bywalec i śpiewu miłośnik. A gdzie się kierował monokl jego błyszczący i, rzekłbyś, zgąsłe przy nim drugie torbiaste oko, tam uwijał się psotnie przed ich spojrzeniem, tańczył niby kusa marionetka diwy palec wskazujący, na pół długości przysłonięty rubinową „markizą” pierścienia. [...]

Tę potworną projekcję życia w teatr, w teatr dzisiejszy, gdzie rozpętanie młodej woli imituje coś jakby Beardsleyowskiej megery opiumowa lubieżność — powitał Zaremba gwałtownym otrząsem wstrętu [s. 109].

Jak w każdym fragmencie *Oziminy*, doskonale ujawnił się tu fakt, że nic w tej powieści nie istnieje samo w sobie: widzimy człowieka, który mimo że ma bardzo silnie określony punkt widzenia, ukształtowany został przez miasto aż do wyrazu twarzy.

Po stronie ulicy wszystkie formy widowiskowe to teatry rewolucji lub obłędu. Wydawałoby się, że jako bardziej otwarte i bardziej powiązane z całością życia, przeciwstawione tutaj martwocie, powinny być także piękniejsze, ale tak nie jest. Dwie straszne twarze miasta, społeczeństwa różnią się głównie tym, że przerażające rysy jednej wywołane są winami krzyczącymi się za drugą¹².

¹² Oto reakcja na zbliżanie się procesji chrześcijan: „Profesor uszom swym nie wierzył: acz w mowie z trudem rozumianej, słyszy przecie najwyraźniej ten psalm Dawidowy. I błyskawicą przemknęły mu w pamięci wszystkie te obrazy bezdusznego zmaterializowania ludzi, na jakie przez całą noc patrzył, by o świecie zanurzyć się po tych zaułkach

Animalizacja¹³, bardzo charakterystyczna dla *Oziminy*, nie omija również opisów miasta, którego twarz staje się tu raczej pyskiem jakiegoś biologiczno-architektonicznego potwora.

Fabryki miasta należą do obcego kapitału, wyniki pracy tutejszej wysyłane są gdzieś daleko, poza miasto, poza kraj. „Odbywa się to wszystko we Francji, Belgii i Niemczech. Te kominy czerwone to wielkie ryje, wielkie ssawki pracy przyssane do tej ziemi na cudze korzyści” (s. 269). „Jeszcze niżej: te kominy czerwone, niby potworne ryje mrówkojadów cudzoziemskich” (s. 302).

Miasto kształtowane przez kolejne punkty widzenia nie ma formy stałej. Ciekawe są dwa fragmenty, w których pojawiają się warszawskie szczegóły niewątpliwie prawdopodobne, ale nie do końca rozpoznawalne. Jak się wydaje, użyte one zostały specjalnie nie tylko w kontekście motywów zaproszenia rosyjskiego pułkownika do polskiego salonu, lecz także jako czynniki mogące wywołać reakcję pożądaną dla charakterystyki punktu widzenia pułkownika.

Zarówno zainteresowanie spółki obywatelskiej i kapitalistów niemieckich kolejną okólną (s. 63–64), jak i sprawa placów w śródmieściu i budowa ulicy z widokiem na cerkiew (s. 64) były zupełnie możliwe. Obie te sprawy, a zwłaszcza budowa kolei, budzą podejrzenia pułkownika. Nie wiemy, o jaką firmę berlińską chodziło, ale zapewne ważniejsze jest w powieści samo istnienie pośrednika — „korespondenta berlińskiego” po to, by mogło ono pomóc w ujawnieniu sądu pułkownika:

To korespondent zagraniczny, to agent kapitalistów berlińskich, „interesujący się” podmiejską komunikacją. A tam i fortami przede wszystkim... Oto czego on „miłośnik”! [...] Po wierzchu muzea, sztuki piękne, biblioteki, stypendia, ekspedycje polarne — to żeby swoim głowy zadurzyć; pod spodem „spółki obywatelskie” — to żeby nam piaskiem w oczy rzucić; a na spodku, na dnie samym — Niemiec [s. 65–66].

Niezależnie od tego, że wprowadzenie rosyjskiego pułkownika do

w najbrudniejsze kałuże nędzy z piętnem odziczenia i wschodniej gnuśności, wyciskany na całym bytowaniu ludzi. I oto wichry przypadkowe wtrzępały w ulice, niby ptaki wróźebne, te kruki Wschodu.

A myśl wracała mu uparcie w te natłoki dosytniej ciżby po salonach tamtych, gdzie otrupały w zastoju uczucia i namiętności wszelkie. Zaś targnięta wyobraźnia kładła tym pielgrzymom bogomolnym i te jeszcze psalmy Dawidowe:

Albowiem nie masz w uściech ich prawdy: serce ich jest marne, grób otwarty gardło ich, języki swymi zdradliwie poczynali...

Oni to, myślał, tego ludu po zaułkach

...boleść poczęli i urodzili nieprawość jego.

Na wierzch głowy ich nieprawość jego spadnie.

Dół otworzyli i wykopali go: i spadną w dół, który uczynili” (*Ozimina*, s. 272–273).

¹³ M. Podraza-Kwiatkowska i J. Kwiatkowski, op. cit.

polskiego, warszawskiego salonu wzbudziło u czytelników *Oziminy* sprzeczności, jego punkt widzenia jest bardzo ważny dla warszawskości powieści. Ambicją Berenta było, by umieścić wszystkie możliwe postaci kształtujące miasto i zarazem będące częścią życia, kosmosu, walki, rewolucji i ciągłego odradzania się. Po stronie salonu toczy się historia, choć akcja w nim dzieje się w ciągu jednej nocy, historia będąca wspomnieniem walk, Sybiru, także pojawia się ranny. Wszystko sprowadza się do teraźniejszości, która jest istotą epifanii.

W teraźniejszości warszawskiej 1904 czy 1905 szczyty i społeczeństwo były wielojęzyczne, a historia dzieliła się na dwie zasadnicze strony: polską i rosyjską. Nie mogło zabraknąć rosyjskiego punktu widzenia, jeśli Berent dążył do uchwycenia całości.

Jeżeli nie analizuję tutaj stosunku Berenta do historii czy nawet do tradycji literackiej, to nie tylko dlatego, że było to już niejednokrotnie opisywane, ale i dlatego, iż dla *Oziminy* najważniejsza jest teraźniejszość i przyszłość, i one konstytuują obraz miasta. Oczywiście mamy do czynienia z teraźniejszością wielowymiarową. Nic nie może pozostać jednowymiarowe w powieści, w której każdy fragment oświetlany jest przez różne punkty widzenia, a wielowymiarowość przestrzeni i czasu objawia się nieustannie. Poddana wszechogarniającej symbolizacji czasoprzestrzeń podlega zagęszczeniu i rozproszeniu, gubi się w nich i odnajduje w symbolach ludzkości, przybierających w powieści własny kształt.

Rozpoznanie miasta, które staje się w miarę rozwoju wszechmiastem, zaczyna się i kończy na ustalaniu obszarów symbolicznych.

Pierwszym, najpierwotniejszym, a zarazem obyczajowym, więc kulturowym podziałem jest bardzo silnie zaznaczony podział na świat kobiecy i świat męski. Salon rozumiany w powieści jako wydarzenie, „przyjęcie” składa się z samego salonu, gabinetu, biblioteki, przedpokoju, nawet sypialni. Każdej z tych części przysługują inne (niestałe) funkcje „sceniczne”, wydarzenia, ludzie. Ale dopiero przenikanie się, rozdzielenie, przyciąganie, odpychanie, łączenie sfer męskiej i kobiecej powoduje, że ukazuje się nam jakaś dziwna, uczuciowo-zdarzeniowa mapa salonu. Dowodem na istnienie tego podziału są dwa epizody drobnego naruszenia granicy, które jednak nie mogły się znaleźć przypadkiem w tak celowo konstruowanej całości symbolicznej. W pierwszym kobieta „znudzona mdłą gawędą kobiet w salonie i nie odważająca się wejść do gabinetu pełnego niskiego rozgwaru mężczyzn snuła się tęsknie w pobliżu, wdychając pełną piersią dymy od cygar. Siadła wreszcie skromnie tuż przy drzwiach palarni” (s. 54). W drugim „baron wszedł niespodziewanie do apartamentów żony, u której były jeszcze odwiedzające ich kobiety. Otworzył drzwi nie ubrany (widoczne były szelki na białej

koszuli), czyniąc tym wielkie zamieszanie, i został skarcony przez żonę” (s. 192).

W epizodach dziejących się w czasie jednej nocy, w jednym mieszkaniu, ujawnia się wieloaspektowość rzeczywistości, w której marazm przeplata się z teatrem jarmarcznym, a drobne szczegóły życia salonowego z historią. Momentem przełomowym staje się wiadomość o wybuchu wojny. Ale nie zmienia to do końca nastroju po stronie salonu.

Figurą marazmu, melancholii, otumanienia, śmierci staje się po stronie salonu — b ł ę d n e k o ło (s. 124, 126, 206).

Odpowiada mu po stronie ulicy, gdzie parokrotnie także występuje śmierć, inne koło — k o ło s i ł ż y w o t n y c h. Łączy się ono z wizją tłumy, manifestacji i z metaforą życia. Objawia się w powieści nieustannym ruchem epizodów wobec siebie, przemieszczaniem się postaci, wędrówką, maszerowaniem, pielgrzymowaniem, chodzeniem. Symbolem tego wszechobecnego ruchu, także ruchu światów we wszechświecie staje się w końcu pomnik Kopernika. Kopernik oba razy (w sekwencji spiralnej) pojawia się nie sam, ale obok postaci Chrystusa — warszawskiego sprzed kościoła Św. Krzyża.¹⁴ Zestawienie to ma swoją motywację realistyczną ze względu na wzajemne sąsiedztwo tych posągów na Krakowskim Przedmieściu. Ma też znaczenie symboliczne, łączy ruch z odradzaniem się życia, miasto z nieskończonością i nieograniczonością. Symboliczne figury nadziei wiążące się z wyzwoleniem od śmierci i ograniczenia wprowadził Berent zarówno po stronie salonu, jak i po stronie ulicy. Obie te figury stanowią jednocześnie wzór świata i wzór miasta. Po stronie salonu jest to l a b i r y n t, którego materialnym wyrazem jest biblioteka (s. 70, 155, 160, 164).

Po stronie ulicy jest to s p i r a l a (nie nazwana), inaczej niż labirynt (nazywany „labiryntem” lub „błądnikiem”), który pojawia się z okazji epizodów w bibliotece. Bez imienia, ale wyraziście skonstruowana w sposób poetycki, uzyskana za pomocą powrotów bohatera w to samo

¹⁴ „Pstrych tłumów wymarsz ustawiony w szyki tam na podwórzu tak oto wykraczał na ulice miasta: z tą gromadką na przędzie. Wycisnęła mu ona na wyobraźni jak czasu idącego znamie, jak wszystkich burz zarodki — same oto z łona społeczności nascentes. A każdy z tych ludzi zdał mu się mieć w sobie coś z fatalności lawiny ruszającej, coś z fatum czasów, wziętego na się sił żywotnością z plemiennego koła.

Opadła myśl i poszła cierpka w tamte ulice śródmieścia, gdzie w zgiełków kakofonii turkocą dorożki niechlujne, rozklekotane w osiach i kołach, jak ten wóz życia cały. Kołaczę się wehikuł północnego lazaroństwa pod brudnowesołe aspekty gnuśnego śródmieścia, gdzie zasiadł w spżu posagowym ten, który światy ruszył, zapatrzony wciąż w symbol ich układu wirującego.

Zaś naprzeciw — przypomniało mu się nagle — Chrystus, co z kościoła wystąpił pod krzyżem ofiary pogięty.

A pod ich stopami miasto w bezruchu zastygłe” (*Ozimina*, s. 301).

miejsce i nawracających jak refren fragmentów tekstu. Powtarzają się opisy rozległej przestrzeni nad Wisłą. Dodajmy, że to spirala otwarta na nieskończoność, o czym świadczy jej ostatnie ogniwo nie zamknięte refrenem. Gwarantami tego otwarcia są postaci Kopernika i Chrystusa (s. 296 i 309, s. 303 i 310, s. 301 i 311).

Nieskończoność „zaczyna się” w warszawskiej terażniejszości. Oczekiwanie jednak na odrodzenie od dawna przynależy do przestrzeni warszawskiej. Odwołanie się Berenta w *Oziminie* do misteriów eleuzyjskich i mitu Dionizosa odnosi się przecież także do tradycji *Nocy listopadowej*, do przestrzeni Łazienek, w której widział ten mit Wyspiański.

Dionizos związany tu jest z tłumem — nie rozpoznanym, nędznym tłumem Powiśla, widzianym przez Prusa w *Lalce* — ale odprawiającym misterium życia, pełnym nadziei, że po cierpieniu nadejdzie radość¹⁵, tłumem idącym z dołu miasta w górę, ku Warszawie śródmiejskiej i podwójnemu mitowi odrodzenia.

Tradycja mitologii starożytnej Grecji, Rzymu i tradycja chrześcijańska złączone są w *Oziminie* symboliczną formą spirali, oznaczającą przemienny cykl „życie — śmierć — życie”.¹⁶

Symboliczne figury labiryntu i spirali łączą w powieści rozmyślenia profesora, który jakby w zakolu spirali tekstu *Oziminie* (między powtarzającymi się refrenami) powtarza słowa pierwszy raz wygłoszone w labiryncie biblioteki po stronie salonu: „«Vitae lampadae traditae» — przypomniały mu się cierpko Lukrecjuszowe słowa — życia pochodnie przez pokolenia sobie oddane” (s. 160). Przytacza je znajdując się u brzegu Wisły, czyli po stronie ulicy: „«Vitae lampadae traditae» — przypomniały mu się własne słowa” (s. 299). Nieskończoność, do której zmierza rozpoznanie świata w *Oziminie*, wyrażająca się w figurze spirali, łączy się przez nawrót myśli profesora ze spiralnym ogniwem mierzonym odcinkiem czasu jednej tylko nocy 1904 roku.

Za każdym razem przywołaniu słów „życia lampy niewygasłe” towarzyszy rozmyślanie o samym zjawisku życia, którego figurą jest labirynt. Symbol ten towarzyszy ludzkości od wieków, ale jego rozumienie

¹⁵ Zob. M. Głowiński *Wstęp...*, gdzie przywołane zostały związki *Oziminie* z Warszawą w tradycji literackiej. Głowiński zwraca uwagę na związek mitu dionizyjskiego z obrazem tłumy: „Dionizos — zgodnie z intuicjami epoki — jest w *Oziminie* bogiem, związanym z tłumami, z emocjami zbiorowymi. Jego misja nie nasunęła się profesorowi z Krakowa, gdy przebywał w apartamentach Niemanów, ujrzał go dopiero na ulicy, kiedy mógł obserwować nie tylko jakby średniowieczny pochód sekciarzy, ale także nowożytny ruch masowe. Witalizm przestawał tutaj być koncepcją filozoficzną czy kategorią psychologiczną, stawał się siłą społeczną. Dionizos zstępował na ulice nowoczesnego miasta, stawał się koryfeuszem tłumy” (s. LXIV).

¹⁶ Zob. P. Santarcangeli *Księga labiryntu*, tłum. I. Bukowski, Warszawa 1981, s. 137.

w filozofii i sztuce uzyskuje coraz większą komplikację. Wykładnia zmienia się zależnie od epoki, ale nie przestaje być figurą wędrówki, drogi, błędzenia, poznania, świadomości i odnalezienia, figurą losu.¹⁷ Podstawowym czasem *Ozimy* jest terażniejszość, ale w każdej jej drobinie kryje się możliwość ruchu zarówno ku przeszłości lub przyszłości, jak i ruchu ku terażniejszości od przeszłości i przyszłości. Takie rozumienie czasu pozwoliło Berentowi uwypuklić wieloaspektowość rzeczywistości, na przykład — wprowadzić do powieści wydarzenia z 1905 roku, oświetlające wypadki wcześniejsze.

Podstawowa przestrzeń *Ozimy* to przestrzeń Warszawy. Jednak w symbolicznym porządku Warszawa z całą swą skomplikowaną czasoprzestrzenią staje się wszechświatem.

Małgorzata Baranowska

Warszawskie miary czasu

Czasu nie widać i tylko dzięki materii można się zorientować, że płynie. Kiedy materia znika lub przekształca się niezgodnie z naturalną kolejną rzeczy, z czasem także zaczynają dziać się niezwykle historie. To przystaje, to urywa się, to wybucha gdzieś nagle ze zdwojoną prędkością albo gwałtownie się cofa czy zakręca. Czegoś takiego właśnie doświadczyła Warszawa.

W okresie powstania całe dzieje miasta poleciały w dół razem z piętami kamienic — aż do epoki jaskiniowej. Potem zaś w zburzonej i odbudowującej się stolicy — czas zwariował. Przemieszały się wszystkie jego warstwy.

Poprzerastanie całego miasta wyjmuje je spod praw historii albo raczej tworzy po prostu nowe. Części miasta zakręcają ten czas, jego, np. osiemnastowieczny koniec wiążąc z końcem dwudziestowiecznym. Miesza się lub ujednocia style nie zwracając uwagi na czas. Miesza tradycje, cełгы z tradycji dawniejszej kładzie obok nowych i na odwrót, a my nagle widzimy wszystko naraz.¹

Rzeczywiście było wszystko naraz. I świeże gruzы, i kamieniczki, którym przywrócono pierwotny, osiemnastowieczny kształt, i Plac Zamkowy — trochę z połowy dziewiętnastego wieku, a trochę z połowy dwudziestego, bo z trasą WZ. Znam dom na Grochowskiej, co zanegował w ogóle wojnę: zaczęto go stawiać w 39, potem przerwano i dokończono po

¹⁷ Zob. P. Santarcangeli, op. cit.; zwłaszcza *Zakończenie*, s. 384–385.

¹ M. Baranowska *Pamiętnik mistyczny*, Warszawa 1987, s. 71.