ANNA SOBIECKA

(Akademia Pomorska w Słupsku)

Paryskimi śladami Gabrieli Zapolskiej

Przedmiotem rozważań staną się paryskie reminiscencje obecne w publicystyce Gabrieli Zapolskiej z lat 1889–1895. Jak wiadomo, dramatopisarka nie zrobiła oszałamiającej kariery w teatralnym Paryżu końca XIX stulecia¹. Marzyła o Ibsenowskiej Norze granej po francusku w Théâtre Libre André Antoine’a², jednakże ze względu na akcent, którego nie potrafiła się pozbyć mimo usilnych starań i długotrwałego procesu kształcenia wymowy, jej plany związane z zagraniczną karierą, porównywalną do amerykańskiego sukcesu Heleny Modrzejewskiej, nie mogły się ziścić. Prawie sześćioletni pobyt w Paryżu (lata 1889–1895) okazał się jednak niezwykle ważnym okresem w procesie artystycznego dojrzewania Zapolskiej. „Paryski uniwersytet”³ ukształtował nie tylko jej sposób patrzenia na świat i współczesną sztukę, a po części także sposób pisania (głównie w zakresie publicystyki i dziennikarstwa), ale wpłynął również na warsztat aktorski i sceniczną wrażliwość⁴. Zbigniew Raszewski jednoznacznie ocenił aktorskie możliwości Zapolskiej, które przerwały jej karierę u Antoine’a już po piątym przedstawieniu:

¹ O niespełnionej karierze aktorskiej Zapolskiej, a także o jej rozczarowaniach związanych z pobytem w Paryżu, pisali wcześniej Zbigniew Raszewski i Tadeusz Peiper. Por. Z. Raszewski, *Działalność teatralna G. Zapolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1951, z. 1–4, s. 497–557; tenże, *Paryskimi śladami Zapolskiej*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 2–3, s. 401–411; T. Peiper, *Gabriela Zapolska jako aktorka*, Kraków 2004.

² Marzenie o zagraniu Nory po francusku wielokrotnie powraca w paryskich listach Zapolskiej adresowanych do Adama Wiślickiego. Aktorka pisze nawet o propozycji Antoine’a związanej z wprowadzeniem *Domu lalki* na afisz Théâtre Libre z początkiem sezonu 1892/93, choć, jak wiemy, zamierzeń tych nie udało się nigdy zrealizować. Por. G. Zapolska, *Listy*, zebrała S. Linowska, t. 1, Warszawa 1970, s. 330–331, 332. Raszewski pisze wprost o naiwności Zapolskiej i jej złudzeniach związanych z rolą Nory u Antoine’a. Por. Z. Raszewski, *Paryskimi śladami Zapolskiej...*, s. 405.

³ Określenie Raszewskiego. Por. tenże, *Paryskimi śladami Zapolskiej*, dz. cyt., s. 406.

⁴ Paryskie sukcesy i niepowodzenia, w tym – przede wszystkim – jej wypowiedzi publicystyczne skupione na sztuce aktorskiej poddaje obserwacji w artykule *Gabriela Zapolska – aktorka o aktorach*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 201–212.

Zapolska z pewnością mogłaby dać sobie radę jako aktorka wśród dość miernego zespołu Théâtre Libre. Tylko że podstawowy we Francji warunek powodzenia – czysta, nieskazitelna recytacja tekstu, przerastał, jak się okazało, jej możliwości lingwistyczne⁵.

Przeżycia związane z pobytem w Paryżu Zapolska skrupulatnie opisywała i relacjonowała w korespondencjach publikowanych na łamach warszawskiej prasy – w „Przeglądzie Tygodniowym” oraz „Kurierze Warszawskim”⁶. Odnajdujemy tam liczne ślady topograficznych opisów miasta (paryskie zaułki teatralne i inne), a także Paryż zmetaforyzowany (zaułki artystyczno-metaforyczne), który staje się punktem odniesienia dla przeżyć niespełnionej aktorki. Obie kategorie – paryskie zaułki jako dokument pobytu w przestrzeni miasta (miasto konceptualne) oraz paryskie zaułki artystyczne jako metafora przeżyć wewnętrznych (miasto doświadczane) – staną się podstawą niniejszych rozważań. Kategorie topograficzne rozpatrywane będą w kontekście kulturowej teorii literatury i uwzględnianego przez nią swoistego zwrotu topograficznego/przestrzennego⁷. Przypomnieć trzeba, iż miasto rozumiane jako swoista metafora kultury znalazło swoje miejsce w antropologii literaturoznawczej głównie za sprawą *urban studies* oraz *cultural studies*⁸. Na polskim gruncie badania urbanistyczno-topograficzne podejmowane są między innymi przez Elżbietę Rybicką, autorkę terminu „geopoetyka”, mającego precyzować badania topografii, a więc zapisów miejsc obecnych w tekstach kultury⁹. Jak zauważa Rybicka, doświadczanie miasta miało istotne znaczenie dla kształtowania się nowoczesnych XX-wiecznych sposobów organizacji wypowiedzi artystycznych:

O ile literaturę realistyczną i naturalistyczną charakteryzuje zogniskowanie na problemach relacji miasto – wieś, na społecznych skutkach urbanizacji i industrializacji, [...]

⁵ Z. Raszewski, *Paryskimi śladami Zapolskiej...*, s. 406.

⁶ G. Zapolska, *Publicystyka*, oprac. J. Czachowska i E. Korzeniewska, cz. 1, Wrocław–Warszawa 1958, cz. 2, Wrocław–Warszawa 1959, cz. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962. Wybrane felietony zostały opublikowane w tomie XVI jej *Dzieł wybranych*. Por. G. Zapolska, *Szkice teatralne*, [w:] *Dzieła wybrane*, t. XVI, wybór i red. J. Skórnicki i T. Weiss, Kraków 1958. Paryskie wrażenia znajdują swoje dopełnienie w prywatnej korespondencji pisarki z Adamem Wiślickim i Stefanem Laurysiewiczem, która ze względu na swoją odrębność gatunkową zostanie wyłączona z niniejszej obserwacji. Por. G. Zapolska, *Listy*, t. 1.

⁷ Por. m.in.: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006 i *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.

⁸ Współczesne teorie kulturowe w odniesieniu do kategorii miasta przybliży Elżbieta Rybicka. Por. E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury...*, s. 471–490 oraz *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2...*, s. 311–343.

⁹ E. Rybicka, *Geopoetyka...*, s. 480.

o tyle w literaturze nowoczesnej miasto funkcjonuje jako wyzwanie wobec tradycyjnych sposobów przedstawiania¹⁰.

Tak rozumiana topografia paryskich „śladów” Gabrieli Zapolskiej – w tym opisywanych przez nią miejskich zaułków (topografia konceptualna), a zwłaszcza kreacja zaułków symbolicznych (topografia doświadczana) – może stać się punktem wyjścia do analizy przemian jej dokonań dziennikarskich, w których zauważać będziemy kilka procesów. Stopniowo zmieniać się będzie perspektywa narracyjna, a wraz z nią i przestrzena opisu paryskich ulic, dzielnic, budynków czy wybranych szczegółów – od zewnętrznego (panoramicznego) do wewnętrznego punktu widzenia, związanego z indywidualnym doświadczeniem narratora-przechodnia¹¹. Budowana w ten sposób poetyka percepcyjna (doświadczanie miasta), związana ściśle z topografią konceptualną, wzmacniana będzie parabolizacją przestrzeni miejskiej (jej figuralizacja)¹². Miasto i jego różnorodne elementy przestrzenne staną się tłem wewnętrznych doświadczeń i przeżyć pisarki, głównie jej niespełnionych marzeń o paryskiej karierze aktorskiej. I wreszcie, miasto ujmowane będzie przez Zapolską coraz częściej jako odrębne dzieło sztuki, co spowoduje nie tylko estetyzację opisu, ale także literacką estetyzację przestrzeni miejskiej¹³.

Paryska publicystyka Zapolskiej z lat 1889–1895 przynosi opisy kilkunastu najbardziej rozpoznawalnych miejsc-symboli stolicy Francji. Korespondentka „Przeglądu Tygodniowego” (rubryka *Listy paryskie*, a następnie *Listy*) i „Kuriera Warszawskiego” opisuje szczegółowo kolejne pawilony paryskiej Wystawy Powszechnej z 1889 roku (miedzy innymi: pawilon teatralny, pawilon wystawy plastycznej, historii naturalnej, wystawę mody ulokowaną w Pałacu Centralnym, pawilon historii pracy ludzkiej umieszczony w Pałacu Sztuk Wyzwolonych czy pawilon maszyn), plac Opery, wieżę Eiffla, Pole Marsowe, bazyliki Notre Dame i Sacré-Coeur, Łuk Triumfalny, Lasek Buloński, Montmartre, Bastylię oraz szczególnie bliskie

¹⁰ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 9.

¹¹ Elżbieta Rybicka nazywa ten proces zmianą perspektywy narracyjno-przestrzennej (od panoramy do przechadzki) i wiąże go ze stosowaną przez pisarzy poetyką percepcyjną. Por. tamże, s. 109 i nast. W innym miejscu badaczka nazwie taką konstrukcję podmiotu podmiotem nomadycznym. Por. też, *Zwrot topograficzny w badaniach literackich...*, s. 332–333.

¹² Proces parabolizacji miejskiej przestrzeni będzie, zdaniem Rybickiej, budował trzy odmienne modele nowoczesnego miasta – fantasmagoryczny, alegoryczny i oniryczny (tę, *Modernizowanie miasta...*, s. 187–227).

¹³ Owa estetyzacja będzie się wyrażała w specyficznym modelowaniu przestrzeni miejskiej przedstawionej w dziele literackim oraz ukształtowaniu wypowiedzi w stylu wysokim. Oba procesy Rybicka wiąże z poetyką konstruktywistyczną. Por. tamże, s. 244–247.

jej sercu budynki teatralne – Théâtre Libre Antoine’a i paryskie sceny bulwarowe, jak na przykład Théâtre de l’Oeuvre, Folies Bergère (występy znanej tancerki Marie Fuller) czy inne popularne sale (np. Elysée Montmartre). Opisom miejsc, w których Zapolska pozostaje wierna wybranym szczegółom topograficznym (dzielnica, układ i nazwy ulic, placów, alei, rzek), towarzyszą najczęściej opisy tłumu wypełniającego poszczególne przestrzenie:

Wszystkie te ognie, te blaski bledną wobec wieży! wobec tej wiązanki sztab żelaznych, mieniących się sznurami lamp i biegnącej do zawrotnej wysokości, aby wreszcie gdzieś u samego stropu niebios, w ciemnych fałdach czarnej nocy zajaśnieć olbrzymią, błękitną gwiazdą, ku której miliony głów ludzkich codziennie się podnoszą. I całe masy ludzi jak olbrzymie mrowisko krąży wieczorami koło wieży, która z wdziękiem kokietki strojonej w brylanty stoi niewzruszona, drwiąc z przepowiadani upadku, zwalenia się w przepaść, zapadnięcia podstaw, jak to już jej przepowiadali ci wieczni „malkontenci”, którzy koło rzeczy genialnych, wstrząsających światem jak krety koło drzew snuć się muszą. [...] Ach ten tłum!... Ten tłum różnorodny, różnojęzyczny! różnobarwny! Nie! aby go pojąć, trzeba go zobaczyć. Gdy zmrok zapada jak nagle rozlewająca się rzeka, tłum ten wpada przez bramy i zalewa Esplanadę, aleję La Bourdonnais, most Jeny, aleję Rapp, ulicę Kairu. Biegnie, krzyczy, śmieje się, cieszy, popycha, oblega bazyliki wschodnie, restauracje, kawiarnie, trawniki, urąga ruinom Tuilleriów bielejących koło wieży Eiffel¹⁴.

Szczególnie ciekawie jawi się panorama Paryża widziana ze szczytu trzeciej platformy wieży Eiffla. Wrażenia wizualne wzbogacają doznania innych zmysłów, dzięki czemu odnosimy wrażenie, iż Paryż staje się na naszych oczach żyjącą istotą:

Opisać to wrażenie? Czy to podobna! Jakież pióro zdolne jest przenieść na martwy papier ten przepych, który się pod moimi stopami rozłożył. Paryż! Ten Paryż Zoli – to zwierzę o białym cielsku i zielonych włosach, jak wąż przepotężny owija podstawy wieży. I niezmierzoną przestrzeń zajmuje ten król świata, płaszczem swym, zda się, nieba sięgając. [...]

Teraz miasto przybrało zupełnie stalową barwę, słońce znikło za czarną masą wzgórz i jeszcze żółtawa jasność pozostała po nim, jakby ostatnie pożegnanie przesyłając ziemi. Wszystko zaczyna zlewać się w jednolitą i ciemną barwę. Drzewa jeszcze jak czarne plamy odcinają się wśród bieli domów i jasnej barwy dachów. [...] Bo oto – jakby za dotknięciem różdżki czarodziejskiej Paryż cały płonąć zaczyna. Jest to ocean świetlany, olbrzymia fala ognia i błękitnego światła. Elektryczność walczy tu o lepsze z gazem. Białe strumienie zalewają żółtą siatkę. I cały Paryż żyje, porusza się, oddycha. Ten ogrom życia, jaki go przepelnia, ujawnia się w orgii światła, w tym namiętym blasku, jaki co noc z jego ciała wytryska¹⁵.

W ten jeszcze wyraźniej naturalistyczny opis miasta-organizmu stopniowo wkłada się nowa strategia narracyjna związana z indywidualnymi

¹⁴ G. Zapolska, *Publicystyka*, cz. 1, s. 73–75.

¹⁵ Tamże, s. 94, 96.

doświadczeniami narratora-przechodnia. W masie urbanistycznych plam – budynków, zabytków, dzielnic, ulic i placów – Zapolska-korespondentka dostrzega przestrzenie szczególnie jej bliskie i ważne, jak chociażby urządzenia techniczne zgromadzone w Pałacu Maszyn, a wytworzone przez człowieka i z myślą o człowieku, oraz tłum paryskich nędzarzy, którzy wylegają na ulice miasta z okazji defilady w dniu 14 lipca:

Czuję coraz więcej wzrastający zamęt w głowie i szum w uszach, wchodzę na pomost, pragnąc spojrzeć z wysokości siedmiu metrów na to państwo geniuszu i pracy ludzkiej. Na moście gromadzą się tłumy. Opieram się o poręcz i spoglądam przed siebie. W głębi, pod galeriami, powoli zapalają światła, oświecając w ten sposób najmniejszy zakątek Pałacu. W świetle tym czernieje tłum maszyn, poruszających się jakby olbrzymie stado przedpotopowych potworów. Wystawy elektryczne bukietem jasnych blasków występują z tego tłumy. [...] I budzi się w człowieku chęć płynięcia ciągle po tej zaczarowanej krainie cudów, w której ogień i woda, te dwa niszczące żywioły, w ręku ludzkim prostymi robotnikami się stały i spętane, pozbawione swej woli, charcząc, jęcząc jak dzikie stepowe rumaki, woli człowieka posłuszne być muszą¹⁶.

Postrzegany w ten sposób Paryż końca XIX wieku to nowoczesne miasto wielkich sprzeczności. Z jednej strony oglądamy bowiem nowe budynki, ulice, maszyny, urządzenia i inne wytwory pracy rąk człowieka, czy też nowoczesne lampy – dowody postępującego procesu elektryfikacji docierającego nie tylko do centrum stolicy Francji, ale także na jej przedmieścia, z drugiej – zaułki nędzy, biedy i ludzkiej bezradności. Ta sama defilada z okazji święta 14 lipca, obchodzonego we Francji jako rocznica zdobycia Bastylli, a w Paryżu dodatkowo uświetniana wojskową paradą na Polach Elizejskich oraz pokazem sztucznych ogni u stóp wieży Eiffla, staje się pretekstem do przyjrzenia się całemu niemal przekrojowi społecznemu współczesnego Paryża – tysiące elegancko ubranych mieszczan, kompanie żołnierzy w jaskrawych galowych mundurach, gwardziści na koniach, dzieci poprzebierane za trójkolorowe „Republiki”, chórzysci i muzykanci orkiestr, tłumy robotników oraz chłopów, idących tuż po paradzie na piknik, czy wreszcie żebracy i kalecy, którzy, jak „szarańcza”, w tym jedynym dniu mogą bezkarnie wkroczyć w przestrzeń wielkich bulwarów i Pól Elizejskich:

O tym więc, co się wtedy dzieje, nie możecie mieć pojęcia... Co za typy! Co za twarze!... Kataryniarze włóczący ze sobą po sześćcioro dzieci na wózkach z katarynką, kobiety spowite w łachmany, z twarzami napiętnowanymi jawną rozpustą, noszące po troje dzieci na plecach, na rękach, staruszki łokciowej wysokości z chustkami powiązanymi naokoło łysych głów na wzór chłopków wołyńskich, kalecy prezentujący swe powykrzywiane ręce w otoczeniu włóczkowych kolorowych falbanek.

¹⁶ Tamże, s. 162–163.

I cała ta nędza szara, straszna, brudna w kolorze i szpetotą odrażająca spada nagle w słońcu dnia świątecznego i wyjąc, i piszcząc, śpiewając śrubuje się pomiędzy stoliki najwytworniejszych kawiarni, domagając się swego susa z zuchwałym, prawie drwiącym spojrzeniem... Głosy ich łączą się z tonami katarynki. I gdzie spojrzeć, pod drzewem trójkolorowych flag: nędza! nędza! i nędza! brutalnie rozpościera się wśród tych lampionów, latarni japońskich, kokard, estrad, na których błyszczą blachy instrumentów orkiestrowych¹⁷.

W podobnym tonie opisuje Zapolska swoje dziennikarskie wizyty w schroniskach dla bezdomnych, przytuliskach dla starych kobiet i matek samotnie wychowujących dzieci oraz w szpitalach dla obłąkanych. Relacje z tych ostatnich przestrzeni, stanowiących najczęściej zamknięte dzielnice-zaułki kolorowego i migotliwego zazwyczaj Paryża, znacznie odbiegają od typowych ujęć urbanistycznych. Stanowią rodzaj spojrzenia w zakamarki ludzkiej duszy, stają się zapisem doświadczenia i współodczuwania patrzącego, wkraczającego w szpitalne przestrzenie:

W mieście dusz konających – nie ma snu, nie ma spokoju. Salpêtrière’a [największy w ówczesnej Europie szpital dla obłąkanych kobiet w paryskiej dzielnicy De l’Hôpital – A.S.] nie śpi nigdy... Grób ten żywy czuwa w tajemnicy nocy, czuwa, cierpi, jęczy, wyje śmiechem dławionej ręką szaleństwa kobiety. W murach tych olbrzymich, całe miasto tworzących, z oczyma szeroko rozwartymi, z pianą rozpacz na ustach, z włosiem sklejonym potem śmiertelnej trwogi – czuwają te, które żywe umarły, których nerwy tańczą piekielną sarabandę w takt słyszanej jedynie przez nie muzyki, których dusze w rozpacz rwą się w więzach ciała, konają za sztabą żelaznej kraty... Od przestąpienia progu tej dzielnicy – dreszcz śmierci przebiega ciało, słowa na ustach więdną, uśmiech zamiera¹⁸.

Podczas opisanej wizyty Zapolska zapewne pierwszy raz zetknęła się z obłąkanymi przebywającymi w szpitalnych murach. Szpital porównany został do przestrzeni zamkniętej za żelaznymi kratami, niemal „żywego grobu”, z którego przez całą noc wydobywają się przerażające krzyki. Te z kolei przypominają dziwną muzykę, niczym „śmiech demona”, do dźwięków której swój „bal wariatów” tańczą histeryczki, maniaczki, idiotki i epileptyczki:

Na lewo – bal idiotek, epileptyczek, tak zwany – bal mniejszy. Na prawo – bal histeryczek, wariatek, maniaczek – tak zwany bal większy. Zbliżamy się. Trzy muzyki potężnieją – z kobolda chichotu przechodzą w śmiech demona. Na progu – gospodarze w czarnych frakach, corrects, odbierają bilety i robią honory domu. Wchodzimy do hali, w której tańczą histeryczki i wariatki... Cały wąż dusz chorych, różaniec nędzy kręci się przede mną. Zamykam oczy, staram się być silną...¹⁹

¹⁷ Tamże, s. 250.

¹⁸ G. Zapolska, *Publicystyka*, cz. 2, s. 71.

¹⁹ Tamże, s. 73.

Korespondentka nie potrafi ukryć osobistych przeżyć i emocji, które zarazem włącza do prezentowanego opisu szpitalnych zaułków. Przechadzkę ulicami, skwerami i dzielnicami Paryża zamienia na wędrówkę po szpitalu dla obłąkanych, a zarazem symboliczny spacer po zakamarkach chorej ludzkiej duszy. W czasie tej nietypowej przechadzki dostrzega nie tylko elementy urbanistyczne, ale także, a może przede wszystkim, emocje, ból i cierpienie osób zamkniętych za kratami szpitala Salpêtrière'a w paryskiej dzielnicy De l'Hôpital. Opis konceptualny staje się zarazem punktem wyjścia do ukazania zaułków symbolicznych, a przestrzenne elementy urbanistyczne łączą się w opisie z indywidualnym doświadczeniem opowiadającego (topografia doświadczenia).

W podobny sposób zaprezentowana zostaje majestatyczna bazylika Sacré-Coeur. Zapolska początkowo skupia się na szczegółach architektonicznych, omawiając bryłę kościoła, jego ołtarz, kolejne kaplice i podziemia, a także widok na Paryż rozpościerający się ze wzgórza, na którym stoi potężna świątynia:

Z kamienia Château-Landon zbudowana cała, zewnątrz i wewnątrz, czyni wrażenie wielkiej masy marmuru. W formie greckiego krzyża – ma we wnętrzu swoim porywającą potęgę spokojnych świątyń – nie przystrojonych banalnymi i potwornymi dodatkami złożonych aniołów i kankowych antypediów. Ci, którzy „nie praktykują”, nie znają kultu – w chwili rozterki duchowej mogą tu znaleźć o zachodzie słońca ciszę opuszczonych świątyń, gdzie duch szukający rozwiązania wiecznej zagadki, błądzi i sam z sobą się licząc, powoli w odrętwienie zapada²⁰.

Później korespondentka zdaje się zauważać głównie tych, którzy kryją się w zakamarkach kościelnych murów, w zaułkach, do których nie docierają promienie słońca i upalne powietrze – paryską biedotę, żebraków, ludzi chromych:

Dostrzegam jakąś czarno ubraną, bardzo chudą i bardzo zbiedzoną kobietę. Trzyma się poręczy, staje co chwila... Jest widocznie chora, a jednak pnie się ku górze. Kilka stopni wyżej młody chłopak z wysiłkiem stawia kule i dźwiga się, cały oblany potem – zgorączkowany...

Smutni i upośledzeni nie idą, gdzie gwar i wrzask brutalnego tłumu... Szukają ciszy cmentarnej, spokoju... Idę za nimi. [...] Smutna kobieta i mały kaleka wchodzi po schodach rozsuwających się szeroko u podstawy olbrzymich filarów i giną we wnętrzu świątyni²¹.

Bazylika staje się schronieniem i dla biedoty, i dla opisującego. Ubogim daje chwilę wytchnienia od trudów codziennego życia, patrzącemu przynosi refleksję związaną z życiem wielkiego miasta-organizmu, w którym

²⁰ Tamże, s. 44.

²¹ Tamże, s. 42–43.

obok przestrzeni żywych, pulsujących, migotliwych, znajdują się także zakamarki ciszy, spokoju, wytchnienia. Kontrast dzielnic, ulic, budynków czy nawet przestrzeni zlokalizowanych stosunkowo blisko siebie przeobraża się w symboliczną wizję miasta-olbrzyma, w którym życie toczy się według ustalonego porządku, wielkość przeplata się z małością, życie ze śmiercią:

Jestem sama prawie ponad tą przepaścią wypełnioną cielskiem miasta-olbrzyma; słońce zachodzi powoli, cisza dokoła przenikliwa, mistyczna i tylko z oddali, jakby falą powietrzną podrzucane, przepływają pod stopy świątyni niezrozumiałe wycia wydzierające się z łona Paryża, wycia pełne chichotu wariatów, zwierzęcego szalu, konserwatywnej ciemnoty i urągania gorętszym porywom.

Wycie to do stóp bazyliki przypada, odbija się od podstaw jej niewzruszonych i znów do miasta powraca w jęk już rozpaczliwy przechodząc²².

Zaduma towarzyszy korespondentce także w przechadzkach po paryskich nekropoliach położonych w dzielnicach Montmartre i Ivry. Dzień 1 listopada prowokuje do refleksji związanych z różnicami w sposobach obchodzenia dnia zadusznego w Polsce i we Francji:

Paryż w Dniu Zadusznym nie rigoluje. Wielki musi być majestat śmierci, kiedy te wieczne podłechtane do śmiechu usta w podkowę smutku układa. Cmentarze nie są w tym dniu, jak u nas, miejscem iluminacji, ale jakiś smutek poważny, choć z musu banalny i niepoetyczny, wśród alei sunie, wlokąc się pod opadającymi gałązkami akacji, stojących jak bukiety blade i zziębnięte wzdłuż flizów trotuaru. [...] Lecz na cmentarzu paryskim rozpaczy bezbrzeżnej nie ma wcale. Spokojnie, cicho idą Francuzi odwiedzać swych zmarłych i przyniesionymi szczoteczками płyty kamieni czyszczą systematycznie jak fotele kryte pluszem i ustawione koło kominka w sypialni małżeńskiej. Banalne, biedne mogiły banalnych, biednych istot!²³

Jednakże to nie piękne nagrobki czy pamięć o wybitnych zmarłych wzbudzają największy zachwyt Zapolskiej. Wśród alejek napotyka ona biedaka w obszarpanych łachmanach, z brudnymi paznokciami, tulącego do siebie skromną wiązaną niebieskich fiołków. Nieoczekiwane spotkanie wywołuje zadumę nad małością ludzkiego życia:

Szary był, ciemny, brzydki, cuchnący jak nora na Montmartrze, którą pewnie zamieszkiwał. Szedł nieśmiało – nie dotykając połamami bluzy burżuazyjnych wieńców paciorkowych, klekoczących w powietrzu. Wreszcie wśród mogił znikł, słaniając się nad najbardziej smutnymi, szukając wśród opuszczonych szmatka ziemi, na który fiołki złożyć chciał. Znalazł i do ziemi przypadł. Ten chustki nie rozkładał, nie dbając o swe łachmany! Z ziemią się zrównał – cały szary jak te zeschnięte zieleńki na grobie sterczące. Nad nim powoli zapadała szara także jak jego nędza – jesienna długa noc!²⁴

²² Tamże, s. 43.

²³ Tamże, s. 51.

²⁴ Tamże, s. 56.

Nowoczesne miasto, kolorowe, gwarne i „ożywione”, powraca w opisach związanych nie tylko ze świętami narodowymi, ale także paryskim karnawałem, choć – jak zauważa korespondentka – karnawał w stolicy Francji trwa nieustannie, co powoduje, iż paryżanie zdają się go nie zauważać. Na pewno dostrzegają jego koniec i ludowe święto Mi-Carême, które przypada w dniu poprzedzającym środą popielcową. Z tej okazji na ulice miasta wylegają tłumy poprzebierane w różnobarwne kostiumy, uliczne korowody wozów i platform przewożą artystów teatrzyków bulwarowych (Goulue, Môme Fromage, Rayon d’Or, Môme Anisette), orkiestry, wreszcie gawieź z całego miasta.

Efekty związane z opisem sensorycznym, wbudowanym w paryską przestrzeń urbanistyczną, stosowane są przez Zapolską także w tych felietonach, w których powraca ona do przestrzeni i zaułków teatralnych, i kiedy jej uwaga koncentruje się na zagadnieniach związanych z teatrem i sztuką aktorską²⁵. Opis budynku teatralnego, przestrzeni sceny i przestrzeni publiczności schodzi w relacjach Zapolskiej na drugi plan. Najważniejsze są opis osobowości i charyzmy Antoine’a, a także charakterystyka programu teatralnego, który reżyser usiłuje wprowadzać w życie przy okazji każdej próby i każdego przedstawienia. Antoine porównany zostaje przez Zapolską do wprawnego dyrygenta, któremu podporządkowana jest nie tylko orkiestra, ale także przestrzeń wypełniająca salę koncertową, w tym przypadku cały niemal Paryż – miasto wielu wybitnych aktorów i równie ciekawych zespołów teatralnych; miasto, w którym:

Za lat kilkadziesiąt posąg Antoine’a zaczerni się na jednym z placów Paryża i stać tam będzie wieki całe głową przerastając tłumy, spokojny, zwycięski, w słońce odważnie wpatrzony...²⁶

Swoją obecność w zespole Théâtre Libre Zapolska skomentowała zwięźle, choć jak wiemy z ustaleń Zbigniewa Raszewskiego, mocno na wyrost²⁷. W liście do Adama Wiślickiego z lutego 1892 roku pisała:

²⁵ Por. A. Sobiecka, *Gabriela Zapolska...*

²⁶ G. Zapolska, *Publicystyka*, t. 2, s. 130.

²⁷ Raszewski skrupulatnie wymienia wszystkie role (pięć!) Zapolskiej u Antoine’a. Sa to: rola Pewnej Damy w sztuce H. Fèvre’a *l’Étoile rouge*, rola normandzkiej chłopki Nounou w sztuce Seul A. Guinona, rola rumuńskiej księżnej Ireny Danesco w utworze L. Grammonta *Simone*, rola dziewięćdziesięcioletniej babki w *Ahaswerze* Heijermansa oraz role Matki i Diakonisy w *Hanusi* G. Hauptmanna. Zob. Z. Raszewski, *Paryskimi śladami Zapolskiej...*

Co Panu o sobie napiszę? Chyba to, że gram stale w Théâtre Libre. [...] Pracuję spokojnie z Antoine'em, który jest wprost genialnym człowiekiem. Gram jednego wieczoru służkę – i mówię dwa razy, na drugi wieczór gram jedną z główniejszych ról. Tak się tu robi²⁸.

Z kolei Raszewski podsumował występy aktorki i dramatopisarki u Antoine'a następująco:

Z dostępnego nam materiału wynika, że w ciągu trzech sezonów Zapolska wystąpiła tylko w czterech przedstawieniach, na ogólną liczbę dwudziestu. Żadna spośród pięciu ról, kreowanych w czasie owych przedstawień, nie była rolą najważniejszą. Prawda, że rozwój sztuki teatralnej szedł, między innymi, w kierunku obsadzania także i małych ról wybitnymi aktorami, ale Zapolska żadnej głównej roli u Antoine'a nie grała. W dwóch rolach zyskała uznanie publiczności. Należy jednak pamiętać, że w obu wypadkach 1) nie przeszkadzała jej wymowa cudzoziemska, gdyż chodziło o efekty egzotyczne, 2) w roli księżny Danesco akcent spoczywał na kostiumach, 3) pochlebne krytyki były przed występem przygotowywane prywatnymi wizytami²⁹.

W grupie korespondencji wysyłanych do „Przeglądu Tygodniowego” i „Kuriera Warszawskiego” na uwagę zasługują również te teksty Gabrieli Zapolskiej, w których pisarka poddaje charakterystyce oglądane przez siebie wystawy plastyczne (np. II Wystawa Société Nationale des Beaux Arts z 1891 roku w pałacu Champs de Mars). Nie tylko z ogromnym wyczuciem, ale i fachowością krytyka sztuki przygląda się pracom znanych paryskich impresjonistów i symbolistów – Charles'a Duranda, Maximiliena Luce'a, Jules'a Rouffeta, Georges'a Clairina i Gustave'a Gagliardiniego. Choć jak zwykle dla Zapolskiej prace plastyczne zgromadzone na wystawie stają się jedynie pretekstem do obserwacji tego, co dzieje się wokół. Masy przelewającej się publiczności, która nie do końca rozumie znaczenie obrazów, krzyki i wrzaski tłumu towarzyszące procesowi oglądania, wreszcie zniecierpliwienie i brak namysłu nad sztuką – wszystko to zdaje się dominować w opisie, w którym przeważają efekty akustyczno-wrażeńiowe:

Jak kaskada natrętna i na mózg się tłocząca, tak cała fala wystaw zesuwa się nagle i brutalnie wabi ku sobie. Wszędzie wiewają splukane deszczem trójkolorowe flagi, kręcą się czarne, zimne, twarde węże turniquetów. Ze zgrzytem ich kół i szmerem rzucanych w otwór kasy franków wpływa do środka otwartych sal cała masa ludzi, idących oglądać wystawione przedmioty z ogłupiałą miną na rzeź pędzonych cieląt. Po co idą te tłumy deptać się po piętach, wydając wrzaski pawia i nie umiając nic więcej wyrzucić z siebie, jak owo nieśmiertelne – Tiens, c'est gentil! Przecież nie chęć estetycznych wrażeń spędza te masy pod anemiczno-światlane kopuły sal wystawowych. Prawdziwe... barany Panurge'a!³⁰

²⁸ G. Zapolska, *Listy*, t. 1, s. 288.

²⁹ Z. Raszewski, *Paryskimi śladami Zapolskiej...*, s. 526.

³⁰ G. Zapolska, *Publicystyka*, t. 2, s. 11.

Wydaje się, iż Zapolska ceniła sobie pracę paryskiego korespondenta z jednego powodu. Była wyraźnie zafascynowana nowoczesnością i przepychem stolicy Francji. Pociągała ją możliwość uczestniczenia w życiu teatralnym, naukowym oraz społecznym stolicy europejskiej kultury i sztuki. Nie tylko z zainteresowaniem przyglądała się wydarzeniom, ale także szczegółowo relacjonowała odbywające się w Paryżu wystawy plastyczne, architektoniczne, historyczne, koncerty muzyczne, spektakle teatralne, spotkania z wybitnymi osobowościami, przedstawicielami nauki, kultury i sztuki. Opisy poszczególnych przestrzeni korespondentka wypełniała najczęściej portretami-migawkami ludzi przynależących do różnych warstw i środowisk paryskiego życia. Jednocześnie usiłowała obserwować różnorodne elementy paryskiej geopoetyki, a przede wszystkim to, co mogło zainteresować polskiego odbiorcę czytającego prasę. Niełatwy los korespondenta/korespondentki kwitowała słowami:

Proszę więc sobie wyobrazić w tłumie takich bezmyślnych istot mnie, usiłującą robić notatki i chcącą skupić całą uwagę, mnie popychaną, potrącaną, gniecioną na wszystkie strony. Często notatka wypadła mi z ręki lub zmuszona byłam przerwać pisanie dla głupiego szczebiotu rozlegającego się dokoła. Wiercie mi, los korespondenta nie jest godzien zazdrości i... chciałam już broń złożyć, gdyby nie chęć podzielenia się z wami wrażeniami, jakie odniosłam...³¹

Raz jeden Paryż zaskoczył Zapolską i w pewnym sensie przeraził. Kiedy pod koniec 1892 roku wybuchła głośna afera finansowo-polityczna związana z budową Kanału Panamskiego, akcjonariusze tego przedsięwzięcia ponieśli wielomilionowe straty. Procesy sądowe udowodniły powiązania między sektorem finansowo-budowlanym a politycznym ówczesnej Francji; wielu deputowanych i senatorów, a także ludzi zaangażowanych bezpośrednio w projektowanie i budowę kanału, zostało skazanych. Zapolska zobaczyła wówczas fizjonomię Paryża, jakiego wcześniej zdawała się nie dostrzegać – miasta dużych kontrastów, ale jednocześnie miasta smutnego, przybitego, nieskorego do śmiechu i zabawy:

Paryż, który się zawsze śmieje ze wszystkiego, nawet z trupów, które się kołysały sto lat temu na szubienicach latarni sterczących na błotnistych ścieżkach ulic, Paryż obecnie przestał się śmiać i ma fizjonomię starego kłowna, któremu zdarto z głowy tupet upstrzony złoconą gwiazdą natykaną ludwikami³².

[...] Lecz dziś Paryż ma maskę nagle zasmuconego kłowna, to nie jest żałoba po uroczystości reprezentantów narodu: jest to rozpacz po utraconych kapitałach i głucha, lecz jakaś uparta i straszna nadzieja wejścia w posiadanie tych sum, które majaczyły już w przestrzeni jak szare a nieuchwytnie, i... na wieki przepadłe cienie³³.

³¹ G. Zapolska, *Publicystyka*, t. 1, s. 127.

³² G. Zapolska, *Publicystyka*, t. 2, s. 145.

³³ Tamże, s. 147.

* * *

Podsumowując, warto zauważyć, iż wraz z literackimi przejawami modernizowania miasta, poddany oglądowi przez Elżbietę Rybicką – w tym: rozwojem poetyki percepcyjnej, parabolicznej oraz konstruktywistycznej – rodzi się nowoczesny dyskurs urbanistyczny, typowy dla literackiej awangardy dwudziestolecia. Twórczość literacka, w tym także dziennikarska, Gabrieli Zapolskiej mieści się zasadniczo w nurcie naturalistycznym i modernistycznym. Jednakże w jej publicystyce końca XIX i początku XX stulecia odnajdujemy strategie związane z kategorią modernizowania miasta. Opisy przestrzenne Paryża stają się elementami wyraźnie zarysowanej geopoetyki, zmienia się zasadniczo perspektywa narracyjna, pojawia się wreszcie nowy typ opisu prowadzonego przez podmiot noma-dyczny, podmiot-przechodnia, który z perspektywy ulicy opisuje własne wrażenia przestrzenne. Motyw wędrówki związany z doświadczeniem miasta zarówno w sensie topograficznym (miasto konceptualne), jak i symbolicznym (miasto doświadczane) staje się podstawowym wyznacznikiem paryskiej publicystyki Zapolskiej³⁴.

Ewa Korzeniewska, autorka *Przedmowy* do pierwszego tomu *Publicystyki* Gabrieli Zapolskiej, zwraca uwagę na kilka problemów związanych z działalnością dziennikarską autorki *Żabusi*³⁵. Okres paryski cechuje bowiem szczególna otwartość korespondentki na zagadnienia życia politycznego, społeczno-obyczajowego i kulturalnego. Zapolska stawia pierwsze kroki w pracy sprawozdawcy-korespondenta, zdobywa nowe doświadczenia, obserwuje wszystko i swoje spostrzeżenia próbuje zamieniać w formę dziennikarskiej relacji. Pisząc, uczy się niełatwej sztuki dziennikarskiej „z ołówkiem w ręku”. Początkowo jej korespondencje stanowią typowe sprawozdania, a właściwie zlepek informacji z wielu dziedzin życia, w któ-

³⁴ Na marginesie rozważań warto wskazać konieczność uzupełnienia czy też rozszerzenia badań na późniejsze dokonania publicystyczne Zapolskiej, już nie paryskie. Taką próbę z pewnością stanowią częściowe omówienia Jadwigi Czachowskiej, włączone do kolejnych tomów *Publicystyki* Zapolskiej (zob. J. Czachowska, *Współpraca Zapolskiej z czasopismami w latach 1881–1897*, [w:] G. Zapolska, *Publicystyka*, cz. 1.; też, *Współpraca Zapolskiej z czasopismami w latach 1898–1921*, [w:] *Publicystyka*, cz. 3). Warto także wspomnieć o artykule Dobrochny Ratajczak, która wędrówność XIX-wiecznego aktora określa wręcz modelem jego życia i twórczości (D. Ratajczak, *Wędrówka jako model życia i twórczości aktora w teatrze polskim XIX wieku*, [w:] *Z dziejów teatru krakowskiego*. Materiały z sesji naukowej „Dwieście lat Teatru Starego w Krakowie 1781–1981”, red. J. Michalik, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie”, Kraków 1985, z. 58, s. 167–193).

³⁵ Por. E. Korzeniewska, *Przedmowa*, [w:] G. Zapolska, *Publicystyka*, cz. 1, s. IX–LXXI. Autorka szczegółowo opisuje nie tylko przemiany publicystyki francuskiej tego okresu, ale również wpływ, jaki wywierał na Zapolską kształtujący się wówczas naturalizm – literacki (Émile Zola) i teatralny (André Antoine oraz prowadzony przez niego Théâtre Libre), a także impresjonizm i symbolizm.

rych nie ma miejsca na rozwinięcie tematu. Stopniowo autorka indywidualizuje je i subiektywizuje. Z biegiem czasu pojawiają się wypowiedzi dotyczące zagadnień z jednego tylko zakresu tematycznego, w których obok suchego relacjonowania (funkcja informacyjna) obecne są także formy wywiadu z rozmówcą, reportaże, w miarę szczegółowe recenzje dzieł muzycznych, plastycznych, teatralnych, czy wreszcie samodzielne próby oceny twórczości literackiej innych (funkcja estetyczna). Sprawozdania i korespondencje nabierają cech opisu artystycznego, wyróżniając się w ten sposób na tle polskiej krytyki tego czasu, co Korzeniewska podsumowuje następująco:

W Paryżu Zapolska przyswoiła sobie jeszcze jedną rzadką w Polsce umiejętność: oto na wzór świetnych dziennikarzy [...] zdobyła trudny kunszt artystycznego kształtowania swoich artykułów. [...] Zapolska pisała z pasją, czasem nie miała racji, kiedy indziej gniew doprowadzał ją do przesady, ale w ten sposób w jej artykułach życie ówczesnej Francji znalazło prawdziwsze odbicie. Wyraziła bowiem, nie jak obserwator, lecz jak uczestnik, nastroje pewnych środowisk artystycznych i wypowiedziała opinie panujące na ulicach Paryża³⁶.

„Paryski uniwersytet” przynosi w związku z tym wymierne korzyści, a w dorobku publicystycznym Gabrieli Zapolskiej pojawia się coś, co w kontekście kulturowej teorii literatury i zwrotu topograficznego można nazwać „geo-publicystyką”, rozumianą jako specyficzny typ wypowiedzi, której cechami dominującymi stają się kategorie z zakresu geopoetyki, w tym – przede wszystkim – typ narratora-podmiotu nomadycznego oraz motyw wędrówki rozpatrywany w sensie topograficznym (miasto konceptualne wraz ze swoimi przestrzeniami) oraz symbolicznym (miasto doświadczane przez podmiot). W paryskich korespondencjach Zapolskiej pojawiają się także elementy poetyki percepcyjnej, związanej ściśle z topografią konceptualną (doświadczanie miasta, zwłaszcza miasta jako nowoczesnego organizmu) oraz elementy parabolizacji przestrzeni miejskiej (jej figuralizacja na tle wewnętrznych doświadczeń i przeżyć pisarki).

³⁶ Tamże, s. IX–X.