http://dx.doi.org/10.18778/7525-975-9.12

Dawid Maria Osiński
(Uniwersytet Warszawski)

Czy język ulicy da się wysłowić i zapisać? Londyńczycy, wilniucy, warszawiacy, paryżanie i dublinerzy – pisarze dziewiętnastowieczni wobec problemów reprezentacji (na przykładzie szkiców i obrazków)

Dziewiętnastowieczny świt na ulicach miasta. Wstęp

Namysłowi analitycznemu poddane zostaną różnorodne, powstałe w ciągu szeroko rozumianej dziewiętnastowieczności, teksty literackie, które łączą podobna specyfika gatunkowa i genologiczne wyróżniki formy tekstu związane z ujęciem problemu języka ulicy miasta[1]. Dominantą będzie tu ulica Londynu widziana i podsłuchiwana przez Charlesa

[1] Istotą refleksji i interpretacji tekstów nie jest definicja czy specyfika miasta i miejskości jako takich, ale pewien szczególny charakter (typ oraz sposób) widzenia i słyszenia ulicy – jej zapis i literacka diagnoza „uliczności". Patronują moim rozpoznaniom kanoniczne prace i studia o tematyce urbanizacyjnej w metodologii literaturoznawczej: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997; *Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, red. M. Kitowska -Łysiak, E. Wolicka, Lublin 1999; E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003 (z przydatną w metodologii kategorią „pasażu tekstowego", s. 165); M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003 (wyd. II; tu: zwłaszcza studia poświęcone *Próchnu* i *Ziemi obiecanej*), E. Paczoska, *Lalka czyli rozpad świata*, Warszawa 2008 (wyd. II popr. i zmien.), R. Sennett, *Ciało i kamień: człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, tłum. M. Konikowska, Gdańsk 1996; V. Klotz, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romas von Lesage bis Döblin*, München 1969; K. Schlögel, *Im Raume lessen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München-Wien 2003 (z wnikliwymi studiami na temat relacji przestrzeni i indywidualnych odbiorów tejże przez bohaterów literackich; o relacji świadectw materialnych i artystycznych); W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, tłum. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Kraków 2005; B. Pike, *The Image of the City In Modern Literature*, New Jersey 1981.

Dickensa i Virginię Woolf. Pisarskie szkice „londyńczyków" stanowią bowiem ciekawą i ważną klamrę dziewiętnastowieczności – od lat 30. XIX wieku do lat 30. XX wieku. Pozwala ona opisać osocze dziewiętnastowiecznych poszukiwań i przekształceń miejskości w szeroko rozumianej dziewiętnastowieczności. Transponując bowiem ustalenia Zygmunta Łempickiego o obliczu duchowym XIX wieku i ramie światopoglądowej dziewiętnastowieczności, XIX wiek jako „wiek stosowania" (widziany poza restrykcyjnym i dosłownym rozumieniem jego ram jako precyzyjnych dat: 1800–1900) jawi się jako mapa mentalna i przestrzeń estetycznych realizacji twórczych. Na gruncie ogólnoeuropejskim umożliwia ona – uwzględniając ustalenia Łempickiego – definiowanie i rozumienie nie tylko dziewiętnastowieczności jako kategorii kulturowej, lecz także modernizmu jako estetycznego i światopoglądowego charakteru kultury i literatury XIX wieku[2]. Co więcej – pozwala niejako ewolucyjnie (diachronicznie) śledzić przekształcenia poetyki realizmu jako ramy czy konwencji artystycznej i pytać o jakość testowania możliwości, jaką daje realizm jako literacka i światopoglądowa forma zobrazowania rzeczywistości w języku. Pytanie o jakość techniki czy metody tak szerokiego pojęcia jak realizm prowokowało pisarzy dziewiętnastowieczności do określenia jego zakresu znaczeniowego. Henryk Markiewicz dowodzi, że realizm jako kategoria opisowa jest trojako skonkretyzowany: jako reprezentatywność werystyczna, homologiczna (wcześniej badacz nazywa ją strukturalną bądź modelową) i jako typowość (wynik łączliwości reprezentatywności werystycznej i homologicznej)[3]. Współczesna teoria literatury i kultury określa realizm również (tak czynią Nicolas Abercrombie, Scott Lash i Brian Longhurst) jako paradygmat kulturowy, który współcześnie istnieje jako idealny wzór w kulturze popularnej, chociaż nie pojawia się w kulturze typowo modernistycznej i postmodernistycznej[4].

Sprawdzanie możliwości stosowania techniki weryzmu i referencjalności obrazu świata oraz tekstu jako wykładników dzieła literackiego, ponadto różnorodne eksperymenty formalne, kierowały pisarzy dziewiętnastowieczności ku próbom szukania i wykorzystywania prawideł języka, które skonstruowałyby świat rzeczywistości tekstowej. Niejednokrotnie prowadziły pisarzy do tego, by poddać namysłowi zasadność użycia językowego obrazu świata ujmującego i kształtującego rzeczywistość fikcjonalną. Wielokrotnie sama zasada stosowania reguł

---

[2] Zob. Z. Łempicki, *Oblicze duchowe wieku dziewiętnastego*, Warszawa 1933 [odbitka: „Kultura i Wychowanie", rok I, z. 1, zwł. s. 12–14].

[3] H. Markiewicz, *Realizm, naturalizm, typowość*, [w:] tenże, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970, s. 254–256.

[4] N. Abercrombie, S. Lash i B. Longhurst, *Przedstawienie popularne*, tłum. E. Mrowczyk-

realizmu skłania do tego, by widzieć w realizacjach twórczych pisarzy XIX i XX wieku świadome rozumienie realizmu i narracyjnej prawdy (typu, jakości i zasadności obrazowania tekstowego) jako fenomenu lingwistycznego. Michael Riffaterre w *Fictional Truth* stwierdza bowiem, że prawdę fikcji wiązać należy nie tyle z podobieństwem prawdy fikcji do rzeczywistości, ile z siłą jej retoryki (przewagą *semiosis* nad *mimesis*)[5]. Michał Głowiński podkreśla z kolei: „Prawdopodobieństwo, odwołując się do wyobrażeń najbardziej ogólnych i zasadniczych, tworzy warunki pojawienia się w dziele literackim prawdy"[6]. W kontekście ustaleń Zofii Mitosek, mających na względzie skutki przemieszania epistemologii z aksjologią, warto przypomnieć za badaczką, że w wyniku tej sytuacji kategoria realizmu „stała się w drugiej połowie XX wieku daniem niestrawnym", toteż – jak pokazują wnioski badaczki – można mieć wrażenie, „że obecnie nie określa ona żadnego konkretnego doświadczenia artystycznego"[7]. Dlatego, mając na względzie tę konstatację, celowo pytam o jakość realizmu dziewiętnastowieczności, która – jako formacja kulturowa[8] – co prawda eksperymentowała twórczo z wyróżnikami i ramą samej istoty pojęcia i poetyki realizmu, ale traktowała materię języka i językowego obrazu świata jako pewną oczywistość, poza granice której – mimo że się nieustannie wychodzi i testuje możliwości języka i fikcjonalizmu – nie przekracza się języka jako podstawowego nośnika znaczeń realizmu i samej poetyki realizmu jako ramy dla konstruowania rzeczywistości fikcjonalnej. Dlatego bliskie mi jest również rozumienie przez Zofię Mitosek mimesis językowej jako wyniku „refleksji nad sytuacją człowieka wobec mowy"[9]. Philippe Hamon, pisząc o realizmie tekstowym, stwierdza, że język naśladuje i „odtwarza" jedynie wypowiedzenie językowe (także we fragmencie). Obok niego istnieć może realizm symboliczny (przedstawiający elementy rzeczywistości ikonicznie – przez pismo lub różne figury mowy, np. onomatopeje). Realizm

---

-Hearfield, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 385.

5 M. Riffaterre, *Fictional Truth*, foreword by S. G. Nicholas, J. Hopkins University Press, London 1990. Zob. także: A. Martuszewska, *Prawda w powieści*, Gdańsk 2010, s. 47. Inne znakomite prace badaczki dotyczą również istoty problemu prawdopodobieństwa i prawdy w literaturze oraz ich relacji w świecie fikcjonalności. Zob. A. Martuszewska, *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992; taż, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007; taż, *Prawda w powieści*, Gdańsk 2010.

6 M. Głowiński, *Powieść i prawda*, [w:] tenże, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 18.

7 Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 83.

8 Posługuję się tu określeniem „formacja kulturowa" za Januszem Maciejewskim. Zob. J. Maciejewski, *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej*, [w:] *Pozytywizm. Języki epoki*, red. G. Borkowska i J. Maciejewski, Warszawa 2001, s. 11–38.

9 Z. Mitosek, dz. cyt., s. 148–149.

okazuje się bowiem swego rodzaju *speach act* (za Austinem i Searlem), sytuacją komunikacji[10], która stwarza iluzję językową w języku zachowującym jedynie funkcję referencyjną[11].

Celowo chciałbym w moim pytaniu o to, czy język ulicy da się wysłowić i zapisać, zawrzeć jeszcze jedno pytanie – o to, czy możliwa jest konfrontacja nie tylko londyńskich widoków i języków ulicy Dickensa i Woolf, lecz także języków i obrazów ulicy u Kraszewskiego, Baudelaire'a, Prusa i Joyce'a. Spotkanie to podyktowane jest „gatunkowym" kontekstem i prawidłami tekstów, które poddaję analizie. Dotyczy utworów tylko z pozoru odległych – mimo przekraczania i sprawdzania granic realizmu oraz poetyki obrazka/szkicu (bo o tych formach „miniatur" tekstowych traktuję). Oczywiście ewolucja wykorzystywania poetyki i konwencji realizmu w szkicach (mających często za podstawę cechy szkicu fizjo(g)nomicznego jeszcze z ducha późnoosiemnastowiecznej teorii Lavatera czy nieco późniejszej teorii i praktyki Galla), obrazach (widokach), obrazkach czy małych poematach prozą pozwala także na ważne diagnozy ówczesnej kultury, nauk społecznych czy literatury. Ponadto prowokuje pytania o nową jakość, jaką jest język miejskości i miasta, język widziany z pespektywy ulicznej i tę perspektywę podejrzliwie weryfikujący[12]. A specyficzny i swoisty komponent stołeczności intensyfikuje i modeluje wybory pisarskie oraz realizacje artystyczne.

Wybieram w większości swoiste „pierwociny" literackie twórców zafascynowanych ulicą. Pierwociny, w których frekwencyjność występowania słów „ulica", „zaułek", „bruk" oraz synonimów z nimi związanych wyznacza specyfikę czytania tych tekstów. Utwory, które poddaję całościowej analizie, to: *Szkice Boza* Dickensa (1836), różnorodne szkice i obrazy

---

[10] Ph. Hamon, *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, tłum. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 1, s. 226, 234.

[11] Tenże, *Czym jest opis?*, tłum. A. Kuryś i K. Rytel, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 1, s. 219.

[12] Oczywiście, choć język ulicy miasta warunkuje mówienie o nim samym i jego istocie, to staram się wybierać takie fragmenty różnorodnych tekstów (także – kontekstowo – powieści XIX wieku), które traktują o mieście jako temacie i o przestrzeni miejskiej jako budulcu fabuły i nośniku znaczeń dla narracyjnych spotkań z poetyką miasta. Jak udowadnia Alois Woldan w swym wnikliwym studium o poetyce *spatial turn* w literaturoznawstwie, ujmując problem badań w szerokiej perspektywie komparatystycznej, podejście do możliwości opisu miasta może odbywać się w dwóch płaszczyznach interpretacyjnych obejmujących najważniejsze pola znaczeniowe (modele interpretacyjne): miasto jako socjalną konstrukcję (tematyzującą przestrzeń; przykład *Ziemi obiecanej* i innych tekstów związanych z rozpoznaniem wieloetniczności łódzkiej) oraz topografię miasta (z jej metodami typologii miejskiej, by z opisem przestrzeni wiązać jej interpretację). Zob. A. Woldan, *„Spatial turn" w literaturoznawstwie – perspektywy polonistyczne: poetyka miasta*, [w:] *Polonistyka bez granic*, tom I: *Wiedza o literaturze i kulturze*, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, Kraków 2011, s. 29–40.

Kraszewskiego o Wilnie – z lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku, szkice i poematy prozą Baudelaire'a z *Paryskiego splinu* (wyd. pośmiertnie w 1869 roku), *Szkice warszawskie* („Kurier Warszawski" 1874) Prusa włączone potem do *Drobiazgów* (jako korpus, na który zebrały się teksty pisane na początku lat 70., jak choćby *Pod szychtami*), wreszcie – opowiadania i szkice z pierwszego opublikowanego zbioru opowiadań Joyce'a *The Dubliners* (1914) oraz eseje-szkice i opowiadania o charakterze szkicu Virginii Woolf, określane jako „widoki Londynu" i pisane już przez dojrzałą pisarkę (znaną kulturotwórczej socjecie angielskiej głównie z powieści i odczytów) na początku lat 30. XX wieku, w których bohaterem staje się język ulicy.

Dziewiętnastowieczny poranek na ulicach miasta – Dickens z Kraszewskim w tle

Szkice Boza[13] (*Sketches by Boz*, 1836, pierwsza seria) Dickensa, poprzedzone jego odautorskim wstępem określającym stanowisko pisarza, zbieracza osobliwości, reportera i obserwatora, stanowią próbę oglądu londyńskiej publiczności w miejskim teatrze fizjonomii, typów i zjawisk, krwiobiegu prasy. W *Elekcji zakrystianina* gazety publiczne mają bowiem nadmierny status urabiania opinii publicznej. W *Pomocniku egzekutora*, który zawiera jako swoisty miejski apokryf (kompozycję szkatułkową) *Opowiadanie Pana Bunga*, wyznanie tytułowego bohatera ujawnia rozmaitość zajęć, którymi para się Bung. Zmiana zajęć to typowe dla nowoczesnych wymagań rynku określenie „życia w biegu". Skazanie przez pięć dni na siedzenie w zamkniętym domu, ponadto brak gazet do czytania – skutkuje koniecznością podpatrywania tego, co widać z okna, skoro w samotni słychać tylko czasem tykanie holenderskiego zegara, ciche rozmowy przyjaciół czy szloch gospodyni. Widać tu jednak z perspektywy obserwatora jedynie tyły domów, kominy czy dachy jako drugą stronę miasta, tworzącą swoistą jego industrialność. Sporadycznie tylko zaglądają tu nieznajome dzieci, obawiające się konfrontacji z tajemniczym osobnikiem. Dlatego sam sposób podsłuchiwania i podpatrywania tego, co za oknem, stanowi możliwość opisu audiosfery miejskiej.

[13] K. Dickens, *Szkice Boza i Przedstawiciel niehandlowy*, tłum. Z. Sroczyńska, Warszawa 1955. Wszystkie podawane w tekście głównym cytaty pochodzą z tego wydania. Po cytacie w tekście podaję skrót SB oraz numer strony cytowanej. Na *Szkice Boza* składają się następujące bloki tekstów: *Szkice z naszej parafii, Obrazki, Sylwetki, Opowiadania*. Przytoczony fragment *Przedstawiciela niehandlowego* z tego wydania oznaczam w tekście głównym jako PN.

Kiedy rano unosi się nad cichymi londyńskimi ulicami chłód, jedynie wtedy można uchwycić istotę uliczności, nieskazaną na tłum i gwar przechodniów, niewypełnioną ludźmi, możliwą do czytania po swojemu i w samotności (*Poranki na ulicach Londynu*). Wtedy tylko można dostrzec, że „szczelnie pozamykane bramy, przez które w dzień bezustannie przelewa się bujne, hałaśliwe życie, tchną pełną melancholii pustką" (SB 40). Doświadczenie melancholii nieobce jest zapisom miejskim Kraszewskiego z jego reporterskiej i pamiętnikarskiej obserwacji Wilna oraz poematom Baudelaire'a z *Paryskiego splinu* i wcześniejszym wierszom z *Kwiatów zła* (1857), gdzie melancholia staje się nie tylko doświadczeniem emocjonalnego braku i mnożeniem wariantów obecności podmiotu, lecz także strategią tekstową. Podobne rozwiązania wprowadza w późnej twórczości Orzeszkowa – od *Melancholików* poczynając (z ich dedykacją i przedmową do Karłowicza), przez *Iskry*, *Chwile*, *Przędze* aż po diarystyczny zapis trudnego do ujęcia w słowa doświadczenia samotności i melancholii jako wyróżników ludzkiej egzystencji w *Dniach*, poddających uporczywej pamięci konieczność katalogowania odsłon rzeczywistości, która możliwa jest do uchwycenia jedynie w strzępach, okruchach, fragmentach i która podlega presji selektywnych wyliczeń oraz skrupulatnego szyfrowania codziennych doświadczeń.

Poranek londyński to jedyna część dnia niepoddana opresji twarzy, opresji widzenia i słyszenia. Wtedy można – za Dickensem – usłyszeć inny (nie prawdziwy czy autentyczny, bo takiego wartościowania narracja nie kwalifikuje) głos miejskiego *sensorium*. Głos wyciszenia, kiedy „ulice zalega śmiertelna cisza" (SB 40), znikają rozpustnicy, nędzarze czy pijacy, a „trzeźwiejsza i stateczniejsza część rodu ludzkiego nie przebudziła się jeszcze" (SB 41). Spotkać tu można sporadycznie „samotną sylwetkę policjanta, roztargnionymi oczami wpatrzonego w pustą ciągnącą się przed nim bez końca ulicę" (SB 40). Ulice pokryte są kirem (SB 41), „zimno i martwo wyglądają w szarym, nieczułym świetle wstającego ranka" (SB 40). Miasto budzi się dopiero, wyłania się z mgły, ulice (poza nielicznymi wyjątkami, o których tratuje też narracja tego szkicu) „nie zdradzają śladów życia, a domy zdają się wymarłe" (SB 41). Przypomina to stan uśpienia, które dopiero kilkadziesiąt lat później dostrzeże i odda impresjonistyczny opis malarski Turnera (malarza twierdzącego, że to malarstwo wynalazło londyńską mgłę). Poranek w Londynie Dickensa wygląda zupełnie inaczej niż ten łódzki, pokazany w pierwszych akapitach *Ziemi obiecanej* Reymonta[14]. Nie ma tu wrzasku, krzyku, intensywnej tonacji kolorystycznej czy

[14] Jakkolwiek warto podkreślić, że Reymont w opowiadaniu *Pewnego dnia* (powstającym w latach 1899–1900) w tonacji impresjonistycznego rozmycia szczegółów miejskich pokaże wśród śpiącego jeszcze miasta odmawiającego poranne pacierze pana Pliszkę. Na tę prawidłowość impresji Reymontowskiej zwróciła mi uwagę Pani Prof. Jolanta

rzężącej onomatopeicznie audiosfery miejskiej. Nie ma tu również „ruchu" patronującego pierwszym zdaniom *Ciurów* Gomulickiego, choć już pierwsze ustępy tej powieści, zanim zdradzą specyfikę praskiego tłumu czy Warszawy, którą widzi się jako „potworny, lejowaty wir morski, mający istnieć w pobliżu bieguna"[15], wciągający i przyciągający „wszystkich i wszystko", wskażą również na charakterystyczny dla opisów dziewiętnastowiecznego oblicza miasta – ranny „powiew melancholii"[16].

Ulice Londynu zmieniają jednak swoje natężenie, charakter i status, kiedy zaczyna się na nich codzienne ruch. Wówczas targ w Covent Garden i wiodące do niego okoliczne ulice „zapchane są szczelnie wozami najróżnorodniejszego rodzaju, kalibru i autoramentu" (SB 42), a bruki Londynu mówią kompletnie innymi dźwiękami, językami i obrazami. Bruk – trudny w ogóle do opisania przez obserwatora i za pomocą dostępnych narracji narzędzi – staje się konglomeratem przedziwności, menażerią różnorodności i zbieraniną różnego rodzaju „ikon" miejskiego ruchu i rzeczy, które w mieście można nabyć. Niezharmonizowanie elementów tego mikroświata i jednocześnie trudność w jego scaleniu oraz dysonans poznawczy to podstawowe struktury konstrukcyjne narracji młodego Dickensa – autora *Klubu Pickwicka* wydanego w zasadzie w tym samym czasie co *Szkice Boza*, później *Olivera Twista*, *Magazynu starożytności*, *Obrazków z Włoch*, *Dombeya i Syna*, *Dawida Copperfielda*, *Pustkowia*, *Małej Dorrit*, *Opowieści o dwóch miastach* (z obrazami ataku na Bastylię i zdobycia jej, z rzezią wrześniową, z opisem miasta Faubourg Saint-Antoine), *Wielkich nadziei* czy *Naszego wspólnego przyjaciela*, które to powieści są wielkim rozpisanym na głosy wariantem „tekstu miejskiego". Burton Pike stwierdza jednoznacznie, porównując obrazy Paryża Hugo i Londynu Dickensa, że miasto autora *Naszego wspólnego przyjaciela* jawi się jako twór pełen energii organizującej i obrazującej miejskość, dużo bardziej przejmujący jakością fikcji i konstrukcjami charakterologicznymi niż proza Hugo. Podkreśla kierunek, w którym zmierza proza Dickensa: od realizmu do surrealizmu, ponurej, chorej, ale zawsze fascynującej dziwaczności[17].

W *Szkicach Boza* narrator dickensowski (podobny do kronikarza sceny miejskiej, traktującego miasto – jak zauważa Ewa Paczoska w kontekście powieści autora *Davida Copperfielda* – jako społeczne obserwatorium[18]) daje

---

Sztachelska, za co Jej w tym miejscu dziękuję. Ciekawe, że w drugiej redakcji tego opowiadania bohater nazywa się Mateusz Boryna.

[15] W. Gomulicki, *Ciury. Powieść*, Wrocław 1986, s. 82.

[16] Tamże, s. 80–81.

[17] Zob. B. Pike, *The Image of the City…*, s. 57–58.

[18] E. Paczoska, *Stolica „świata zwyrodniałego". Londyn w literaturze angielskiej i polskiej początków XX wieku (z rzutem oka na następne stulecie)*, [w:] taż, *Prawdziwy koniec XIX wieku*, Warszawa 2010, s. 60.

niezwykle ważną z perspektywy możliwości opisania widzianej i doświadczanej rzeczywistości uwagę:

> Bruk w mgnieniu oka pokrywa się zwiędłymi liśćmi kapusty, poszarpanymi powrósłami oraz wszelakim, t r u d n y m d o o p i s a n i a śmieciem warzywnego targu; mężczyźni krzyczą, wózki cofają się, konie rżą, chłopcy biją się ze sobą, przekupki plotkują, piekarze wynoszą pod niebiosa doskonałość swoich wyrobów, a osły ryczą. Dźwięki te wraz z setką innych składają się na wielobarwny, skłócony zgiełk, niezbyt miły dla rodowitych nawet londyńczyków, a zdecydowanie przykry i boleśnie rażący uszy wiejskich dżentelmenów, po raz pierwszy w życiu śpiących dziś u Hummumsa. (SB 42; podkr. – D.M.O.)

Powyższy fragment *Szkiców Boza*, dotyczący tłumu ulicznego i języka ulicy, a także możliwości oddania obrazu w języku, może być przy całej świadomości różnic zestawiony z opisami ulicy i bruku w *Salonie i ulicy* Dzierzkowskiego (z użyciem konwencjonalnej jeszcze ramy szkicu i obrazka w powieści), *Szkicach warszawskich* Prusa (zwłaszcza w tekstach: *Pod szychtami*, *Na Saskiej Kępie*, *Po co przyjechali?*), fragmentach *Kaśki Kariatydy* Zapolskiej pokazujących *sensorium* wrażeń w eklektycznym i wieloetnicznym Lwowie lat siedemdziesiątych XIX wieku, w którym słychać różne głosy mieszkańców (także dialekty) i głosy miejskiej opowieści, w którym spotkać można przedstawicieli każdej niemal profesji, gdzie rynsztoki uliczne zalewane są brudem miejskim. Akcja *Kaśki Kariatydy* Zapolskiej rozgrywa się mniej więcej w tym samym czasie co *Lalki* Prusa. Zapolska podobnie jak Prus w *Lalce* (w której Warszawa – miasto plotkarskie – czyli „akustyczne", jak pisze o tym Prus w 250. numerze *Kronik* z 10 września 1899 roku) – choć mniej intensywnie i intencjonalnie – pokazuje, że Lwów karmi się donosem i plotką jako językiem porozumienia, mającym – jak plotka czy narracja pamiętnikarska Rzeckiego – autonomiczny i równoważny status narracyjny budujący wiedzę bohaterów o nich samych i wiedzę czytelnika o bohaterach, zdobywaną często na początku poznawania postaci poprzez zapośredniczenie jej z ust „innego". Zapolska konstruuje również przestrzeń podejrzeń i braku autentyczności; podpatruje lwowską przetrąconą komunikację i opresję patriarchalnych wzorców kultury.

Narracja szkiców Dickensa prowadzona w czasie teraźniejszym, podobnie jak relacje Kraszewskiego z miejskich podróży, jako „czynny" bedeker miasta skutkuje ciągłym doświadczaniem „dziania się" oglądanej i świadomie wizualizowanej, a więc utrwalanej w pamięci, akcji. W *Porannych dyliżansach* nagromadzenie czasowników określających tempo i percepcję zmieniającej się jak w kalejdoskopie rzeczywistości, której odbiór wymaga konieczności uruchomienia różnych zmysłów dla zwizualizowania bogactwa przestrzeni miejskiej, jest wyrazistym chwytem narracyjnym próbującym oddać migotliwość i momentalność czynności mieszkańców miasta, ich codzienne rytuały i możliwość obserwacji. Ponadto licznie

prowadzone partie dialogowe dramatyzujące napięcie i budujące nastrój akcji wzmacniają dynamizm sytuacji doświadczania siebie w mieście.

Dickens tworzy tu swoistą architekturę widzenia miasta i sposoby doświadczania jego sensoryczności (jak Kraszewski w *Latarni czarnoksięskiej* czy obrazach Wilna), budując antropologiczny wizerunek Londynu lat trzydziestych XIX wieku jako miasta, które mówi różnymi językami. Samemu pisarzowi (reporterowi) – posługującemu się konwencją realizmu ujmującego w ramy opowiadalności miasto jako temat i miejskość jako doświadczenie uczestników oraz samego narratora – każe szukać poza ironią i humorystycznym dystansem takich strategii narracyjnych, które byłyby w stanie sprostać opisaniu mnogości. Takich, które z jednej strony potrafiłyby ująć piętrowość (palimpsestowość) doświadczeń miejskich (skoro wnikanie w ulice miejskie musi się odbywać procesualnie, a proces wtajemniczania ma swoje prawa), z drugiej zaś – ich symultaniczność jako równoległość przypadkowych spotkań i nieoczekiwanych zjawisk (przy nieustannym pośpiechu i „braku" czasu), które chłonąć należy w tym samym momencie, jeśli chce się zrozumieć, jak przeglądają się w sobie i warunkują nawzajem. Dlatego też przywołam dłuższy fragment obrazujący to zjawisko:

Zaczynasz się ubierać najszybciej jak potrafisz. […] Wkrótce jednak kończysz toaletę, w tego rodzaju okolicznościach nie stawiasz sobie bowiem zbyt wielkich wymagań, a przy tym ogoliłeś się już wczoraj wieczór. Naciągasz więc podróżny płaszcz z ostrej, grubej wełny, owijasz szyję zielonym podróżnym szalem i ściskając rączkę podróżnej torby schodzisz na dół na palcach, aby nie obudzić nikogo z rodziny, i po spędzeniu w jadalni dosłownie kilku minut potrzebnych na wypicie filiżanki kawy […] zdejmujesz łańcuch, odryglowujesz frontowe drzwi i ostatecznie znajdujesz się na ulicy.

[…] Spoglądasz w daleką perspektywę Oxford Street, na ponuro odbijające się na jej mokrym bruku światła gazowych latarń, i nie możesz wypatrzyć na jezdni ani jednego punkciku, który wzbudziłby w tobie choć odrobinę nadziei, że uda ci się zdobyć jakiś powóz lub dorożkę […]. […] Wilgoć wisi nad dachami domów i słupami latarń, spowija cię jak gdyby niewidzialnym płaszczem. Woda wtargnęła na wszystkie podwórza, rozsadza rury i przelewa się wierzchem beczek do łapania deszczówki. Rynsztoki zdają się ścigać z czasem, ramiona pomp same opadają w dół, konie, ciągnące dwukołowe wózki na targ, przewracają się i nie ma nikogo, kto pomógłby im wstać, policjanci wyglądają, jak gdyby zostali starannie obsypani sproszkowanym szkłem, tu i tam wlecze się powoli i ociężale mleczarka, ze stopami owiązanymi strzępkiem krajki, by zapobiec ślizganiu […].

Gdy, zbliżając się na Golden Cross, mozolnie kroczysz przez Waterloo Place, zegar wybija kwadrans po piątej i dopiero wówczas zdajesz sobie sprawę, że obudzono cię niemal o godzinę za wcześnie. Zbyt mało masz czasu, by wrócić do domu, wszystkie lokale są jeszcze pozamykane, nie pozostaje ci więc nic innego, jak iść dalej, co też czynisz, niezwykle zadowolony z samego siebie i wszystkiego dookoła. […] Zachodzisz do biura sprzedaży biletów, które w świetle gazowych lamp i buzującego w kominku ognia siłą kontrastu sprawia zupełnie miłe wrażenie – jeżeli jakiekolwiek miejsce może wyglądać przytulnie o godzinie wpół do szóstej rano w zimowy poranek.

[…] Pierwsze uderzenie godziny szóstej rozbrzmiewa z wieży kościoła św. Marcina właśnie w chwili, gdy maczasz wargi we wrzącym napoju. W mgnieniu oka znajdujesz

się z powrotem w biurze sprzedaży biletów, podczas gdy bufetowy raczy się już twoim grogiem. Dyliżans stoi u wejścia, konie są zaprzężone, a konduktor oraz paru tragarzy układa bagaże i biega tam i z powrotem po wiodących do biura schodach, z trudem łapiąc w pośpiechu oddech. Miejsce, przed chwilą tak ciche i spokojne, tętni teraz życiem. Zjawiają się pierwsi roznosiciele porannych gazet i ze wszystkich stron osaczony jesteś ich głośnymi okrzykami […]. (SB 77–79)

Podobnie wędruje się razem z reporterem–narratorem po labiryntach Parlamentu, kuchni Bellamy'ego (bufetu obu Izb Parlamentu), w której spotykają się na wspólnych posiłkach stronnicy i opozycjoniści. Tu bohaterem i szefem służby od czasów najdawniejszych jest Nicholas. Fizjonomiczne cechy szkiców Dickensa (nie tylko w *Szkicu parlamentarnym*) potwierdzają ważność wycinkowości fizjonomicznej konstruowanych postaci, a także – niemożność zapanowania nad konwencją opisu, niewystarczalność techniki opisu, konieczność przekroczenia ramy konwencji realistycznego szkicu, porażkę reprezentacji. Dickens ma świadomość, że tekstowa *mimesis* jest nieudolna, naśladuje jedynie część tego, co można wyrazić w języku przy zastosowaniu konwencji opowiadania (szkicowania). Ale co ważne – używa jeszcze instancji narratora, by obnażyć przed czytelnikiem ułomność reguł i realizacji opowiadania, niewystarczalność formy, która musiałaby ująć żywioł materii tekstu miejskiego czy – tu konkretnie – „fizjonomii" osobliwości ludzkiej (a tę niewątpliwie znał za pośrednictwem szkoły lavaterowskiej):

Niepotrzebnie jednak opowiadamy wam to wszystko, wystarczy bowiem choćby atom zmysłu obserwacyjnego, jedno spojrzenie na gładko przyczesaną głowę i mądre oblicze […] – by stworzyć sobie prawdziwszy obraz rzeczywistego charakteru Nicholasa, niżby to potrafiła odmalować pełna kolumna n a s z e g o n i e d o ł ę ż n e g o o p i s u. (SB 88; podkr. – D.M.O.)

W *Bankietach* niemożność zapanowania nad spójnym językiem narracji skazuje Dickensa na posługiwanie się szwem narracyjnym i zmianą stylu, a więc próbę nowej konwencji estetycznej, do opisania specyfiki bankietu wydanego na część stowarzyszenia:

„Za pomyślność i rozkwit Stowarzyszenia". I znów zmuszeni jesteśmy uciec się tutaj do stylu dziennikarskiego, by wyrazić ubolewanie, że „nie sposób oddać, choćby w przybliżeniu, brzemiennych treścią słów dostojnego lorda". Dość powiedzieć, że mowa, najdłuższa ze wszystkich, jakie w ogóle dane nam było słyszeć, została przyjęta entuzjastycznie. (SB 98).

Przezroczysty narrator Dickensa świadomy jest granic gatunkowych szkicu i jego „pojemności", a także zastosowanej konwencji estetycznej (która nie może przekroczyć konwencji naturalizmu). W końcowej części *W szynku* zauważa: „Szkic nasz jest bardzo pobieżny, nie tylko ze względu

na szczupłość miejsca, lecz również dlatego, że gdybyśmy dalej ciągnęli ten opis, stałby się on zbyt bolesny i odrażający" (SB 106). Z kolei w szkicu *W lombardzie* podkreślone zostają procedery i zachowania bywalców londyńskich lombardów. Sam temat wydaje się dla narratora trudny do ujęcia: „Na pierwszy rzut oka może się komuś wydawać, że temat ten bynajmniej nie należy do zachęcających, odważymy się jednak go poruszyć w nadziei, że w granicach zakreślonych przez nasze szpalty nie znajdzie się nic takiego, co mogłoby wzbudzić niesmak najwybredniejszych nawet czytelników" (SB 107).

Stopniowanie upływu kolejnych godzin i zajęć w mieście, charakter następstwa, zmienności, płynności w ruchliwym Londynie podkreślają jego momentalność i trudność zapanowania nad materią opisu. Dickens był zwolennikiem oglądania miasta z perspektywy dyliżansu lub karety pocztowej (jak Kraszewski w latach 30. i 40. XIX wieku – dyliżansu czy kolaski), a nie okien kolei – w przeciwieństwie do młodej Orzeszkowej, która we wczesnych powieściach (także tendencyjnych), np. *W klatce* (1870) i *Pierwotnych* (1884), wygłaszała peany na cześć kolei żelaznej jako swoistej ikony nowoczesności – żeby posłużyć się kategorią zastosowaną do ujmowania doświadczenia zmiany w kulturze nowoczesności przez Wojciecha Tomasika[19]. Dickens pisze:

> Wóz pocztowy udaje się z kolei na stację, gdzie pasażerowie, mający odjechać porannym dyliżansem, szeroko otwartymi ze zdziwienia oczyma przyglądają się pasażerom, którzy tu rannym dyliżansem przybyli; ci – bladzi i przygnębieni, najwyraźniej nie mogą się otrząsnąć z dziwnego, ogarniającego zazwyczaj w podróży wrażenia, iż wszystko, co działo się zaledwie wczoraj, stało się co najmniej pół roku temu, i poważnie zastanawiają się, czy krewni i przyjaciele, których opuścili przed niespełna dwoma tygodniami, bardzo się zmienili od czasu rozstania. Stacja kipi gwarem i życiem, a pojazdy, mające za chwilę wyruszyć w drogę, oblega jak zwykle tłum Żydów oraz nieokreślonych jakichś indywiduów, które, Bóg raczy wiedzieć z jakiego powodu, uważają za niemożliwe, by ktoś mógł wsiąść do dyliżansu nie zaopatrzywszy się uprzednio przynajmniej w funt pomarańcza, scyzoryk, notes, zeszłoroczny kalendarz, gąbkę oraz niewielką serię karykatur.

---

[19] Zob. W. Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007. Autor monografii przypomina, że literatura odkrywała kolej od lat 40. XIX wieku (s. 17), a w kontekście Dickensa pisze o tekście *The Signalman* mającym źródło w biografii pisarza (pomysł opowiadania nasunęły informacje o katastrofie kolejowej z 1861 roku w tunelu na południu Anglii – s. 117). Biograf Dickensa (T.A. Jackson) wskazuje, że pisarz znał dobrze drogi i środki komunikacji, którymi podróżowali jego bohaterowie *Klubu Pickwicka*, *Martina Chuzzlewita*, *Dawida Copperfielda*, *Pustkowia*. Bohaterowie ci często oglądają Anglię jako podróżni z gościńca: „Kolej po raz pierwszy występuje w *Dombey i Syn*; wydaje się, że od chwili pojawienia się jej Dickens odczuwa jakiś brak, chociaż nie uświadamia go sobie jasno. Sam korzystał dużo z nowego wynalazku, ale nigdy kolej nie zdobyła w jego sercu tego miejsca, jakie zajmował dyliżans czy karetka pocztowa". Zob. T.A. Jackson, *Karol Dickens*, tłum. A. Konarek, Warszawa 1953, s. 54.

Mija jeszcze pół godziny i słońce razi z góry wesołymi promieniami wciąż jeszcze na poły puste ulice; świeci przy tym tak mocno, że budzi z gnuśnej zadumy terminatora, który, zamiatając sklep i polewając chodnik wodą, co chwila przerywa pracę, by zawołać do drugiego chłopca, spełniającego tę samą czynność o kilka domów dalej, że „będzie dziś upał" […]. (SB 43)

W *Porannych dyliżansach* z niekrytą ironią i czarnym humorem zastanawia się wraz ze swoimi potencjalnymi czytelnikami (wirtualnymi odbiorcami jego szkiców publikowanych sukcesywnie w gazetach, skoro używa konsekwentnie liczby mnogiej, znosząc dystans narracyjny: nadawczo-odbiorczy i próbując zrównać plan fabularny opowiadania z planem doświadczania świata tekstowości przez czytelnika) nad tym, jak długo musiałaby trwać nieustanna podróż karetką pocztową, żeby mogła spowodować śmierć człowieka. I dlatego próbuje poddać humorystycznej refleksji doświadczenie podróżowania jako udręki spowodowanej niewygodami jazdy.

Ulicami Londynu „turkoczą lekkie dwukołowe dorożki, pełne waliz i pudeł umieszczonych między kolanami woźnicy oraz na skórzanym fartuchu" (SB 44), wokół ulic powstaje nieustanny miejski ruch, który wzmacnia doświadczenie permanentnej zmiany. Tu ekspedienci ciągle porządkują wystawy, krzątają się w sklepach i wokół przepływu pieniądza. Narrator-obserwator zna tłum, który nie do końca (podobnie jak w Warszawie Prusa) pozostaje anonimowy. Wiadomo bowiem po latach obserwacji i uczestnictwa w tłumie (nawet z dystansem fizjonomisty-badacza i socjologa miejskiego „piekiełka"), że czynności wykonywane przez konkretnych ludzi, podobieństwo zjawisk i przewidywalność ruchów „osobników" londyńskich są stałe i niezmienne. Dickens określi to, co kilkadziesiąt lat później będzie charakterystyczne dla bohaterów *Kaśki Kariatydy* Zapolskiej, którzy w mieście żyją z przyzwyczajenia[20]. Analizując w *Porannych dyliżansach* wyjście na ulicę i podążanie ku domowi, Dickens konstatuje:

[20] Egzemplifikacją tego stylu zachowań są wypowiedzi bohaterki Rózi (przyjaciółki Kaśki), która na pytanie o zasadność poddania się stagnacji w relacji z Feliksem i przyzwolenie na taki stan rzeczy, odpowie: „ – Ta cóż, przyzwyczaiłam się, ot i cała bieda". Narrator dwukrotnie w kolejnych akapitach powtórzy tę konstatację (wykorzystując figurę retoryczną bliską anadiplozie, kiedy powtarza jak zaklęcie czasownikową formę „przyzwyczaiła się" – najpierw w tonie eksklamacji, później w tonie wyciszenia i bezradności): „Przyzwyczaiła się! W tym jednym słowie zawarta była cała prawda jej życia; w tym przyzwyczajeniu dzwoniły wszystkie okowy łańcucha, którym skrępowała się z tym wyzyskującym ją mężczyzną. Przyzwyczaiła się do codziennej kłótni, do tego własnego wrzasku, do jego próżniactwa, dymu kabanosów, do jego nerwowej, suchej, zwiędłej powierzchowności, do tej szufladki, napełnianej co dzień rano drobną miedzianą monetą, a świecącej co wieczór pustkami – nawet do tej żony, otoczonej drobnymi dziećmi, której widmo wywoływała codziennie swym ochrypłym głosem. Przyzwyczaiła się…". G. Zapolska, *Kaśka Kariatyda*, Kraków 1977, s. 35.

„Do jakiego okrucieństwa doprowadza ludzi przyzwyczajenie" (SB 76), a w *Wizycie w Newgate* „»Siła przyzwyczajenia« – to w ustach każdego człowieka powiedzenie utarte i banalne" (SB 121). Wiąże się ono z codziennością rytualnych czynności – powtarzających się nieuchronnie. Można by powiedzieć, że Dickens wartościuje zdarzenia i zjawiska jako niezmienne, mało oryginalne, powtarzające się. Tak jakby Londyn nie miał do zaproponowania nowości, jakby jego pejzaż tworzony przez ludzi zamiast prawu ruchu i zmiany zachowań (zmiany mentalnej, towarzyskiej, emocjonalnej), podlegał jedynie następstwom wynikającym z nieświadomej bieganiny. Tyle że Dickens nic nie pisze o możliwościach korzystania z rezerwuaru kulturowego miasta. Pokazuje jedynie codzienność i doświadczenia ludzi trawersujących po ulicach czy brukach w celu pokazania stałej dominanty ich codziennego trybu życia. Jedynie niedzielne oglądanie siebie w oczach innych i innych w sobie jest odstępstwem od rutyny powszedniości, bo mijanie w tym dniu tych samych twarzy ma inny charakter. Tę mentalność londyńczyków ujawniają również miniatury Virginii Woolf oraz powieści z monologami wewnętrznymi bohaterek, zwłaszcza *Pani Dalloway*, obrazująca narracyjnie jeden dzień z życia kobiety: 13 czerwca 1923 roku. Podobny pomysł znajdziemy u Jamesa Joyce'a, który 16 czerwca – na pamiątkę jego spotkania z przyszłą żoną – uczynił dniem wędrówki głównych postaci *Ulissesa* po Dublinie – wędrówki nie tyle po artefaktach i symbolicznych miejscach „przemian" świadomości bohaterów (choć bedekery Dublina wykorzystywał autor pilnie, pisząc dzieło)[21], ile – jak w przypadku Petersburga Dostojewskiego (głównie ze *Zbrodni i kary* i *Biesów*) czy Warszawy Prusa – po meandrach i labiryntach świadomości, po zaułkach przestrzeni, którą widzą oczy bohatera. To z perspektywy bohaterów widać w każdym z tych przypadków miasto. To, co zobaczą i wycinkowo ujmą oczy podmiotu, zostaje zapisane jako fragment labiryntu i wyznacznik kondycji jednostek, co więcej – wyróżnik ich stanu emocjonalnego. Dlatego w tekstach o mieście często na krajobraz dosłowny, ten widziany, nakłada się krajobraz stereotypów miejskich, językowego obrazu świata bohaterów, którzy

[21] Celowo zestawiam te dwie powieści jako kontekst porównawczy, bo już David Daiches wskazuje podobieństwo strukturalne i fabularne oraz (choć na innym poziomie intensywności i jakości ukształtowane) w zakresie techniki pisarskiej Woolf i Joyce'a, tworząc interpretacyjne i wnikliwe hierarchie znaków tekstowych i powiązań między bohaterami powieści Woolf. Zob. D. Daiches, *Virginia Woolf*, [w:] tenże, *The Novel and the Modern World*, Chicago and London 1960, s. 203–207. Podobnych zestawień formalno-strukturalnych: narracyjnych i fabularnych, ujawniających zarówno różnorodność i osobność, jak i zbieżność powieści *Pani Dalloway* i *Ulissesa*, dokonuje Wiesław Juszczak. Zob. W. Juszczak, *Zasłona w rajskie ptaki albo O graniach „okresu powieści"*, Warszawa 1981, zwł. s. 94–99. Zob. także: B. Blackstone, *Virginia Woolf: A Commentary*, London 1972; R. Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley–Los Angeles 1954.

widzą specyficzne i charakterystyczne przestrzenie, dostrzegają to, co chcą bądź muszą zobaczyć, często przypadkowo, błądząc. Ulice, bruki i zaułki miast widzianych i opisanych to takie przestrzenie, które są odbiciem stanu świadomości bohaterów czy projekcją, nałożoną na obraz właściwy, nigdy neutralny, ale zawsze – jak twierdził Zola – przetransponowany przez talent i temperament artysty (tu: widzącego).

W *Porankach na ulicach Londynu* panowie w średnim wieku, wędrując ulicami, rozmyślają jedynie nad sprawami biurowymi. Nie tracą czasu na powitania, rozmowę, mają w cenie każdą minutę, którą mogą spożytkować na pracę. Czas w mieście (co już dawno udowodnili antropologowie z Aronem Guriewiczem na czele) rządzi się swoimi prawami, odmierzany jest skrupulatnie, ponieważ jest w cenie. Dlatego dla Dickensa (podobnie jak dla „drobiazgowego" Prusa czy późnej Orzeszkowej) liczenie czasu to dominanta i wyznacznik nowoczesnego trybu życia.

Koło południa wygląd ulic i przechodnie zmieniają się. Dickens inaczej (wydaje się, że stereotypowo) niż dużo później czyni to Nietzsche w *Tako rzecze Zaratustra* – specjalną rangę przyznaje czasowi południa. Wtedy wkracza się nie tylko w „upał, zgiełk i ożywienie" (SB 45), lecz także w esencję „ruchu", zmiany, która tylko pozornie powoduje wyciszenie, bo tak naprawdę rozpoczyna cykl miejskich przyspieszeń publiczności zapełniającej ulice: „Ulice zalega wartki, różnorodny tłum ludzi, wesołych i zatroskanych, bogatych i biednych, pracowitych i rozpróżniaczonych" (SB 45).

Trzecią „fazą" widzenia ulic Londynu jest wieczór (tak jest rewersowo ustawiony wobec poprzedniego obrazek *Wieczór na ulicach Londynu*). Pozwala on zobaczyć więcej, pełniej, prawdziwie, by – jak ironicznie skonstatuje narrator – „podziwiać ulice Londynu w ich pełnej chwale" (SB 46). Dopiero ponury i słotny wieczór zimowy ze zmywającym brud uliczny deszczykiem sprawia, że „w powietrzu ściele się leniwa, ciężka, spowijająca wszystko mgła, w której latarnie gazowe zdają się świecić jaśniej, a rzęsiście oświetlone wystawy, przez kontrast z panującymi wokół ciemnościami, wydają się jeszcze wspanialsze" (SB 46). Tu spotykają się panie Walker i Macklin, które po pogawędce na temat pogody i dobroczynnym działaniu herbaty zadają sobie stereotypowe pytania. Fatyczność funkcji komunikacyjnej wyraźnie Dickens podkreśla. Uwyraźnia bowiem powierzchowne i konwencjonalne pozy mieszkanek Londynu, zamykających się w swoich domach i czekających „aż do dziewiątej" na roznosiciela piwa. Również inni mieszkańcy i sprzedający stają się wieczorem rezydentami prywatnych, ciasnych i najczęściej ciemnych przestrzeni.

Dickens po raz kolejny posługuje się kategorią melancholii w opisie fizjonomii miejskiej i charakteru przeżywania miasta przez swoich bohaterów. Zwrócenie uwagi na melancholię jako figurę „ukrycia" i niemożności stabilizuje rozchwiany i niedający się opisać wcześniejszy rytm

codzienności i dnia. Cień Saturna i noc jako możliwość działania i zmiany ujawniają, że pod ich osłoną (melancholii i nocy jako żałoby) dzieją się zjawiska przedziwne, makabryczne, tajemnicze (jak to wielokrotnie pokazywał Dickens w późniejszych powieściach, bazujących na rozpoznaniach ze *Szkiców*, będących – jak szkice, obrazy, opowiadania dla Prusa, Kraszewskiego, Joyce'a – lustrem ich późniejszej twórczości, hipertekstem, nad którym nadbudują późniejsze obrazy miejskie w powieściach i do którego będą się w swoich licznych wariantach i powrotach do „tekstu miejskiego"[22] odwoływać).

Wieczór londyński ogranicza liczbę mieszkańców na ulicach: „Wałęsając się przez cały dzień po ulicy mrowie ludzkie szybko znika i ciszę nocną zakłócają już tylko odgłosy kłótni i złorzeczeń, dobiegające z wnętrza szynków" (SB 49). Sceny ulicznego życia w mieście obrazują nocne i poranne powroty publiczności teatralnej błotnistymi ulicami do domów, stajennych do swoich zajazdów, publiczności z mniej renomowanych lokali – do licznych restauracji. Narracja Dickensa w *Szkicach Boza* jest nastawiona na wrażenia zmysłowe, miejską audiosferę i wzrokocentryczną presję mnożących się scen i zjawisk. „Słychać" tu bowiem intensywne śpiewy i zamawianie kolejek dżinu, koniaku czy kwaterek porteru w barach, czuć woń cygar. Artyści z nonszalancją i wyniosłością mijają swoją publiczność i czytelników. Dickens podkreśla powtarzalność tych scen i miejskiego języka ulicy – języka póz, gestów, zachowań. Ma świadomość, że charakter szkicu z jednej strony nie odda wielobarwności i rozmaitości owej scenerii nocnej, ale z drugiej strony właśnie szkicowość, wycinkowość i mikrowymiar umożliwiają całościowy ogląd menażerii ludzkich zachowań, dlatego puentuje tę strategię widzenia i opisywania następująco: „Ale ponieważ opisywanie ich wszystkich [scen – D.M.O.], choćby pobieżnie, zajęłoby duży i gruby tom, a lektura ta, aczkolwiek pouczająca, nie byłaby przyjemna – składamy ukłon i zapuszczamy kurtynę" (SB 51; podkr. – D.M.O.).

Londyn Dickensa uwiecznia również nieistniejącą już (bo całkowicie przebudowaną) dzielnicę Seven Dials, słynny w latach 30. XIX wieku zaułek Londynu nieopodal Covent Garden, na który składało się siedem ciemnych, krętych, „trujących" (SB 53) i razem zbiegających się ulic ze stojącą na środku placu dorycką kolumną z sześcioma tarczami zegarowymi. To „królestwo pieśni i poezji, pierwszych płomiennych przemówień" (SB 52). Tylko w tym zaułku można znaleźć „gmatwaninę krętych uliczek i zakamarków oraz równie doskonałe przemieszanie Anglików z Irlandczykami" (SB 53).

[22] Formułą „tekstu miejskiego" posługuję się na wzór „tekstu Petersburskiego" za Toporowem. Zob. W. Toporow, *Miasto i mit*. tłum. i wstęp B. Żyłko, Gdańsk 2000, zwł. rozdz. *Petersburg i tekst Petersburski literatury rosyjskiej. Wprowadzenie do tematu*.

To przestrzeń, w której obcy czy przybysz (choć Dickens traktuje te pojęcia synonimicznie, zestawiając je w pojęcia równorzędne, jakby bycie przybyszem zawsze skazywało na obcość i nieznajomość geograficzną, na swoistą dysgeografię przestrzenną) doświadcza silnych i różnorodnych wrażeń „pobudzających ciekawość i przykuwających uwagę na czas dłuższy" (SB 53). W tej przestrzeni, z której zatęchłości próbują się po jakimś czasie „leniwie" wydobywać grupy ludzi, wszystko zadziwia przybyszów i obserwatora. Wyznacznikiem tego miejsca są kramy handlowe, na których można przebierać w galimatiasie osobliwości (skoro ten umożliwiają z kolei stali bywalcy i przygodne typy ludzkie) – zarówno tandetnych falsyfikatów, quasi-antycznych przedmiotów, jak i obiektów drogocennych, choć zniszczonych. Nędzne składy starzyzny służą raczej jako schroniska i przechowalnie dla biedaków, ale to one „dopełniają obrazu »spokojnego życia« owego zakątka" (SB 56), w którym dominują bójki, napady, a normą okazuje się maltretowanie przez sklepikarza swojej rodziny.

Przeciwieństwem obskurnego zakątka Seven Dials jest ulica Monmouth, która staje się jedyną możliwą przestrzenią medytacji i dostojnej powolności oraz budzi respekt swą tradycją (a tradycja okazuje się komponentem definiującym charakter Dickensowskiej nowoczesności miejskiej – podobnie jak w Wilnie Kraszewskiego). Co ważne – buduje Dickens stereotypowe widzenie żydowskości jako nieodłącznego mentalnego i fizjonomicznego komponentu miasta[23]. Stereotyp rudego Żyda-szachraja (podobnie jak garderobianego Żyda z rudą czupryną w szkicu *Amatorskie teatry*) wzmacnia opis: „Ulica Monmouth jest czcigodna ze względu na swą starożytność, a jednocześnie zasługuje na szacunek z racji swojej użyteczności. Ulicą Holywell gardzimy. Rudowłosych i rudobrodych Żydów, którzy przemocą wciągają klientów do swych brudnych domów i nie pytając o zgodę gwałtem wsadzają na nich jakieś ubiory – wręcz nie znosimy" (SB 58). Co ciekawe, londyńscy Żydzi Dickensa są – jak w biblijnych opowieściach – rudzi. Jakby rudość elżbietan i wiktorian miała być zastąpiona diagnozą rudości żydowskiej jako synonimu i wyznacznika zła i kłamstwa.

Siłę wyrazu tego fragmentu wzmacnia dodatkowo liczba mnoga, swoisty *pluralis maiestaticus* (którego używa w szkicach również Kraszewski). Pełni ona dwie funkcje: podnosi i uwydatnia przekaz, ale też uniwersalizuje widzenie, jawnie stereotypizuje i skazuje na wykluczenie z przestrzeni ulicy.

---

[23] Stereotyp Żyda i żydowskości jako rewersowy charakter narodowości polskiej to stały element „opisu" charakteru miejskiego i mentalnego, choć różnorodnie ujawniany i waloryzowany, widoczny jest (jako pewna stała tematyczna) w powieściach o mieście, zwłaszcza u Prusa w *Lalce*, w *Ziemi obiecanej* Reymonta, powieściach Zapolskiej ze słynną sceną zjadania królika przez Żyda z cyrku w *Kaśce Kariatydzie* (1888, II wyd.), u Bałuckiego w *Żydówce* (1870), we wczesnych zapisach Kraszewskiego o charakterze wspomnień i szkiców czy z jego powieści *Żyd* (1866).

Patrząc na formę wspomnieniowych, pamiętnikarskich i dziennikowych zapisów Kraszewskiego, czytelnik odnosi wrażenie, że pisarz dowartościowuje fragmentaryzm (fragment, katalog, wyliczenie, wyciągi, wyimki), mimo budowanej skrupulatnie ciągłości opowieści i narracji. Dlatego Kraszewski przekracza wyznaczniki tradycyjnego pamiętnika czy dziennika, wkładając w jego ramy różnorodne gatunkowo elementy służące ujawnieniu specyfiki języków rzeczywistości, które próbuje zapisać, a które stanowią i konstytuują jego podmiotowość. Cechują te zapisy różne typy wyliczeń, związane z doświadczeniem widzenia, próbą zapisania artefaktów, czynnościami codziennymi. Stąd nastawienie na kolekcje myśli, zdarzeń, miejsc, ludzi, zachowań. Sam Kraszewski w późnym zapisie z *Nocy bezsennych* (które Bogdan Mazan odczytuje jako kolekcję życia pisarza[24]) namawia: „Wy, którzy się życiem nudzicie, którzy czas zabijacie, którzy nie wiecie, co robić z sobą i z czasem, spróbujcie zachorować na manią zbierania czegokolwiek"[25]. Wyliczenie staje się w pamiętnikach podstawową kategorią znaczącą, określającą zbiór przedziwności – fizjonomii miast, ludzi, zjawisk, fizjonomii własnej, klasyfikowanych artefaktów, przełomowych momentów w historii, zapisów rozmów, fingowanych i podsłuchanych scenek z życia, obrazów i szkiców menażerii ludzkiej w różnych odsłonach jej obecności. „Ja" Kraszewskiego, będące eksploratorem różnych miejsc na mapie kultury, właśnie mapie kultury dziewiętnastowiecznej wyznacza swoiste miejsce. Tworzy bowiem własną, alternatywną mapę czytania i obrazowania dziejów, ale również własnych wspomnień. Zapiski z Wilna stanowią najciekawszy przykład zachodzenia na siebie relacji prywatne–publiczne[26]. Są rejestrem zdarzeń, opisem impresyjności miasta i mieszkańców, kroniką historycznych wypadków. Artefakty zostają wypunktowane, nazwane i przywołane jako ważne miejsca na mapie tekstu wileńskiego.

Wspomnienie z Wilna rozpoczyna się refleksją nad handlem księgarskim i statusem czytających: „Wilno nie ma żadnego magazynu, bo do magazynu trzeba klisze sprowadzać z daleka, bo do magazynu trzeba trochę odwagi, bo magazyn nareście jest nowością!" (P 82), a kończy smutną

---

[24] B. Mazan, *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych*, Łódź 2002, rozdz. *Zjawisko osobne. Ahaswerus polski według „Nocy bezsennych" Józefa Ignacego Kraszewskiego*, podrozdz. 2.5 (*Kolekcja – „ludzkich zbiorów los"*).

[25] J.I. Kraszewski, *Pamiętniki*, oprac. W. Danek, Wrocław 1972 [BN, seria I, nr 207], s. 34. Wszystkie podawane w tekście głównym cytaty pochodzą z tego wydania. Po cytacie w tekście podaję skrót P oraz numer strony cytowanej.

[26] O kształtowaniu się tej relacji pisałem obszerniej w artykule *Światy prywatnego i publicznego zapisu. „Pamiętniki" Józefa Ignacego Kraszewskiego*, [w:] *Kraszewski. Poeta i światy*, red. T. Budrewicz, E. Ihnatowicz, E. Owczarz, Toruń 2012, s. 37–67. Korzystam w niniejszym artykule z wcześniejszych wniosków i rozpoznań.

konstatacją o tym, że „Litwa żyje brzuchem, nie głową" (P 86). Pamiętniki Kraszewskiego oddają charakter wędrówek po ulicach miasta, wędrówek z ludźmi i podczas samotnego namysłu nad miastem, w zwolnionej perspektywie i zatrzymaniu, jeśli to tylko możliwe, a kilkakrotnie postuluje autor tę konieczność. Stają się same wędrówką po mapie kultury i myśli. Zapisy autobiograficzne Kraszewskiego oprócz stylu katalogowego nastawionego na enumerację rzeczywistości cechują częste formuły zwrotu do czytelnika. Mają one wpisaną instancję czytelniczą, ale projektują również możliwość widzenia, ostrzegają, każą zwrócić uwagę na konkretne zjawiska czy artefakty. Jako elementy równoważne wymienia się tu pamiątki materialne i kolekcję doświadczeń, wrażeń związanych ze wspomnieniami i rezerwuarem pamięci.

Kraszewski, kiedy zwraca się do swego potencjalnego odbiorcy, używa często liczby mnogiej w celu potraktowania siebie jako jednego z wielu obserwatorów miasta i uczestników miejskiej przestrzeni. Chce również zagarnąć swego widza do uczestnictwa w doświadczaniu wędrówki po mieście: „Ruszajmy jeszcze!" (P 66), „Zjeżdżamy z góry" (P 75), „Zmordowaliście się podrożą" (P 75), „Czy widzisz tam na górze stojący gołębnik i stary dom wielki, czarny…" (P 73), „Zacznijmy wspomnienia nasze od kościołów i obieżmy znaczniejsze przynajmniej" (P 98), „Przejdźmy to miasto, szukając w nim pamiątek i wspomnień, przebieżmy je przypominając dawne jego dzieje. Zacznijmy od Ostrej Bramy i Lidzkiego gościńca" (P 143). Wskazuje na organizację przestrzeni (niżej, wyżej, znowu, trochę dalej, niedaleko):

> Wjeżdżasz ulicą, która się poczyna od kościoła Aniołów Stróżów. […] Po prawej ręce od wjazdu, zbliżając się ku miastu, może cię zastanowią cztery starsze od sąsiadów swych, cieniste kasztany przed wystawą drewnianego domku Huberta. Tuśmy mieszkali, tuśmy się uczyli, tu marzyli o bożym świecie, na któren wychylić się tak pilno nam było. Poszedłszy nieco dalej, na lewo skromny obaczysz kościołek, przed tobą już miasteczko. (P 161–162)

Liczne zaimki deiktyczne („tędy", „tu", „to", „tam"), których frekwencja jest imponująca w kilku kolejnych choćby akapitach, pełnią funkcję odwołania do przestrzeni znanej i namacalnej, która jest w zasięgu ręki. Można by też oczywiście powiedzieć, że skoro zapis pamiętnikarski cytowany poniżej dokonuje się z perspektywy jedynie kilku lat czy nawet równolegle z doświadczaniem tej przestrzeni, Kraszewski może ufać pamięci i przywołaniu obrazów. Jak w kadrze zmieniającego się dagerotypu[27], Kraszewski podkreśla momentalność i zmienność doświadczania świata z perspektywy nagle odżywających wspomnień:

[27] W dzienniku z 1850 roku (9 listopada) zapisze: „Daguerotyp odbija, tworząc kolorami, elektryczność nosi myśli ludzkie, a człowiek tak się temu dziwi, jakby przed 800 laty" (P 247).

Tędy chory już Aleksander wjeżdżał […]. Tędy, słabszy jeszcze, powracał […]. Schylmy głowę, to Ostra Brama. […] Tu w czasie oblężenia drzwi żelazne upadły na świętokradców Szwedów […]. Tu się stał niejeden cud […]. Oto monaster i cerkiew […]. Oto dom kupców ruskich […]. Wychodzim ku ratuszowi, pełne wspomnień miejsce. Rynek. Tu ścięto pierwszych męczenników franciszkanów, tu stracono Daniłę Myszackiego […], tu padło tylu zdrajców i łotrów. Spójrzmy, ziemia się jednak nie rumieni i topole tak rosną wesoło, jak gdyby nigdy krwi kropla nie zrosiła tej ziemi. A jednak stał tu pręgierz i szubienica, pamiętne procesją Brzostowskiego, bo i to wspomnieć trzeba. Tu niedaleko porwał się Tupeka […] widzisz ten dom niepoczesny? Tam była Piacionka, tam na prawo wieża kościołka Ś. Mikołaja, zakładu ks. Ostrogskich, sławny i pamiętny oblężeniem pałac Chodkiewiczów, gdzieś tutaj także była cerkiew Bogarodzicy, której dziś nie pozostało śladu. Oto Kardynalia […] widzisz wysoką wieżę, ogromne gmachy? […] Tu wielki nasz Skarga sławny odebrał policzek […]. Tu akademicy napadli na pogrzeb […] co pamiątek, co faktów, ledwie je pochwytać można. Ileż to tu razy Batorego, Zygmunta, Władysława, Kazimierza triumfalnymi łuki, deklamacjami, mowami, dialogi, ogniami sztucznymi witał zakon jezuitów! Tędy szła procesja z chorągwią […]. Oto ulica Zamkowa, ale nie wiedzie już do Zamku. Ileż to razy Zygmunta Augusta orszak dworzan przeprowadzał tędy z Elżbietą, z Barbarą. Tędy na wieczny spoczynek ukochana raz ostatni przyjechała małżonka […]. Tu tegoż Zygmunta, Paweł […] wstrzymał […]. Tu Swintoroha, tu była pogańska świątynia, tu płonęły stosy wielkich książąt, tu palił się znicz, tu pierwszy krzyż nad miastem zatknięty, tu usiadł pierwszy biskup litewski. Tam, na górze, trzy krzyże napominają o męczeństwie franciszkanów, dalej nadwalona wieżyczka przywodzi na pamięć ateusza Bekiesza. […] To góra Turza, na niej może śnił Giedymin o przyszłej wielkości swojej stolicy. (P 143–147)

Elementy miasta ujawniają często tragiczne losy ludzi wielkich, makrohistorię widzianą z perspektywy „mikro" – uczestnika miasta, który dokonuje uaktualnienia historii. Taka strategia ujawniania „tu i teraz" doświadczenia ma charakter wycinkowej, kalejdoskopowej relacji. Rys historyczny, a także etnograficzny charakter przywołanych wspomnień – ujawniają, że tylko przywołane i werbalizowane czynne (żywe) uczestnictwo w niej konkretnych (żywych) ludzi nadaje jej wartość i wydobywa ją twórczo. Uaktualnienie historii to mówienie o jej przełomowych momentach, by dzięki reinterpretacji zapisywać je, stanowić i nadawać im status.

Zwroty do czytelnika i wielość zaimków deiktycznych wyznaczają bieg lektury, zatrzymują w kadrze wycinki wiecznie zmieniającej się rzeczywistości, ale pełnią również funkcję fatyczną. Podtrzymują kontakt. Określają konieczność i ważność przywołanych zdarzeń. Wartościują intencjonalnie widzenie świata. Skazują na ogląd wyprofilowany, z perspektywy tego, co Kraszewski chce pokazać i na co zwrócić uwagę.

Dickens z kolei, choć podkreśla, że mieszkańcy ulicy Monmouth stanowią odrębną klasę ludzi (SB 58), to jednak osobne miejsce w tej odrębności wyznacza Żydom. Fizjonomie mieszkańców ulicy i ich ubiór określają rytm i sposób ich życia, „jak gdyby przed naszymi oczyma leżała jego

[człowieka – D.M.O] autobiografia, wykaligrafowana wielkimi literami na zwojach pergaminu" (SB 60). Ci ludzie pachną „próżniaczym wałęsaniem się" (SB 61). I jak skonstatuje dalej narrator szkicu – nie musimy sobie nawet wyobrażać tego typu stroju, bo go widzimy, jest nadobecny, wbija się w oczy i pamięć. Ważne to stwierdzenie ze względu na siłę i potencję reprezentacji jako wspólnej i dostępnej odbiorcom predyspozycji widzenia i klasyfikowania, jako ramy, dzięki której można waloryzować i w sposób zbliżony widzieć (to znaczy wyobrażać sobie we własnym idiolekcie) ten element rzeczywistości.

Dickens, podobnie jak równolegle w swych zapisach Kraszewski, zwraca uwagę, że ulice Londynu (podobnie jak ulice wileńskie Kraszewskiego) zapełniają amatorskie teatry (taki tytuł nosi jeden ze szkiców). Na występ (choćby *Ryszarda III* Szekspira) mogą przyjść nędzarze, biedne dzieci, „grube Żydówki" (SB 71) oraz inne osobliwości ulicy miejskiej, które stanowią resztę publiczności. Ta „pstra mieszanina oszukanych i oszustów" (SB 71) nie narzeka na woń stęchlizny bijącą z podłóg teatru, nie narzeka na złe oświetlenie czy wąskie korytarzyki pod sceną. W Londynie Dickensa wiadomo, że wszystkie oficjalne bankiety są imprezami niezwykle zabawnymi, dorożkarze wiozą zawsze nie tam, gdzie trzeba (zamiast na Great Queen – do siedziby Związku Wolnomularzy), wydłużając trasę, by więcej zarobić (podobnie dzieje się w *Po co przyjechali?* z tomu *Szkice warszawskie* Prusa), handel w szynkach jest „kapryśny jak kometa" (SB 101), a swoista epidemia handlowa ogarnia coraz większą klientelę. Najlepiej obrazuje to przestrzeń brudnego i nędznego szynku Wronie Gniazdo. Otaczają go walące się domy z powybijanymi szybami, każdy pokój odnajmowany jest innej rodzinie lub kilku rodzinom, pijanym lokatorom w łachmanach. Ale wystarczy obrócić się w tej przestrzeni i wyjść za róg szynku, by doświadczyć zmiany:

> Wszystko tonie w świetle i blasku. Gwar ulicznych głosów dobiega z wnętrza wspaniałego lokalu położonego u zbiegu dwóch ulic. Wesoły budynek, fantazyjnie zdobione parapety, święcąca tarcza zegara, wielkie lustrzane szyby obramowane gipsowymi rozetami i potoki światła padającego z bogato złoconych palników gazowych – wszystko to, w porównaniu z ciemnościami i brudem, które dopiero co opuściliśmy, sprawia wrażenie oślepiające. (SB 104)

W Newgate razem z obserwatorem zwiedza się więzienia, podgląda specyfikę systemu penitencjarnego ówczesnego Londynu i charakter architektoniczny więzień. W dyżurce na Old Bailey w pokoju kancelaryjnym na półce stoją odlewy głów i twarzy dwóch słynnych morderców – Bishopa i Williamsa (SB 123), opisane z dokładnością, której nie powstydziłby się autor *Geniuszu i obłąkania* – Cesare Lombroso. „Fizjognomia"

więzienia oddana zostaje w szkicu z iście reporterską drobiazgowością: z dokładnym opisem czworokątnych oddziałów budynków podzielonych na brukowane dziedzińce oraz więźniów, a zwłaszcza więźniarek oczekujących na wyrok i „ostateczność" (której opisu i specyfiki nie mogła nie znać Konopnicka, kiedy pisała *Obrazki więzienne* i *Za kratą*). Reportażowość narracji Dickensa, narracja „prowadząca" – jak jej charakter określa piszący (SB 124), podobnie jak później u Konopnickiej narracja „uczestnicząca", umożliwia śledzenie przestrzeni niejako równolegle z jej rejestrowaniem. Ujawnia również medium narratora, który poddaje refleksji rys miasta:

> […] spieszymy podzielić się z naszymi czytelnikami wynikiem, w nadziei (opartej raczej na charakterze samego tematu niż na zarozumiałej ocenie własnych talentów narratorskich), że opis ten wzbudzi zapewne pewne zainteresowanie. Musimy jeszcze tylko zaznaczyć na wstępie, że nie zamierzamy dręczyć czytelnika danymi statystycznymi z więzienia […]. (SB 122)

Dickens wyraźnie podkreśla również charakter Londynu. Brytyjską stolicę określają pewne cechy stałe, na przykład różnorodność niezmiennych typów ludzi budujących pejzaż miasta, owych sylwetek: kupców, dystyngowanych nędzarzy spotykanych najczęściej w dzielnicy Inns of Court czy na Holborn, artystów, straganiarzy, prostytutek, złodziei, biednych dzieci wykorzystywanych do ciężkiej pracy, oszustów (w stylu Horacego Sparkinsa, który okazał się w rzeczywistości nie zagadkowym, filozoficznym, pełnym romantyzmu i metafizyczności dżentelmenem, ale sprzedawcą w drugorzędnym sklepie, młodszym udziałowcem – Samuelem Smithem) czy drobnomieszczańskich plotkarek (w stylu pani Józefowej Porter, przed którą instaluje się w oknach żaluzje, by nie umożliwiać jej uprawiania „łakomego" voyeuryzmu), a przede wszystkim „szarego tłumu".

Tą ostatnią wartościującą kategorią posługuje się Dickens w *Przedstawicielu niehandlowym*, kiedy porównuje jakość i charakter tłumu londyńskiego i paryskiego. O ile dla Zapolskiej Lwów (nieoficjalna „polska" stolica Galicji) to miasto żółte (chore i gnijące, o schizofrenicznych relacjach międzyludzkich, inaczej jednak niż żółta Warszawa plotki i choroby „grup" społecznych Prusa), o tyle Londyn Dickensa jako stolica okazuje się dużo bardziej szary niż większe miasta europejskie: Paryż, Bordeaux, Frankfurt, Mediolan, Genewa, czy amerykańskie: Nowy Jork, Boston, Filadelfia. Ale szarzyzna Londynu wybija się również w kontekście brytyjskich miast: Edynburga, Aberdeen, Exeter, Liverpoolu czy nawet Bury St. Edmunds. Po przyjeździe z innego miasta do stolicy Anglii doznaje się bowiem uczucia rozczarowania z powodu ubóstwa i szarzyzny – zarówno za dnia, jak i w świetle latarni gazowych:

Tłum londyński przedstawia się szaro. Niewątpliwie winien jest temu w pewnym stopniu brak urozmaicenia w postaci charakterystycznych strojów ulicy. […] londyński tłum nosi piętno szarzyzny, czego nie sposób dopatrzyć się na ulicach Paryża. […] w Londynie […] nigdy zaś człowiek nie potrafi zdać sobie sprawy, jak dalece niewygodna i śmieszna jest jakaś moda, póki nie ujrzy jej w jej najniższym przeobrażeniu. (PN 307–308)

Tylko w Londynie jednak można spotkać pewne typy ludzi, które – jak pisze Dickens w *Dystyngowanym nędzarzu* – „przynależą wyłącznie do stolicy. Widuje się je codziennie na ulicach Londynu, lecz nikt nigdy nie spotkał ich na prowincji" (SB 149). Tylko tu możliwe jest, by matka skazała swoje córki na prostytucję uliczną (*Karetka więzienna*), ale większym dramatem okazuje się przyzwolenie na taki proceder i traktowanie go jako naturalnego zjawiska, do którego się przywyka, który traktuje się jako element miejskiego (stołecznego) pejzażu ulicznego i który nie budzi „już żadnych refleksji" (SB 156).

Dziewiętnastowieczny wieczór na ulicach miasta – Woolf z Jamesem w tle

Virginia Woolf w całej swej twórczości poddaje refleksji kulturowość, intelektualność i codzienność londyńskiego doświadczenia miasta przez filtr językowego obrazu świata i wyobrażeń swoich bohaterów. Zarówno jej postacie, jak i sama pisarka (jak wielokrotnie wskazują jej dzienniki *Chwile istnienia*) są na Londyn i londyńskość skazani. Nie mogą się uwolnić od Londynu, który z jednej strony daje im poczucie niezależności, z drugiej zaś skazuje na ograniczenia, uwięzienie (w rolach, konwencjach, znajomościach) i przymus. Ten kojarzy się z osaczeniem, patriarchalnymi zasadami (dostrzeganymi nawet w społeczności Bloomsberry), presją leczenia. Swoiste „umieranie w mieście", wizyty i spacery Clarissy Dalloway po ulicach Londynu, na których odnajduje za pośrednictwem Septimusa Smitha dawne ślady traumy wojennej i zawiedzionych nadziei – to symptomy uwięzienia.

Jednak Londyn – a raczej widoki Londynu – pokazują również, czym jest doświadczanie przez bohaterów i samą pisarkę miasta portowego. Szkice *Widoki Londynu*[28] pisane były jako eseje wiosną 1931 roku, publikowane co dwa miesiące od grudnia 1931 roku, kiedy pozycja artystyczna Woolf była już ustabilizowana. Patrzy tu pisarka na Londyn z własnej specyficz-

[28] V. Woolf, *Widoki Londynu*, tłum. M. Lavergne, Warszawa 2009. Wszystkie podawane w tekście głównym cytaty pochodzą z tego wydania. Po cytacie w tekście podaję skrót WL i numer strony cytowanej.

nej perspektywy, ale również przez medium oczu wielkich londyńczyków, poetów czytających Londyn, przez frazy poematów określających strukturę oraz charakter osobności miasta, przez pryzmat doświadczeń polityków oraz bywalców miejskich doków, zaułków i portu. Widoki te przypominają scenki rodzajowe ilustrujące spotkania przedziwnych postaci w konkretnej londyńskiej przestrzeni.

Narracja Woolf niepozbawiona jest silnych emocjonalnych komentarzy, wartościowania ukrytego w samym języku, oceniającego zarówno charakter architektury (który świadczy o mentalności londyńczyków), jak i zachowania czy możliwości stojące przed mieszkańcami stolicy.

Woolf obserwuje pilnie to, jak zachowuje się i czym żyje Londyn. Oczywiście czyni to równie wnikliwie w swoich powieściach, w *Pani Dalloway* (1925) oraz *Nocy i dniu* (1919), kiedy z perspektywy piątki bohaterów ujawnia społeczną satyrę na edwardiańską stolicę Anglii. Londyn to przede wszystkim miasto portowe, „prawie nie ma statku na morzu, który z czasem nie przypływa rzucić kotwicy w porcie Londynu" (WL 5–6). Ta okoliczność przyciąga jakimś nieznanym, „nieodpartym" prądem. Portowość Londynu daje jednak poczucie dziwnego zakotwiczenia. Zacumowane statki „leżą pojmane, jak podniebne i skrzydlate istoty, które dały się schwytać za nogę i uwięzić, spętane, na suchym lądzie" (WL 7). Ale przejście przez port w głąb stolicy razi posępnym widokiem. Brzegi rzeki wyglądają obskurnie. Ląd staje się „płaskim i mulistym błotem" (WL 7), zniszczone składy określają niejako i etykietują Londyn, są bowiem pierwszym pejzażem dla przybywających do miasta od strony morza.

Wędrówki w głąb miasta, zgodnie z prądem rzeki, ujawniają, że to miasto pełne odpadów:

> Barki pełne starych wiader, brzytew, ogonów ryb, gazet i popiołu – wszystkiego, co zostawiamy na talerzach i wyrzucamy do kubłów […]. Długie wysypiska kopcą i dymią; są schronieniem dla niezliczonych szczurów i porastają bujną szorstką trawą, i wydzielają drażniący piaszczysty odór od pięćdziesięciu lat. (WL 9)

Dopiero w okolicy Tower Bridge „dominacja miasta zaczyna być odczuwalna" (WL 10). Tu architektura gęstnieje, staje się coraz bardziej nakierowana na wertykalność. Nie ma tu już płaskich krajobrazów, które odsłaniają bezkres zatoki oraz obskurność i chorobliwe wyziewy śmietniska miejskiego (stołecznego), na które zwraca uwagę Prus w drobiazgu *Pod szychtami* (1874), pierwszym tekście otwierającym *Szkice warszawskie*.

Między Woolf i Joycem – dziewiętnastowieczne południe na ulicach miasta: Prus i Baudelaire. Wtręt

Tekst *Pod szychtami*[29] ujawnia kłopoty młodego pisarza z opisem rzeczywistości – lewego brzegu Wisły z placykiem-sadzawką przy ulicy Dobrej. To jeden z pierwszych szkiców Prusa, nie licząc równolegle pisanych humorystycznych pastiszy i gier z poetyką klasycystyczno-romantyczną w „Musze", wykorzystany później jako element fabularny w *Lalce* w scenie spaceru Wokulskiego po Powiślu z jego słynnym „cierpię, więc jestem" i zmianą perspektywy widzenia, którą Prus wzmacnia użyciem mowy pozornie zależnej. Ale zanim zacznie się druk prasowy *Lalki*, Prus już 33 lata wcześniej wie, że język nie jest medium przezroczystym. Nie da się opisać wielobarwności świata i jego migawek, używając jednej konwencji estetycznej i stylistycznej. Dlatego żeby pokazać plac pod szychtami, obskurny i przerażający, w którym łączą się śmietnik, kanał i filtry – źródło wody dla „chorej" Warszawy – trzeba zastosować konwencję fragmentu, perspektywiczności widzenia, zmiany stylu mówienia. Wypróbować należy również strategie narracyjne pozwalające przekraczać wyrazistość stylistyczną (estetyczną), zmieniać tonację tekstowej konstrukcji rzeczywistości, by uwypuklić ułomność i niewystarczalność „jednego" typu obrazowania świata w języku.

Po wielu latach od momentu publikacji *Pod szychtami* w *Szkicach warszawskich* na łamach *Kronik tygodniowych*, pisząc o różnicy statusu miasta i wsi, możliwości widzenia miasta przez przechodniów wyrywkowo i zawsze z innej perspektywy wynikającej z nadobecności swoiście nietwórczego (nienaturalnego warszawskiego – w przeciwieństwie do doświadczenia nałęczowskiego) ruchu w mieście, wyzna autor ironicznie w 291. numerze *Kronik* (z 21 października 1900 roku):

> […] zeszły mi się jeden we wspomnieniu, drugi w rzeczywistości – dwa widoki: warszawski i nałęczowski.
>
> W Warszawie mam przed oknem dom chorobliwej barwy, niżej – ulicę szarą, na niej paru stróżów, jednostajny sznur przechodniów i jeszcze jednostajniejszy, nie milknący, turkot dorożek. Tu zaś widzę z okna różnobarwny dywan z kwiatów, na nim zbudowaną z roślin oliwkowego koloru wazę, w której palą się jaskrawymi płomieniami czerwone lilie. Za płonącą wazą leży sadzawka z wodą tego koloru co Ren pod Szafhuzą, a na drugim brzegu wznosi się ogromna topola nadwiślańska, mająca z prawej i lewej strony gromadkę lip, niby kasztelanka fraucymer. Za nimi widać inne drzewa parku, a dalej ciemny las.

[29] B. Prus, *Pod szychtami*, [w:] tenże, *Drobiazgi. Pisma*, red. Z. Szweykowski, Warszawa 1948, t. III. Wszystkie podawane w tekście głównym cytaty pochodzą z tego wydania. Po cytacie w tekście podaję skrót PSZ oraz numer strony cytowanej.

– Ależ to wszystko jest martwe! – zawoła czytelnik. – Ogień lilii czerwonych nie świeci i nie grzeje, ta zaś kasztelanka i jej fraucymer nie żyją, nie myślą, nie przemawiają do najbardziej sentymentalnego serca.

Tu jest błąd. Cała bowiem natura żyje, rusza się i przemawia, prawda, że na swój sposób, ale wyraźnie. Zrozumieć ją łatwo; trzeba tylko poświęcić jej odrobinę uwagi, mniejszą aniżeli kurierkowym ogłoszeniom[30].

Obróbka skrawaniem, „łatanie narracji" i próba scalenia obrazów podglądanej rzeczywistości w języku dokonują się na wzór codziennego działania bohaterki Maciejowej, która, siedząc na belce (szychcie) „łata… ach! jak łata swój kraciasty, watowany kaftanik. Łata i klnie, klnie a wyśpiewuje, aż ryby uszu nastawiają" (PSZ 5). Prus wykorzystuje tu w celu zasygnalizowania wielu możliwości widzenia co najmniej kilka konwencji stylistycznych, składających się na pięć całostek tekstowych. Rozpoczyna od typowych dla mieszkańców Powiśla (żebraków, kupców, robotników) gwarowych określeń („Aj! rzęsisteż to kobiecisko nasza pani Maciejowa spod szychtów, aj, siarczyste! choć bez żadnej pretensji odziane. Gębę ma, bo ma, jak cielęca wątróbka — na łbie czepiec, żeby się go rak nie chwycił — na grzbiecie koszulinę, chlaśniętą od ramienia do ramienia, a spódnicę… ach!… schowaj się w kąt, piękna Heleno… – PSZ 5) i ludowej przyśpiewki („Oj hojna, hojna, hojna pod Pińczowem wojna, Wszystkie krowy jałowice, tylko jedna dojna!… Hu!… ha!…", PSZ 5). Następnie ingeruje neutralny obserwator (narrator), wypowiadający – jak francuscy naturaliści i fizjonomiści – konkretne informacje na temat wycinka tej warszawskiej rzeczywistości:

Między ulicą Dobrą i nadwiślańskim wałem, między parkanem wodociągu i uliczką Leszczyńską, rozwala się plac obszerny jak Ogród Krasińskich, pusty jak wszystkie place i złożony z dwu kondygnacji. Niższa z nich ma postać doliny, wyższa zaś tworzy rodzaj płaskowzgórza, patrzącego ku Wiśle spadzistą i pogiętą ścianą.

Gdy woda przybiera, a na środku rzeki zamiast łopat piaskarzy pracują siecie rybaków — wówczas dolina staje się jeziorkiem, przy którym strome brzegi placu wyższego formują, obok wodociągu, rodzaj przylądka i półwyspu. W tej epoce zbiega się tu gromada obdartych uliczników, z których jedni grają w guziki, inni pływają po sadzawce na jakimś kawałku deski lub belki, a jeszcze inni, wśród uroczystego milczenia, poszukują robaków na przynętę.

W miarę opadania Wisły sadzawka staje się bagnem, błotem, a wreszcie zupełnie wysycha. (PSZ 5–6)

Status narratora-podglądacza tej rzeczywistości to również status aforysty, filozofa miejskiego, ironicznie zwracającego się również do bywalców Ogrodu Saskiego (których prześmiewcze zachowania i nieudane

[30] B. Prus, *Kroniki*, oprac. Z. Szweykowski, Warszawa 1966, t. 16, s. 497.

pozy „warszawskości" obnaża Prus w osobnym szkicu *Ogród Saski*, zamieszczonym również w *Szkicach warszawskich*), nieznających fizjonomii miasta, zwłaszcza nadwiślańskiej osady, która – jak wiadomo z epilogu szkicu – jest podobna do cmentarzyska. Słupy telegraficzne nie są ikoną wieku pary i elektryczności, ale przypominają obserwującemu szubienice. Oczywiście kryptopatriotyczny charakter tego obrazu jest nader czytelny[31] – to z tego miejsca 10 lat wcześniej szli na stracenie na stokach Cytadeli bohaterowie powstania, tu rozgrywały się nadwiślańskie dramaty powstańcze. Narrator szkicu w kolejnej całostce swego scalania rzeczywistości i próby jej ujęcia w języku wyzna:

> Rzeczy, podobnie jak ludzie, mają swoje cmentarzyska, do których należy plac przy ulicy Dobrej, będący jednym z jeneralnych śmietników miasta. […] Najwstrętniejsze kupy różnorodnych szczątków wypierają się nawzajem tworząc pstry dywan, nad którym pływa obmierzła woń padliny i spośród dziur którego listki nędznej, skrofulicznej trawy wydzierają się do słońca, jakby błagając go o ratunek przeciw haniebnemu sąsiedztwu.
>
> Szpetny widok; lecz — o! wykwintny przechodniu z Saskiego Ogrodu, nie wzruszaj tak ramionami!… Zakazany ten zakątek w porze właściwej ciska pioruny, z których niejeden na twoją własną głowę może upaść. Tu bowiem przy tym placu szkaradnym, z którego po promieniach słonecznych pełzną ku górze zdradzieckie miazmaty, tu wpośród tego gnojowiska, leży krynica miasta: dwa filtry wodociągów, a także… studnia ściekowa.
>
> Kanał, śmietnik i filtry — oryginalna trójca! która z jednej strony objaśnia nam niezwykłą śmiertelność Warszawy, z drugiej zaś nasuwa pytanie: po co człowiek żyje na tym świecie? Czy po to, aby służyć za ogniwo między kanałem a filtrem?… (PSZ 6–7)

Prus już jako początkujący autor szkiców ma świadomość, że język jest zbyt ubogi, jego konwencje niewystarczające, by opisać złożoność nawet tak mikrowymiarowej przestrzeni – być może dlatego na długo przed powieścią o wielkich pytaniach epoki decyduje się na szkic i fragmentaryczność perspektywy. Tu punkty widzenia rzeczywistości, zależne od zmiany języka opisu, potwierdzają, że ulice i zaułki ulicy Dobrej nie dają się posklejać w całość. Heterogeniczne elementy estetyczne mogą jednak stanowić konglomerat różnorodności, bo taki charakter mają język wyrażania i ludzkie uczestnictwo w życiu, skazane na selektywność widzenia i doświadczania.

W szkicu *Na Saskiej Kępie*[32] pokazuje Prus z kolei symultaniczność zdarzeń, by uwyraźnić sposoby odbierania rzeczywistości nadwiślańskiej przez różnorodne indywidua próbujące (jak wykwintny pan Karol, sta-

---

[31] Na temat możliwości odczytań kryptopatriotycznych zawartych w miniaturach Prusa zwracała m.in. uwagę Barbara Bobrowska. Zob. taż, *Małe narracje Prusa*, Gdańsk 2004.

[32] B. Prus, *Na Saskiej Kępie*, [w:] tenże, *Drobiazgi*…, dz. cyt. Wszystkie podawane w tekście głównym cytaty pochodzą z tego wydania. Po cytacie w tekście podaję skrót NSK oraz numer strony cytowanej.

rający się „rozproszyć ich [ludzi – D.M.O.] niepojętą melancholią swoim niezrównanym dowcipem" – NSK 61, ochoczy i starający się o „ponętną" pannę Manię pan Adolf czy rodzice panny Mani) płynąć wokół tłumu trawersującego Wisłę, wokół mnóstwa czółen i żagli – wiślańskimi gondolami do ówczesnej wsi „Saska Kępa":

> Oto stacja pierwsza. Chałupa w dnie świąteczne zmieniająca się na salon, a zbudowana dla ochronienia od częstych powodzi na pagórku. Około bramy dwóch bardzo zemocjowanych przyjaciół trzymają w objęciach trzeciego, na obliczu którego maluje się wielkie zniechęcenie do świata i znikomych rozkoszy.
>
> […] Stacja druga. Na huśtawce dwie damy kołyszą się bardzo wstydliwie i gorzko narzekają na wiatr, który zawsze i wszędzie myśli tylko o zakłopotaniu płci pięknej. Na karuzeli kręci się kilkoro dzieci i mężczyzna w pewnym wieku […].
>
> Stacja trzecia. Słychać przyjemny głos fletu, wspomaganego przez trąbę śpiewającą tylko dwoma basowymi tonami. Okna sali zapełnione są gośćmi, którzy nie bez uczucia lekkiej zazdrości podziwiają zręczność pląsających tancerzy. (NSK 58–59)

Tę równoległość doświadczeń oddaje narrator (komentator) z dozą właściwych sobie humoru i ironii jako wykładników oceniających niezbieżność elementów świata prześwitującego – jak w *Paryskim splinie* Baudelaire'a – zza podszewki rzeczywistości. Ironię Baudelaire'a (bliską ironii Schlegla czy Novalisa) można by sytuować jako odpowiedź na transcendentalizm Kanta, a rzeczywistość traktować jako doświadczenie niemożliwego i nieskończonego. Baudelaire oczywiście trafnie rozpoznał taki typ myślenia. Od czasów refleksji Schleglów wiadomo było bowiem, że zależności między sferą zjawisk a rzeczą samą w sobie nie da się opisać i pojąć, a poeta zawsze skazany jest na konstruowanie świata tekstowego z korpusu języka oraz wybieranie z określonego – skończonego słownika pojęć i znaczeń. Podobnie myślał Baudelaire, pisząc *Paryski splin*. Akty konstruowania rzeczywistości ujawniają, że skoro sfera zjawisk powtarza się, można ją poddać ironicznemu dystansowi. Ten ironiczny dystans konstruuje rzeczywistość, a zaburzenie konstrukcji wskazuje na zaburzenie nieskończoności, wolności (często za cenę relatywizmu). Dzięki aktowi twórczej (poetyckiej) ingerencji widać pęknięty charakter świata z jego ironią zdarzeń i czasu. Baudelaire w *Paryskim splinie* pokazuje, że na powierzchni tego pozornie pękniętego świata – osobliwości, galerników wrażliwości, staruszek (podobnych do staruch z malarstwa Goi), włóczęgów, *flâneurów*, uliczników, kupców, żartownisiów, błaznów, wdów, panien Skalpel, dzikusek i kobieciątek, a nade wszystko tłumów – zawsze są pewne ślady konkretnych przedmiotów, drobiazgów życia codziennego. To one wskazują na możliwość widzenia zgrzytów i wewnętrznych pęknięć w doświadczaniu rzeczywistości, nie tylko świata ulicy, zaułku, bruków. Żartowniś (z poematu o tym tytule) jest skazany w tym ulicznym

podglądactwie cepeliowej rzeczywistości, ujawniającej „występek fanfaronady”[33] i tandety, na „oficjalny obłęd wielkiego miasta, zdolny pomieszać rozum najbardziej zatwardziałemu samotnikowi” (PS 12). W poemacie *O pierwszej w nocy* potrzeba samotności i uwolnienia się od ukłonów dwudziestu osób, z których piętnastu właściwie się nie zna, skutkuje apostrofą do „ohydnego miasta” (PS 29) i westchnieniem ulgi: „Skończyła się tyrania ludzkiej twarzy” (PS 29). Ale z drugiej strony wiadomo, że doświadczenie samotności jest tylko pozorne, na ulicach miasta tyrania cudzych oczu się nie kończy. Tu „nie każdy potrafi pławić się w wielkomiejskim tłumie” (PS 35), bo to wymaga specyficznej umiejętności niwelacji, docenienia samotności, rozkoszowania się sztuką (*Tłumy*).

Choć tłum i samotność okazują się pojęciami równoważnymi, elementy stały i zmienny (umożliwiający dostrzeżenie piękna w ulotności i momentalności) są i w sztuce, i życiu sprzężone i zależne od siebie. I to one wespół określają granice nowoczesności (owej Baudelaire'owskiej *modernité*) jako doświadczenia i umiejętności doświadczania. Myślenie Baudelaire'a o nowoczesności, na którą składają się elementy stałe i zmienne, jest zbieżne z myśleniem Kraszewskiego o nowoczesnym mieście jako konglomeracie przeszłości i zmieniającej się teraźniejszości (jak pisze o tym we wspomnieniach w późnych latach 30. XIX wieku). Samotność i tłum okazują się dla myślącego artysty pojęciami synonimicznymi: „Kto nie umie zaludnić samotności, nie umie także być sam pośród tłumu” (PS 35). Świat paryskich zaułków i bruków Baudelaire'a oznacza doświadczenie twórczej nudy i dekadencji oraz relatywizmu poznawczego. Nuda i dekadencja współtworzą dandysowski świat voyeura, który stopniowo rozpoznaje tajniki kontaktu z metafizyką miasta – jej nieopisywalnością, twórczym chaosem rzeczywistości i smutkiem jako jedynym pewnikiem pozwalającym dystansować się od tłumu. Dla Baudelaire'a – jak zauważa w znakomitej monografii poety Jean-Paul Sartre – „podobnie jak dla epikurejczyka, liczy się tylko świat”[34]. I na tę specyficzną duchowość (jako fakt poetycki) poety i miasta Sartre będzie zwracał uwagę, czytając *Kwiaty zła* czy *Race*, podobnie jak na Baudelaire'owskie poszukiwanie „niepłodności”[35] w kamiennym świecie miasta (*Gdziekolwiek poza ten świat*).

Baudelaire'a nie interesują miejskie (paryskie) artefakty, nie zapisuje historycznej tkanki miasta i procesu jej powstawania, nie ma tu miejsca na miasto jako przestrzeń czy pejzaż urbanistyczny lub architektoniczny.

---

[33] Ch. Baudelaire, *Paryski splin*, tłum. i komentarzem opatrzył R. Engelking, Gdańsk 2008, s. 30. Wszystkie cytaty w tekście głównym pochodzą z tego wydania. Po cytacie w tekście podaję skrót PS oraz numer strony cytowanej.

[34] J.-P. Sartre, *Baudelaire*, tłum. K. Jarosz, Kraków 2007, s. 122.

[35] Tamże, s. 75.

Pokazany jest jednak pejzaż mentalny, wiążący się z kulturowym i socjologicznym (a także emocjonalnym) przeobrażeniem form komunikacji miejskiej. To miasto podsłuchanych rozmów, głosów, plotki, języka złodziei. Paryż Baudelaire'a nie ma w sobie nic z tajemnicy (rozumianej w znaczeniu skrywania czegokolwiek, jak to miało miejsce w klasycznej propozycji Eugeniusza Sue), jest przerażającą przestrzenią pustki i wypalenia, z której trzeba uciec – choćby „poza świat", jak mówi XLVIII poemat cyklu. Ale tajemnice Paryża polegają na wydobyciu takiego potencjału miejskości i języków ulicy, by właśnie poprzez język i w języku – poprzez skrót, ironię, aforyzm jako strukturę definiującą niedefiniowalne i otwierającą na wielość możliwości interpretacyjnych – wydobyć owych tajemnic sens. Baudelaire'owski Paryż to miasto *flâneura*, będące – jak twierdzi Walter Benjamin – nie ojczyzną, ale sceną[36]. To miasto jako emblemat starożytności – jak dowodzi Benjamin – w przeciwieństwie do tłumów jako znaku nowoczesności[37].

Artyści gardzą tu filistrami. Daje się to usłyszeć o zmierzchu, który „podnieca obłąkanych" (PS 74), a „buzujące latarnie" (PS 76) uświadamiają, że człowiek nie może żyć własnym rytmem z symboliczną lampą Lukrecjusza w dłoni, ale – żyjąc w nowoczesnej metropolii – żyje w świetle sztucznej żarówki (w sztucznych rajach i cieplarniach, o których pisał zarówno Baudelaire, jak i Maeterlinck). Podpisałby się pod tym autor *Oziminy*, który miał świadomość, że twarda, ale biblioteczna wiedza nic nie mówi o potoku życia ulicznego, czemu dał wyraz w IV części powieści (nie bez znaczenia z akcją trwającą tylko osiemnaście godzin). Dlatego jedynym sposobem otwierającym na wielość miejskich doświadczeń jest wybór stanu nietrzeźwości (*Upijajcie się*): „Żeby nie być udręczonymi niewolnikami Czasu, upijajcie się; upijajcie się bez przerwy! Winem, poezją albo cnotą, wedle upodobania" (PS 122).

Między miastami. Londyńskie ulice Woolf i dublińskie wojaże Joyce'a

Woolf pokazuje, że im bliżej serca Londynu, tym „niebo wydaje się pełne cięższych, bardziej fioletowych chmur" (WL 10) i coraz intensywniej można miasto usłyszeć. Londyńska Tower okazuje się zarazem węzłem, kluczem i centrum (WL 10) londyńskiego „mrówczego działania" (WL 10). Ale jednocześnie miasto wokół Tower określa się mianem centrum „martwej rozpaczy" (WL 10). Dachy Londynu widać dopiero przez ściany składów portowych, jakby nie można było ich zobaczyć od wewnątrz, stojąc

[36] W. Benjamin, *Pasaże*…, s. 383.
[37] Tamże, s. 383.

w centrum miasta. Może to miasto nie ma centrum? Może daje się oglądać i podsłuchiwać dopiero z dystansu, jak zdaje się sugerować wymowa „widoków"? Woolf ujawnia w szkicu-eseju *Londyński port*, że język angielski dostosowuje się do potrzeb handlu, słowa tworzą się wokół nowych nazw, którymi koniecznie należy się posługiwać, by uczestniczyć w procederze finansowym i by miasto mogło funkcjonować i żyć – czerpiąc zasoby z handlu portowego. Inny status ma port w jednym z poematów Baudelaire'a (*Port*) – to miejsce czarowne „dla duszy strudzonej walkami życia" (PS 138). Tu można doznać arystokratycznej rozkoszy spokoju, kontemplować siebie, a także tych, którzy odpływają i wracają, można nabierać siły i ochoty do wiecznego podróżowania. Harmonia portu wywołuje bowiem harmonię i spokój duszy, a ponadto piękno. Port dla Baudelaire'a to miejsce dla ciekawych świata i życia, a przede wszystkim siebie.

Oxford Street – choć nie jest „najbardziej dystyngowaną arterią Londynu" (WL 20), to dzielnica, w której wszystkiego jest za dużo, toteż nie można zapanować nad mnogością możliwości, jakie rysują się przed bywalcami tej przestrzeni; jest tu „zbyt wiele" okazji, wyprzedaży, możliwości wyboru. Ale zachód słońca umożliwia inne spojrzenie na Marble Arch, tu zachód słońca jest niejako przypisany i permanentny. Okolicę tę określają jarmarczność i krzykliwość, które są w swej konwencji fascynujące (WL 20): „Ulica jest jak żwirowane łożysko rzeki, gdzie kamienie stale omywa bystry strumień. Wszystko lśni i błyszczy" (WL 20). Spotykają się tu podejrzani iluzjoniści z kupcami, straganiarzami, nabywcami tandetnych często towarów na aukcjach ulicznych. Oxford Street brakuje wyrafinowania:

> To lęgowisko, cieplarnia sensacji. Wydaje się, że z chodnika wyrastają okropne tragedie; rozwody aktorek, samobójstwa milionerów wydarzają się tutaj z częstotliwością, która jest nieznana na surowszych chodnikach dzielnic mieszkalnych. Wiadomości zmieniają się szybciej niż w każdej innej części Londynu. […] Umysł staje się lepką tabliczką, która przyjmuje odciski, a Oxford Street przesuwa po niej nieustanną taśmę zmieniających się widoków, dźwięków, ruchu. (WL 21–22)

Wszystko jest tu płynne, a widoki tej „płynnej rzeczywistości" przypominają puzzle, co więcej – ich narracyjne konstruowanie przypomina układanie czy zlepianie puzzli. Obrazkowość miejska określa charakter percepcji, predyspozycji do uczestnictwa w rzeczywistości. Jak w *Pod szychtami* Prusa, fragmentaryczność widzenia i opisu scenerii nie może posłużyć się jedną wyrazistą konwencją – widok tej części Londynu możliwy jest do obserwacji jedynie w kawałkach. A metonimiczność i synekdochiczność obrazowania potwierdza, że rzeczywistość kulturową, społeczną i architektoniczną określają jedynie części doświadczenia,

które zaledwie wskazują, jak ta niescalona całość wygląda, skoro Woolf pisze: „Układanka nigdy się nie składa w całość, jakkolwiek długo byśmy patrzyli" (WL 22).

Pałace przy Oxford Street przypominają liche domy (WL 24), sama ulica staje się dzielnicą robotników z kilofami. Londyn jednak skupia w wymiarze architektonicznym przemijalność i nietrwałość – solidne dostojne konstrukcje nie pokazują siły trwania miasta, lecz jego ulotność i momentalność: „Urok współczesnego Londynu polega na tym, że nie buduje się go na trwanie; buduje się go na przemijanie" (WL 25). Taka konstrukcja londyńskiej architektoniki wiąże się z przemijalnością angielskiej szlachty, głównego zamawiającego i rezydującego w domach Londynu. Szlachty odchodzącej w przeszłość, której okres prosperity i świetność rodów dawno minęły lub mijają właśnie – jak Baudelaire'owski Paryż, który się zmienia, ale trwa w „smutku […] glorii" (*Łabędź*). Burzenie i odbudowywanie to ciągły proces, sprzężony i waloryzujący miejski pejzaż. W Londynie nie buduje się dla potomnych i przyszłości. Burzenie i odbudowywanie wiążą się z mentalnością ludzi – niepewnych, nastawionych na ciągłą zmianę swojego statusu. Szlachta osiemnastowieczna i ludzie epoki elżbietańskiej wymyślili architekturę propagującą „neseser, paryską suknię, tanie pończochy i słoik soli do kąpieli" (WL 26). Ich domy to ruina. Sama istota trwałości pozostała tu programowo zaprzepaszczona i wyeliminowana z przestrzennego i kulturowego funkcjonowania. Każdy moralista epoki, tradycjonalista, który wypowiada się w kwestii statusu londyńczyków i londyńskości, musi widzieć ten upadek i jedynie ślady dawnej glorii miejskiej. Ponadto musi usłyszeć różnorodność Londynu, owe uliczne „niespójne głosy" (WL 27). Określenie to wskazuje na niemożność ujęcia fenomenu miejskości, jej antropologiczny nieład, chaos i upadek wartości, ale przede wszystkim obrazów – widoków Londynu. Dlatego moralistom – wedle sugestii pisarki – narzekającym na stan kondycji kulturowej i stan londyńskiej menażerii, wybierających się na wędrówkę ulicą Oxford Street, musi patronować myśl o konieczności słyszenia niespójnych głosów ulicy (które biograficznie uwikła samą pisarkę i jej bohaterki – w poetyce strumienia świadomości i symultaniczności widoków, obrazów, scen). Jest ono wyróżnikiem możliwości poznawczych i audiosfery ulicy Londynu. Londyńskie głosy Oxford Street to głosy robotników, urzędników, kobiet z klasy średniej, złodziejek:

> Tysiąc takich głosów zawsze krzyczy donośnie na Oxford Street. Wszystkie są pełne napięcia, wszystkie rzeczywiste, wszystkie do znalezienia ujścia ponagla presja zarobienia na życie, znalezienia noclegu, utrzymania się w jakiś sposób na powierzchni tej posuwającej się skokami, niebacznej, bezlitosnej fali ulicy. (WL 28)

Z drugiej strony w rzeczywistości naznaczonej upadkiem ważne miejsce zajmują domy wielkich ludzi (z eseju o takim tytule) – Dickensa, Johnsona, Carlyle'a, Keatsa. Zakupione dla narodu, zachowane w całości, nie posiadają często artystycznego smaku, ale prowokują kolekcjonowanie podobnych elementów wystroju i zdobywanie przedmiotów „w typie", wpisujących się w „poetykę" danej epoki czy stylistykę dziewiętnastowieczną. Wnikliwej obserwacji podda Woolf dom Carlyle'ów przy Cheyne Row 5 czy domy Keatsa. Godzina spędzona w takim wnętrzu daje bowiem więcej niż czytanie biografii artysty. Zajrzenie do mikroświata codzienności, a także poznanie strzępów i śladów materialnych minionego, uczy więcej, pozwala namacalnie doświadczać tradycji. Z tych domów patrzy się na Londyn i widzi jego specyficzne ukształtowanie; widok z okna to biograficzny kontekst i osocze pracy twórczej.

Widok z okna domu Keatsa pozwala widzieć i słyszeć Londyn jako całość: „Londyn stłoczony i unerwiony, i zwarty, z jego dominującymi kopułami, ze stróżującymi katedrami; jego kominy i wieże; jego żurawie i gazometry; i nieustający dym, którego nigdy nie rozwiewa żadna wiosna ani jesień" (WL 38). Można stąd czytać warstwy Londynu, a ta palimpsestowa lektura struktury miasta zawsze musi mieć w sobie cechy niedookreślenia i niedokładności, skoro nigdy tu nie mija mgła, dym nieustannie zasłania miejskość (niczym pył oprószający Wandę w Warszawie z *Oziminy* Berenta). Mgła i dym Londynu stają się nieodłącznym atrybutem jego istnienia, a widzenie miasta zawsze jest zapośredniczone przez dym i mgłę. Dopiero poza obrzeżami można dostrzec śpiewające ptaki i rozwijającą się naturę – jakby na nią nie było miejsca w mieście (podobnie zaznaczy nieobecność wiosny i lata w *Ziemi obiecanej* Reymont, kiedy akcję powieści o łódzkim błocie i Łodzi-polipie przeniesie do Kurowa).

Nawet górująca nad Londynem katedra św. Pawła, pęczniejąca „z daleka niczym wielka szara bańka" (WL 41), nie przyczyni się do zmiany perspektywy (*Opactwa i katedry*) widzenia miasta z horyzontalnej na wertykalną. Londyn, mimo że posiada katedry, nie posiada ducha religijności i metafizyki pozwalającej wychylać się poza wektor przestrzeni horyzontalnej (mówiąc słowami *Żywych kamieni* Berenta – londyńczycy, jak Skoczka i Goliard, urządzają sobie ruch taneczny w obrębie rynku i „murów miejskich", w których brakuje jednak sacrum). Londyn Woolf to obszar ambiwalencji: „jest w końcu miastem grobów. Ale jednak Londyn jest miastem pełnego przypływu i wyścigu ludzkiego życia" (WL 48–49). To przestrzeń, w której uwyraźnia się majestatyczność grobowców. To miasto z kamienia i miasto kamienne, jak powiedzieliby Reymont (pokazujący całą Piotrkowską jako wielki grobowiec finansjery łódzkiej, gdzie kamienice, zwłaszcza te widziane podczas pochodu pogrzebowego Bucholca, przypominają grobowce) czy Richard Sennett (odwołujący się do metaforyki miasta jako

ciała i kamienia, uważający, że przestrzeń miasta kształtuje się głównie za sprawą tego, jak człowiek percypuje własną somatyczność[38], pokazujący łączliwość kulturowych możliwości opisu miasta w perspektywie socjologii miejskości, którą z kolei znakomicie obrazują trudne i wymuszone relacje międzyludzkie w *Dublińczykach* Jamesa Joyce'a).

Dublińczycy Joyce'a (1914)[39] zaczęli powstawać już w trakcie pracy nad *Stefanem bohaterem*, w latach 1904–1907, ale – jak twierdzi biograf pisarza Arturo Marcelo Pascual – z ich opublikowaniem miał pisarz dużo kłopotów, bo tematyka opowiadań zniechęcała wydawców[40]. W tomie pojawia się menażeria zgorzkniałych typów, podłych i leniwych, jakich autor znał z autopsji jako mieszkaniec Dublina (i którzy zmusili go do emigracji z miasta). Opowiadania te są nierównoważne, można je – zgodnie z sugestią Pascuala – podzielić na cztery grupy odpowiadające fazom życia człowieka i jego związków z rodziną i miastem[41]. Joyce pokazuje przetrącone *decorum* rodzinności i miejskości, społeczny rozkład i marazm mieszkańców, ponadto powolne umieranie (ostatnie, najdłuższe opowiadanie nosi tytuł *Zmarli*).

Interesują go ludzie chorzy na Dublin i samych siebie. Naturalistyczna narracja Joyce'a okazuje się ramą dla doświadczeń poszukującego podmiotu. W sposobie konstruowania małych form narracyjnych (opowiadań) pozostaje pisarz z jednej strony przy powściągliwym, bezosobowym rejestrowaniu wrażeń, z innej zaś – pojawiają się tu ważne dla późniejszych rozstrzygnięć zalążki strumienia świadomości (zastosowanego wyraziście dużo wcześniej przez Eduarda Dujardena w powieści *Wawrzyny już ścięto*). Pierwociny tej techniki można by tu określić nie tyle jako proces poznawczej i językowej świadomości, chaotyczny, symultaniczny proces twórczej jaźni zapisującej okruchy miejskich wrażeń, ile jako zmaganie z miastem niecałkowitym, niescalonym, a możliwym do opowiedzenia (skonstruowania) jedynie w okruchach, strzępach, wybiórczych historiach rodzinnych i towarzyskich. To proces narracyjny konstruujący miasto jako matrycę tekstową i fabularną, którą można jedynie podglądać z różnych stron, nie mogąc oddać jej pełni. Z jednej strony zwięzłość i skrupulatność (której nie powstydziłby się Zola), z drugiej – powściągliwość i budowanie napięcia, dystans poznawczy i narracyjny, niedomówienia, niedomknięcia, epifanie narracji, która zostawia czytelnika w pół drogi w rozpoznawaniu sensu tekstu. Przejście od realizmu

---

[38] R. Sennett, dz. cyt., s. 291.

[39] J. Joyce, *Dublińczycy*, tłum. Z. Batko, Kraków 2005. Wszystkie podawane w tekście głównym cytaty pochodzą z tego wydania. Po cytacie w tekście podaję skrót D oraz numer strony cytowanej.

[40] Zob. J.M. Pascual, *Człowiek i twórca. James Joyce*, tłum. M. Mróz, Warszawa 2007, s. 68–69.

[41] Tamże s. 68.

do symbolizmu, na które zwracał uwagę David Daiches[42] (omawiający strategie fabularne korpusu opowiadań Joyce'a i powieści pisarza), nie tyle może polegać na zmianie profilu narracji od *Dublińczyków* do *Ulissesa* i *Finnenganów trenu*, ile na przekroczeniu formuły realizmu w obrębie jednego korpusu tekstów. A tę poetykę cechują swoista powściągliwość, przemilczenie, absencyjność narracyjna i wyraziste tworzenie nowych struktur narracyjnych, bliskich już późniejszym strategiom pokazywania rzeczywistości z perspektywy podmiotu wiodącego i punktów widzenia bohaterów, które układają się w pasaże i strumienie świadomości będące wyróżnikami epifaniczności modernistycznej prozy Joyce'a.

Joyce pokazuje ślady życia domów i ludzi przy ulicy North Richmond; przywołuje historię prywatną (materialną) domu zmarłego księdza ze stosami papierzysk i książek porozrzucanych w pokojach zalatujących pleśnią. Dublin Joyce'a to przymglony rezerwuar ulicznych latarni. To przestrzeń, w której ciszę przerywają uliczne wrzaski chłopców czujących się królami życia i penetrujących zaułki uliczne w ferworze zabaw, by zobaczyć, jak chłoszcze się skazańca.

> […] docieraliśmy aż do pogrążonych w ciemnościach, obficie zroszonych wodą ogrodów, w których unosiła się woń śmietników, i biegliśmy dalej, do ciemnych cuchnących stajni, gdzie woźnica czyścił i czesał zgrzebłem konia, albo wydobywał z uprzęży muzykę. (D 24)

Dublin Joyce'a (jak Lwów Zapolskiej z jej szkiców *Przez moje okno* – zwłaszcza z lat 1910–1912, i epistolografii z lat 1904–1921) to miasto podsłuchane i podsłuchiwane. To również miasto sensoryczne, gdzie czuje się odór miejskiego brudu, miasto kipiących śmietników, w których jeden z bohaterów chowa się przed cieniem wuja, to miasto wilgotne i mokre – jak w miniaturach wspomnieniowych o Dublinie, Galway czy Limerick Heinricha Bölla z *Dziennika irlandzkiego* (*Irisches Tagebuch*, 1957). To miasto poddane presji muzyczności ulicznej, jarmarcznej fanfaronady, śpiewające różnymi głosami. Tutaj chodzi się

> […] rzęsiście oświetlonymi ulicami, popychani przez pijaków i targujące się kobiety, wśród przekleństw robotników, przenikliwych nawoływań chłopów sklepowych pilnujących beczek ze świńską głowizną, nosowych zawodzeń ulicznych grajków wyśpiewujących popularne ballady o Jeremiaszu O'Donovanie lub o naszej biednej, uciśnionej ojczyźnie. (D 25)

Dublin Joyce'a pokazany jest właśnie z perspektywy bohatera, układającego sobie plan miasta w świadomości weryfikującej i filtrującej przestrzenne obrazy. Doznanie miejskości – muzyczności, zmysłowości

[42] D. Daiches, *„Dubliners"*, [w:] tenże, *The Novel and the Modern World*, Chicago and London 1960, s. 66.

i namacalności elementów ulic oraz zaułków miasta – stymuluje do wypowiedzenia jego charakteru. Bohaterowie *Arabii* czy *Eveline* nieustannie wyglądają za okna dublińskich domów, by widzieć ogrody, zaułki, tłumy przechodniów czy, jak Eveline, wdychająca zapach zakurzonego kretonu zasłony okiennej – pojedynczych przechodniów. Tu miejskości i przechodniów uczy się każdy powoli, śledząc ich kroki, przypatrując się im (jak Eveline, którą intryguje postać przechodnia mieszkającego w ostatnim domu jej ulicy). Rama okienna staje się swego rodzaju alibi, miejscem dającym poczucie bezpieczeństwa.

Ulice Dublina (zwłaszcza Rutland Square) mają zmienną fakturę (*Dwaj dżentelmeni*), nieustannie pokryte są szarym zmierzchem (nawet w sierpniu), który spływa na miasto:

> […] wszędzie snuło się niczym wspomnienie lata łagodne, ciepłe powietrze. Żaluzje sklepów były opuszczone z okazji niedzielnego wytchnienia, ulice zaroiły się wielobarwnym, rozbawionym tłumem. Podobnie do rozjarzonych pereł uliczne latarnie rzucały ze szczytów swych wysokich słupów blask na żywą materię o zmiennej fakturze, barwie i odcieniu […]. (D 42)

Dublin Joyce'a to miasto wieczoru. Nawet pralnia z opowiadania *Glina* nosi nazwę Wieczorny Dublin (D 87). W niedzielne letnie dni wierni podążają do kościoła (*Pensjonaty*) w powadze i monotonii, z książeczkami w „urękawiczonych dłoniach" (D 55). W tym mieście wieści o romansie mogą szybko się rozejść, jak przypuszcza narrator *Pensjonatów*, bowiem „Dublin to takie małe miasto: wszyscy tu wszystkich znają" (D 57).

Dziewiętnastowieczna noc na ulicach miasta. Zakończenie

Szkic „uliczny" wpłynął niewątpliwie na dalszą „wielką" twórczość większości wymienionych pisarzy – Dickensa, Kraszewskiego, Prusa, Joyce'a. Stał się również konieczną formą sprawdzania prawideł „sztuki" reprezentacji w wybranych tekstach diagnozujących szeroko rozumianą dziewiętnastowieczność, nie tylko w jej zarodku w latach 30., 40., czy nawet 70. XIX wieku, lecz także w jej końcowej fazie – na początku XX wieku (*casus* widoków Londynu Woolf i jej wcześniejszych obrazów Londynu w powieściach). Uliczna miniatura kształciła bowiem warsztat pisarza, a dla Baudelaire'a i Woolf okazała się dodatkowo spotkaniem z epifanią ulicy i epifanią języka. Za René Girardem można powtórzyć to, co znawca filozofii mitu powiedział w *Prawdzie powieściowej i kłamstwie romantycznym* (1961) w związku z Proustem: „Powieściopisarz nie jest realistą przedmiotu, lecz

realistą pragnienia"[43]. Szkice (obrazki, obrazy, widoki, małe poematy prozą, opowiadania) jako swoista „scena pierwotna" i dojrzałe lustro twórczości pozwalały pisarzom dziewiętnastowieczności odnajdować łączliwość między miniaturą jako swoistym epifaniczym „tropem"[44] tekstowej obecności a śladami epifanii w dojrzałej powieści (oczywiście poza wyborami artystycznymi Baudelaire'a), której istota w XIX wieku, wiążąca się z możliwością ujmowania prawideł historii, prowadziła często do „konstrukcji świata autarkicznego"[45].

Większość omówionych tu tekstów ujawniała specyfikę ulicy jako *sensorium* wrażeń, poddając ją zmianie widzenia w zależności od usytuowania podpatrywacza, obserwatora, uczestnika bądź po prostu widza (w każdym z tych przypadków narratora tekstu) przy całej świadomości takiej jednoznacznej kwalifikacji. Zmiany te możliwe są do uchwycenia dzięki podejrzliwości i nieufności wobec zapisywania i katalogowania figur, zjawisk i elementów przestrzeni. Ważne, że wszyscy twórcy, przy całej świadomości różnicy, stosują podobną poetykę i „szkołę" myślenia – mierząc się z prawidłami realizmu, przekraczając je i modyfikując twórczo. I dopiero wówczas efekty ich namysłu (jakkolwiek wynikające z różnych przyczyn: nadmiaru wrażeń i koncentracji podmiotu na sobie samym, negatywnej oceny rzeczywistości czy rozwoju cywilizacyjnego, mentalnych bądź jedynie zewnętrznych ograniczeń zapisu z powodu cenzury) ujawniają różne drogi wyjścia i opisu języka ulicy w tekście, który – mówiąc za Bachitnem – absorbuje i zbiera różne, cudze głosy z ulicy.

Granice swoistego szkicu (obrazka, obrazu, małego poematu prozą, opowiadania) jako małej formy narracyjnej w przywołanych realizacjach tekstowych wypełnione zostały przez różnorodne techniki narracyjne i środki zapisu zmierzające do pokazania właśnie szkicowości, migotliwości rzeczywistości (poddawanej również procesowi symbolizacji i alegoryzacji). Proces wypełnienia treści (potencji) techniką punktów widzenia, perspektywizmu (zapisy Dickensa, Kraszewskiego, Baudelaire'a, Prusa, Woolf, Joyce'a) czy elementami techniki strumienia świadomości (widocznymi marginalnie w strategii opisu języka ulicy u Joyce'a czy Woolf) uświadamia, jak pojemny jest szkic. Strategie pisarskie prowadziły do tego,

---

[43] R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, tłum. K. Kot, Warszawa 2001, s. 85.

[44] Celowo używam w innym kontekście znaczeniowym formuły (kategorii) tropu (śladu rzeczywistości) oraz pojęcia „figuralnej (retorycznej) reprezentacji" przyswojonego literaturoznawstu przez Ryszarda Nycza. Zob. R. Nycz, *Tezy o mimetyczności*, [w:] tenże, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 247; tenże, *Literatura jako trop rzeczywistości: poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 10–11.

[45] R. Barthes, *Stopień zero pisania*, [w:] tenże, *Stopień zero pisania oraz Nowe eseje krytyczne*, tłum. K. Kit, Warszawa 2009, s. 37.

by pokazać różnorodny i wielokształtny obraz i fenomen ulicy jako przestrzeni poddawanej uznakowieniu, naświetlanej w zależności od możliwości percepcyjnych widza/narratora (który musi odnaleźć również status swojego „ja" w rzeczywistości tekstowej), ujawnianego jako medium poddające w wątpliwość różnorodne języki i znaki ulicznych światów. Dlatego też – choć wszyscy pisarze czasami wskazują na konkretne ulice (prawidła szkicu), to wiedzą i próbują (różnorodnie) pokazać, że ulicy jako takiej (jako artefaktu) poza głosami nie ma. Ona żyje dopiero wtedy, kiedy mówi wieloma głosami i daje się literacko zobrazować jako swoisty „żywy obraz" miejski. A zadaniem pisarza jest zebrać te głosy, obrobić, nadać im kształt i narracyjną siłę, mimo granic wyrażania i nazywania. Wielokrotnie język ulicy, a tym samy język miasta, pozostaje więc niewysłowiony[46], bo samo niewysłowienie określa język, skazując tym samym świadomych tego faktu pisarzy na kryzys czy niemożliwość reprezentacji, stąd stosowanie różnorodnych zabiegów narracyjnej „niemocy", wykorzystywanie w tekście mechanizmów utrwalających obecność kategorii estetycznych podtrzymujących dystans (ironia) czy technik punktów widzenia i perspektywiczności doświadczania, symultaniczności głosów i obrazów.

Fragmentaryczność i wycinkowość szkiców czy małych form narracyjnych oddaje swoistą niegotowość świata. Stanowi też wprawkę do tego, by w późniejszej, „dojrzałej" powieściowej twórczości wykorzystać chwyty perspektywy demonstrujące niemożliwość spotkania z wirem miejskości, z tajemnicami ulic, bulwarów, szynków, suteren czy językiem bruku (jak to widać doskonale w powieściach Zapolskiej, zarówno tych pokazujących modernistyczny Lwów czy Kraków, jak i tych ujawniających warszawską i paryską przestrzeń miasta jako nieustannej zmiany).

Choć celowo zestawiłem odległe od siebie teksty, to kryteria wyboru – jakimi są: szkicowość, powstanie we wczesnej fazie twórczości autora (poza poematami prozą Baudelaire'a i szkicami-esejami Woolf), swoiste doświadczenie stołeczności oraz konieczność widzenia ulicy miejskiej z perspektywy jej bywalca (mieszkańca miasta, o którym się pisze[47]) – uzasadniają wybór. Egzemplifikacje tekstowe tworzą również, jak sądzę, niezwykle pojemny obraz „języka" ulicy – ważny i fundamentalny dla dziewiętnastowiecznych pytań o możliwości i granice języka w ogóle

---

[46] Takiemu myśleniu patronowało również przedsięwzięcie badaczy „szkoły białostockiej" w książce *Miasto słów. Studia z historii literatury i kultury drugiej połowy XIX wieku*, red. E. Paczoska, Białystok 1990.

[47] Dlatego – pisząc ze świadomością dużego uproszczenia i dyskusyjności twierdzenia – trudno byłoby, przy uwzględnieniu wyżej wymienionych wyróżników doboru, do tej grupy zaliczyć choćby *Szkice włoskie* Świętochowskiego, teksty publicystyczne (mające charakter szkiców) Zapolskiej (która była na Lwów skazana) czy publicystykę Lama z Galicji.

(nie tylko ulicy jako motywu, toposu czy przestrzeni obrazowania tekstowego). Ponadto szukanie języka opisu i kłopoty pisarza z reprezentacją stanowią o specyfice literackiej dziewiętnastowieczności jako formacji kulturowej podlegającej presji podobnych pytań i wątpliwości. A pytania i wątpliwości tekstowe oraz egzystencjalne – stawiane przez mieszkańców europejskich stolic – pozwalają na stworzenie wspólnej mapy ulicznej, jaka właśnie poprzez tunele tekstowe umożliwia spotkanie dziewiętnastowiecznych pisarzy, dla których stołeczność determinuje doświadczenie poznawcze i okazuje się często, dzięki pierwszym literackim próbom spotkania z jej fenomenem, lustrem dalszych diagnoz. Różnorodne strategie pisarskie były więc próbą ujęcia „języka ulicy" – bardzo często z perspektywy niszy miejskości: zaułków, zakamarków, ciemnych ulic – w ramy słowa i oddania ulicznej heterogeniczności. Były próbą diagnozy struktur obyczajowo-społeczno-kulturowych, zarówno osobniczych, jak i wspólnotowych, które należą – każda z osobna i wszystkie wspólnie – do tych samych, choć zawsze innych – ulic.