

Joanna Rażny*

WĄTKI PARYSKIE W TWÓRCZOŚCI POWIEŚCIOWEJ WŁODZIMIERZA PERZYŃSKIEGO (NA PRZYKŁADZIE WIOSNY)

Dla młodzieży z dawnej Kongresówki, w której polskość była przytłoczona i zgnębiona, szansę oferował Paryż. Podróżowano nad Sekwanę z konieczności lub z potrzeby: dla studiów, w celu doskonalenia talentu, z powodu zaangażowań ideowo-politycznych, dla zarobku, dla „przetarcia się” w świecie. Podróżowano dla przyjemności — by mile spędzić wolny czas. Rozwój nowoczesnych środków komunikacji, zwłaszcza kolei, sprzyjał przemierzaniu bliższych i dalszych tras. Obok wyjazdów okresowych, rozmaicie uskutecznianych w jednostkowych przypadkach — dzięki resztkom rodzinnych fortun, nieoczekiwanym spadkom, trwały komponent polskiego losu stanowiła, jak w przypadku emigracji stałej, podróż bez możliwości powrotu, lub przynajmniej emigracja długoletnia. Paradygmat antropologiczny modernizmu zdecydowanie nad stabilizację przedkładał nomadyzm, w warunkach polskich częściej wynikający z okoliczności zewnętrznych niż z indywidualnego wyboru, gdyż tragicznie wymuszony sytuacją polityczną¹.

Wielokulturowa mozaika stolicy Francji ogniskowała żywioł polski z dużą intensywnością przez cały wiek XIX. W początkach następnego stulecia weterani powstań narodowych 1830 i 1863 roku byli nad Sekwaną już rzadkością, coraz gromadniej zaczęli zaznaczać swoją obecność nowi emigranci polityczni, związani działalnością z socjalizmem i wzrastającym ruchem robotniczym, kielkowało wychodźstwo „za chlebem”, liczne szczególnie po roku 1918. Między tymi nurtami emigracyjnymi, zanikającym i wzbierającym, płynął, zapoczątkowany jeszcze w latach 80., strumień

* Joanna Rażny — dr, Pracownia Edytorstwa, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-235 Łódź.

¹ Nawiązuję do tytułu i tezy głównej artykułu Marii Podrazy-Kwiatkowskiej *Stabilizacja czy nomadyzm? Z problematyki domu w literaturze Młodej Polski*, w: *eadem, Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001. O motywie podróży w literaturze Młodej Polski pisali też m.in. Hanna Filipkowska (*Tułacze i wędrowcy*, w: *Młodo-polski świat wyobraźni. Studia i eseje*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977) i Tomasz Sobieraj (*Powieści wędrowek*, w: *idem, Fabuły i „światopogląd”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004, s. 120–138).

ludzi z kraju, których przyciągało twórcze wrzenie czołowego ośrodka intelektualnego i artystycznego Europy i świata — grupy emigrantów z kręgu sztuki oraz młodzież chcąca kształcić się w Sorbonie². Pobyt w europejskiej metropolii dawał nadzieję uwolnienia się od ograniczeń macierzystego środowiska, separował, choćby czasowo, z moralno-duchową stroną egzystencji nadwiślańskiej. Dawna szlachecka *Grand Tour* edukacyjna otrzymała przedłużenie w inteligenckich biografiach „straconego pokolenia”, przed którym zostały zamknięte drogi rozwoju w kraju³.

Do kompleksu zjawisk względnie nowych należały podróże kształceniowe uzdolnionych artystycznie i rozbudzonych intelektualnie kobiet. Brak instytucji umożliwiających Polkom zdobycie narzędzi potrzebnych do uprawiania zawodu na równi z mężczyznami w dziedzinie sztuk plastycznych: rysunku, malarstwa czy rzeźby, stanowił najpoważniejszą przeszkodę w realizowaniu ich aspiracji. Jedyna w okresie zaborów wyższa szkoła artystyczna w Krakowie oficjalnie została otwarta dla kobiet w roku 1914, a pierwsze studentki przyjęła dopiero w roku 1920. W Warszawie dostępna zarówno dla mężczyzn, jak i dla kobiet Szkoła Sztuk Pięknych zainaugurowała działalność w roku 1904. Powstałą lukę próbowały wypełnić szkoły prywatne, które na ziemiach polskich zaczęto otwierać od lat 90. XIX wieku, a także zorganizowane w 1868 roku przez Adriana Baranieckiego krakowskie Wyższe Kursy dla Kobiet, nie wykraczały one jednak poza średni poziom studiów⁴. Dopiero edukacja poza krajem — też długo nie w państwowych uczelniach — pozwalała wyjść z „kobiecego getta”.

² Wieloaspektowe omówienie dziejów polskiego wychodźstwa we Francji na przełomie XIX i XX wieku zawiera książka Wiesława Śladkowskiego *Emigracja polska we Francji 1871–1918*, Lublin 1980. Do Paryża zawęży wspomnianą problematykę monografia Franciszka Ziejki *Mój Paryż*, Kraków 2008. Zagadnieniu polskich środowisk twórczych działających w tym czasie w metropolii nad Sekwaną poświęcone są m.in. prace Zygmunta Markiewicza i Tadeusza Siverta, *Melpomena polska na paryskim bruku. Teatr polski we Francji w XIX wieku*, Warszawa 1973; Tadeusza Siverta, *Polacy w Paryżu. Z dziejów polskiego życia kulturalnego w Paryżu na przełomie XIX–XX wieku*, Warszawa 1980; Anny Wierzbickiej, *Wprowadzenie do: Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów o polskiej kolonii artystycznej czynnej w Paryżu w latach 1900–1939*, wybór, opracowanie i wprowadzenie A. Wierzbicka, Warszawa 2008. O młodzieży polskiej studiującej w Paryżu pisze m.in. Stefan Ignacy Możdżeń (*Historia wychowania 1795–1918*, Sandomierz 2006, s. 125–127).

³ Fenomen szlacheckich wojaży edukacyjnych w kontekście europejskiej tradycji podróżowania analizuje Marek Bratuń w artykule *Ars apodemica. Narodziny — rozwój — zmierzch*, w: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury. Studia*, pod red. P. Kowalskiego, Opole 2003.

⁴ Na temat instytucjonalnych form kształcenia artystycznego kobiet na ziemiach polskich u schyłku XIX i na początku XX wieku zob. np. *Historia wychowania*, pod red. Ł. Kurdybachy, t. 2, Warszawa 1968, s. 679; J. Wiercińska, *Grupa zawodowa artystów plastyków w Polsce w drugiej połowie XIX w.*, w: *Inteligencja polska XIX i XX wieku. Studia 4*, pod red. R. Czepulis-Rastenis, Warszawa 1985, s. 113–114; M. Bogucka, *Gorsza pleć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2005, s. 273–276.

Nie mogąc uzyskać akademickiego poziomu wykształcenia w Warszawie czy Krakowie, polskie adeptki sztuki podejmowały wyjazdy za granicę — do Monachium, Drezna, Wiednia i Paryża. Nieliczne wstępowały do paryskiej École nationale des beaux-arts, gdzie kobietom formalnie przyznano prawo studiowania w 1897 roku (*de facto* prawo to weszło w życie w roku 1900). Inne wybierały studia w jednej z paryskich „wolnych akademii” — Académie Julian, Académie Cola-Rossi, Académie Cordus Duran czy Académie Witt, by wymienić najbardziej reprezentatywne placówki — które w liczbie około 20, otwarte także dla cudzoziemców i cudzożemek, zapewniały nauczanie rzetelne i przystępne w cenie. Według nowszych badań, w latach 1890–1918 odbyło krótszy lub dłuższy pobyt w Paryżu około 160 polskich artystek⁵. W odniesieniu do epoki, gdy kariera zawodowa kobiet nie była oczywista ani powszechnie akceptowana i wymagała od wybierających ją artystek uporów i odwagi w przezwyciężaniu obowiązujących norm, zakazów i nakazów, liczba ta przedstawia się jako znaczna.

Polscy migranci przebywający w Paryżu tworzyli tu swoje rewiry, dzielnice i społeczności. Wewnętrzną organizację miasta już tradycyjnie określał w dychoomiczny sposób bieg Sekwany. Bogatsza część kolonii polskiej zamieszkiwała *rive droite* — Paryż na prawym brzegu rzeki, brzegu portfela (banków, giełdy, komfortu Wielkich Bulwarów). Naturalnym ośrodkiem niezamożnej kolonii studenckiej i artystycznej był *rive gauche* — Paryż na brzegu lewym, brzegu serca (Dzielnicy Łacińskiej i Sorbony). Wskazać można co najmniej kilka miejsc skupienia się polskiej bohemy w siatce ulic prawie trzymilionowej metropolii⁶, żadne jednak nie przesłaniało znaczeniem i rozgłosem dzielnicy Montparnasse i przylegającej doń XV dzielnicy, ulic Campagne-Première, Grande Chaumière, Joseph Bara, bulwarów Montparnasse, Arago i Raspail, wreszcie pasażu Dantzig 2 ze słynną la Ruche, gdzie artyści wynajmowali tanie mieszkania i pracownie, gdzie znajdowały się kawiarnie — „Le Dôme”, „La Rotonde” i „Closerie des Lilas”, gdzie usytuowane były prywatne uczelnie, w których poznawali i szlifowali niuanse warsztatowe.

⁵ Dane te podaję na podstawie ustaleń Ewy Bobrowskiej, przedstawionych w artykule *Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, „Archiwum Emigracji” 2012, z. 1–2, s. 11. Szczegółowo o środowisku polskich artystek malarek, tworzących w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku zob. też: M. Poprzęcka, *Bożnańska i inne*, w: *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim. Zbiór studiów*, pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarcza, t. 4, Warszawa 1996; A. Wierzbicka, „Jak tu nie być feministą”. O zapomnianych malarkach polskich w Paryżu w latach 1900–1914, „Archiwum Emigracji” 2012, z. 1–2.

⁶ Por. charakterystykę głównych miejsc zamieszkania i spotkań kolonii polskiej w Paryżu w pracach W. Śladkowskiego, *op. cit.*, s. 16–17; A. Wierzbickiej, *op. cit.*, s. 7; F. Ziejki, *op. cit.*, s. 114–115, 134–135, 434–438.

Koszty zagranicznej edukacji stanowiły problem dla wielu budżetów. Zdarzało się, że niestabilna sytuacja finansowa niszczyła rozwój obiecujących karier, których początek przypadł na bardzo trudne i ubogie lata paryskich studiów⁷. Egzemplaryczne pod tym względem doświadczenie biograficzne Anny Bilińskiej, Ludwika de Laveaux, Stanisława Chlebowskiego — artystów, którzy nie poddali wyzwaniom losu: zginęli śmiercią samobójczą albo w wyniku gruźlicy — komentowała literatura i prasa, utrwaliły skrypty kulturowe dyskursu prywatności (pamiętniki, wspomnienia, listy)⁸. Zwycięsko z walki o przetrwanie wychodzili raczej nieliczni. Pośród nich ledwie garstka dobiła się majątku i sławy, jak w przypadku braci Reszke, Jana i Edwarda, z których pierwszy po zakończeniu kariery głównego tenora Opery Paryskiej zajął się pracą pedagogiczną i założył nawet w 1902 roku własną szkołę⁹.

Na niełatwą do jednoznacznego zdefiniowania atmosferę kulturalną ówczesnego Paryża składało się zarówno dziedzictwo przeszłości, jakim dysponowało miasto — jego uroda, zabytki, muzea, jak i ożywiona scena artystyczna — galerie, wernisaże, organizowane dorocznie oficjalne i niezależne Salony. Specyficznym elementem nowego stylu życia i uprawiania sztuki był kabaret artystyczny i literacki, którego pierwowzorem stał się Chat Noir, założony na Montmartrze w 1881 roku. Podstawę rozrywki współtworzyły tu poezja i piosenka, i ekscentryczny rodzaj humoru, jak w przypadku Cabaret du Néant (przy bulwarze de Clichy 34), którego już sam wystrój — „trumny ze świeczkami [...] zastępowały w dziwacznej knajpie stoły”¹⁰ — rzucał wyzwanie tradycyjnym gustom publiczności. Mniej wyrobionego odbiorcę przyciągała tłumnie tak zwana *café-concert*, bardzo zbliżona do kabaretu pod względem repertuarowym, ustępująca mu jednak poziomem widowisk — głównie kupletów i krótkich scenek z oprawą muzyczną, praktykująca formy humoru mniej dojrzałe — niewyszukane i płaskie. Szczególnym inscenizacyjnym rozmachem wyróżniały się przedstawienia teatru rewiewego, który wyłonił się z *café-concert* i ostatecznie ją wyparł, asymilując jej

⁷ O sytuacji materialnej polskiej młodzieży uczącej się i artystów w Paryżu zob.: W. Śladkowski, *op. cit.*, s. 26–29; F. Ziejka, *op. cit.*, s. 122–124, 440–443; M. Poprzęcka, *op. cit.*, s. 180–181.

⁸ Zob. np.: A. Bohdanowicz, *Anna Bilińska podług jej dziennika, listów i recenzji pracy*, Warszawa 1924; M. Konopnicka, *Luźne kartki*, „Kraj” 1893, nr 19 [o Annie Bilińskiej]; H. Piątkowski, *Ludwik de Laveaux*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 16.

⁹ O sukcesach artystycznych polskich śpiewaków nad Sekwaną zob.: W. Śladkowski, *op. cit.*, s. 346–347; F. Ziejka, *op. cit.*, 120–122.

¹⁰ W. Perzyński, *Wiosna. Powieść w dwóch tomach*, Warszawa [1927], t. 2, s. 126. *Wiosna* Perzyńskiego była drukowana w dodatku „Romans i Powieść” do czasopisma „Świat” (1911, nry 1–31). Pierwsze wydanie książkowe powieści ukazało się w Warszawie w 1911 roku. W opracowaniu tematu korzystam z edycji następnej; dalej używam skrótu W, cyfrą rzymską oznaczając numer tomu, arabską — strony.

wypowiedzi, kiedy zaś włączył do swego programu filmy, stał się w ten sposób załącznikiem kina — instytucji mającej w przyszłości pozbawić go znacznej części widzów¹¹. Najnowsze prądy i tendencje w sztuce światowej, przejawy wysokiego kunsztu: elitarne i awangardowe, występowały obok zjawisk wkraczających w obszar tego, co obecnie nosi nazwę kultury masowej.

U schyłku XIX i w początkach XX wieku utrwaleniu ulega funkcjonujący do dziś wizerunek frywolnej, rozbawionej stolicy Francji. Wyobraźnię zbiorową ekscytowały opowieści o „wesołym Paryżu”, który zyskał sławę po części dzięki kwitnącemu życiu artystycznemu i literackiemu, po części z powodu ogromnych ilości wina i absyntu spożywanych przez członków bohemy („*À boire, à boire, à boire...*” [W II 137] — śpiewano na Montmartrze), a po części za sprawą licznych klubów nocnych ściągających miłośników półświatka. W porównaniu z potencjałem przemysłowym i wojskowym Niemiec, Wielkiej Brytanii czy Stanów Zjednoczonych, międzynarodowe znaczenie Francji w tym czasie zmalało¹². Jak wierzone, duch w narodzie jednak nie zginął — Francja *belle époque*, a zwłaszcza Paryż ciągle jeszcze synonimizowały dynamizm i radość życia. Niewątpliwie w ukształtowaniu się takiego mniej lub bardziej stereotypowego wyobrażenia miała jakiś swój udział cała różnorodność paryskiego kręgu kultury popularnej i jego placówek, sprowadzająca się w powszechnym myśleniu do jednego rozległego krajobrazu świata rozrywki. Beztroska, którą tam znajdowano lub obiecywano sobie znaleźć, sprawiała, że atrakcyjność miasta niezmiennie rosła.

Demokratyzacja kultury miejskiej, a w jej ramach pojawienie się kultury popularnej były na przełomie stuleci także przedmiotem dość intensywnej krytyki, formułowanej przeważnie z pozycji obyczajowych i estetycznych. Zagraniczni korespondenci prasy polskiej może niezbyt często obierali za kanwę swoich sprawozdań te rejony dystrykcji, w których sytuowały się kabarety, *cafés-concerts* czy rewie. Jeżeli pojawiały się przy omawianiu innych tematów, to na ogół margi-

¹¹ Świat paryskiej rozrywki masowej tamtego okresu przedstawia Nancy Perloff w artykule *Paryż przełomu wieków i jego kultura popularna*, przeł. J. Sławek, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2. Podczas swoich pobytów w Paryżu przed pierwszą wojną światową Perzyński żywo interesował się sztuką kina. Zob. Włodzimierz Perzyński *o kinematografii*, zestawił K. St. Be. [K.S. Beylin], „Film” 1953, nr 38, s. 14.

¹² Co istotne, po roku 1871 i klęsce w wojnie z Prusami zmieniła się w sposób zasadniczy polityka zagraniczna Francji. Licznych zwolenników znalazła myśl o sojuszu z Rosją i zabezpieczeniu się tą drogą przed groźnym niemieckim sąsiadem. Oznaczało to m.in., że III Republika wyrzekła się popierania dążeń Polaków do samostanowienia. Władysław Günther tak pisał, oddając ówczesne polskie nastroje: „Prawda, nawet bolesna, jest konieczna i trzeba ją znać, chociażby kosztem rozczarowań: dziś Francja jest wobec nas obojętna jako naród, tym bardziej obojętna jako rząd” (W. Günther, *O sprawie polskiej w Paryżu*, „Museion” 1913, nr 7, s. 80; cyt za: F. Ziejka, *op. cit.*, s. 105).

nalnie, jako uzupełnienie i ubarwienie obrazu Paryża. W nielicznych i lakonicznych zazwyczaj wzmiankach przebija jednak wyraźna niechęć wobec podobnie sformatowanej oferty spędzania czasu. Widać ją głównie w uwagach o zgubnym oddziaływaniu na dobry smak i obniżaniu poziomu kulturalnego odbiorcy, a nawet fatalnym wpływie na życie rodzin — odciąganiu ojców od ognisk domowych¹³. Publicystyczna perswazja niedwuznacznie kojarzyła doświadczenie „frankocentryczne” z przyspieszonym uleganiem swobodzie obyczajowej, przejawiającej się szczególnie w intymnym obszarze zachowań jednostki¹⁴. Miasto stało się obiektem obserwacji jako strefa moralnych, społecznych i psychologicznych zagrożeń.

Motywnie niszczący wpływ metropolii transformowała literatura profilowana przez antyurbanistyczne nastawienia własnej epoki, antecedencje rousseauańskie oraz mity kulturowe wykształcone w XIX wieku¹⁵. Choć aktualność zachował po-

¹³ Na ten temat zob. M. Nossowska, *Świadectwo i tendencja. Korespondenci prasy warszawskiej o III Republice Francuskiej (1875–1914)*, Lublin 2001, s. 54–57.

¹⁴ Konotacje te znajdowały zresztą potwierdzenie także w korespondencji prywatnej Polaków mieszkających w Paryżu, kierowanej do adresatów w kraju. Np. Wacław Sieroszewski, który przyjechał tu wraz z rodziną w 1910 roku, tak pisał w liście do Gustawa Daniłowskiego: „Jakie tu kabarety i knajpki! Wybierzcie się koniecznie kiedykolwiek!... Doprawdy warte grzechu!”. I namawiał dowcipnie przyjaciela pracującego nad powieścią o Marii Magdalenie: „Nigdzie nie znajdziecie takich wzorów jawnogrzesznic!” (W. Sieroszewski, list do G. Daniłowskiego z 12 lutego 1911 r., Biblioteka Narodowa, rkps 2985, k. 11; cyt za: G. Legutko, „Wspaniałe, kapryśne, tajemnicze miasto”. Obraz Paryża w liściach, reportażach i wspomnieniach Wacława Sieroszewskiego, w: *Obrazy stolic europejskich w piśmiennictwie polskim*, red. nauk. A. Tysza, Łódź 2010, s. 165).

¹⁵ O dominującym w romantyzmie i utrwalonym w prozie naturalistów micie złego miasta zob. m.in.: R. Caillois, *Paryż, mił współczesny*, przeł. K. Dolatowska, w: *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowskiego, słowo wstępne J. Błońskiego, przekł. J. Błoński i in., Warszawa 1967; C. Miłosz, *Legenda miasta-potwora*, w: *idem, Prywatne obowiązki*, Kraków 2001 [wyd. 1 Paryż 1972]; I. Maciejewska, *Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria 3, pod red. E. Jankowskiego i J. Kulczyckiej-Saloni, Wrocław 1984. W literaturze polskiego romantyzmu wzorcowy obraz „złego miasta” przedstawił Juliusz Słowacki w wierszu *Paryż* (1832). Na ten temat zob. np.: J. Kolbuszewski, *Paryż w literaturze polskiej (1830–1918)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Romanica Wratislaviensis” 1987, t. 27, s. 196–197; K. Rutkowski, *Paryż*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 171. O literackich miastach modernizmu zob. m.in.: W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze Młodej Polski*, w: *Miasto — kultura — literatura. Wiek XIX. Materiały z sesji naukowej*, pod red. J. Daty, Gdańsk 1993; J. Nowakowski, *Problemy młodopolskiego antyurbanizmu*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Filologia Polska. Prace Historycznoliterackie” 1990, z. 19; T. Sobieraj, *Wizje wielkiego miasta*, w: *idem, Fabuły i „światopogląd”*, s. 233–248.

głąd, że stolica Francji ma „wyższość nad innymi ogniskami życia”¹⁶, to wciąż była przedstawiana czasem jako źródło cywilizacyjnego zepsucia i zagrożenie dla polskości. Jednym z wariantów takiego zapisu jest obraz groźnego miasta molocha, siedliśka demoralizujących uciech, wśród których niezmiennie łatwo zboczyć z właściwej drogi, porzucić sprawę dla Polaków istotne i wybrać życie jałowe, nieważne i puste. Na poziomie interpretacji symbolicznej pojęcie Paryża oscylowało więc w obrębie pewnego uniwersum mitoreligijnego, które wyposażało je w znaczenia z nim nietożsame, zaczerpnięte z zewnątrz. Modelu dopełniała topika biblijnych miast przeklętych: Babilonu, Sodomy, Niniwy (nazwy stosowano zwykle z dodanym przymiotnikiem „nowy/nowa”). Apologii nowoczesnego miasta towarzyszył silny nadal nurt swoistej teologii negatywnej, rozwijanej przez pesymistów kulturowych.

Nie sposób określić dokładnie, ilu polskich powieściopisarzy, dramaturgów i poetów przebywało w przeciągu ćwierćwiecza 1890–1914 w stolicy Francji. Historycy literatury przypominają, że odwiedzali to miasto Stanisław Wyspiański i Zenon Przesmycki (Miriam), Gabriela Zapolska i Antoni Lange, Władysław Stanisław Reymont i Waław Berent, Bolesław Leśmian i Antoni Potocki, Andrzej Strug i Waław Sieroszewski, Leopold Staff, Bronisław Ostrowska i dziesiątki innych¹⁷. Wiadomo też, że w okresie przełomu stuleci powstało w Paryżu wiele dzieł włączonych wraz z upływem lat do kanonu literatury narodowej. Tu Gabriela Zapolska napisała *Szmat życia* (1891) i *Menażerię ludzką* (1893), Władysław Stanisław Reymont obszernie partie *Chłopów* (1904–1909) oraz *Wampira* (1911), Stefan Żeromski znaczną część *Dziejów grzechu* (1908), *Urodę życia* (1912), *Wierną rzekę* (1912). Motywy paryskie z mniejszą lub większą siłą przejawiają się w powieści epoki polskiego modernizmu, z upodobaniem podejmującej teraz — jako przedmiot analizy — sprawy artysty. Nad Sekwanę podążają bohaterowie Stefana Żeromskiego (*Ludzie bezdomni*, 1900; *Dzieje grzechu*; *Uroda życia*; *Nawracanie Judasza*, 1916), prowadzą tam swych bohaterów Józef Weyssenhoff (*Żywot i myśli Józefa Podfilipskiego*, 1898), Gabriela Zapolska (*Janka*, 1895; *Fin-de-siècle’istka*, 1897; *Zaszumi las*, 1899), Stefan Krzywoszewski (*Pani Julia*, 1901), Stanisław Jasiński (*Artyści*, 1911) czy Andrzej Strug (*Chimera*, 1918). W powieści młodopolskiej pojawia się także środowisko rodzimej kolonii artystycznej osiadłej w Paryżu. By nie mnożyć zbyt przykładów, warto przywołać chociażby dwa utwory: Tadeusza Jaroszyńskiego *Chimerę* (1903) i Henryka Zbierzchowskiego *W paryskim wirze* (1919)¹⁸.

¹⁶ H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, t. 1, w: *idem, Dzieła*, t. 29, Warszawa 1952, s. 17. Por. stwierdzenie zawarte w tłumaczonego przez Marię Komornicką i ogłoszonym na łamach „Chimery” (1902, t. 5, z. 13, s. 133) szkicu Ernesta Hollo *Wiek i człowiek*: „Paryż jest ogniskiem świata” (cyt. za: J. Kolbuszewski, *op. cit.*, s. 191).

¹⁷ Zob. F. Ziejka, *op. cit.*, s. 128–137; por. ustalenia W. Śladkowskiego, *op. cit.*, s. 18.

¹⁸ Omówienia niektórych spośród przywołanych powieści znajdują się w monografii F. Ziejki, *op. cit.*, s. 413–430, 448–450.

Odniesienia między Paryżem a literaturą polską tamtego czasu można opisać, jak czyni to Robert Packard, za pomocą zapożyczonego z optyki terminu „refrakcja”, gdy zakłada się, że literatura jest pryzmatem, który przekształca autentyczny *locus* w miejsce literackie¹⁹. Można też jednak ująć tę relację w perspektywie geografii środowisk literackich, gdy konkretne miejsce staje się przestrzenią twórczą, umożliwiającą działalność literacką czy artystyczną. Widzenie miasta, jego pewnego rodzaju interpretację, każdorazowo modelowała specyfika sytuacji biograficznej pisarza, hierarchia wyznawanych przezeń wartości moralnych i estetycznych, ciekawość poznawcza, wreszcie znajomość języka, warunkująca stopień otwarcia na kulturową odmienność miejsca. Zazwyczaj przypomina się w tym kontekście nazwisko Reymonta, który przez wiele lat spędzając w Paryżu po kilka miesięcy, z największym trudem potrafił rozmówić się po francusku²⁰.

Paryż wylaniający się z twórczości Włodzimierza Perzyńskiego ma status miejsca autobiograficznego, dokumentowany dwukrotnym pobytem pisarza we Francji w latach 1899–1901 i 1907–1908 (skąd nadsyłał korespondencje do czasopism w Polsce, m.in. do „Świata”). Nieznane są komentarzowe wypowiedzi autora *Wiosny*, które odsłaniałyby jego bardziej osobisty stosunek do tego miasta. We wspomnieniu publikowanym pośmiertnie na łamach prasy Perzyński wraca pamięcią do czasów młodości spędzonej w Krakowie, gdzie studiował, obracał się w kręgu cyganerii Stanisława Przybyszewskiego i „Życia”, a wkrótce potem wciągnięty został w orbitę wpływu Tadeusza Pawlikowskiego i powierzonej mu sceny lwowskiej²¹ — o peregrynacjach paryskich nie wzmiankuje ani razu. Pozostaje wiedza, jakiej dostarczają świadectwa pośrednie — słowa żony Janiny Kietlińskiej, bratanka Tadeusza, kolegów po piórze²². Z relacji ludzi, którzy znali go dobrze, wynika, że Perzyński lubił podróże — szczególny urok miała dla niego Francja i zwłaszcza Paryż wywierał na nim wrażenie ogromne. Wspominając przyjaciela, Kornel Makuszyński pisał: „do Paryża ciągnął jak Turek do Mekki [...]”²³. Przekazy współczesnych wyjątkowo zgodnie budują portret Perzyńskiego Europejczyka — swemu upodobaniu do podróży miał zawdzięczać biegłość

¹⁹ Zob. R. Packard, *Refractions: Writers and Places*, New York 1990, s. 3. Koncepcje tego badacza przedstawia Elżbieta Rybicka w książce *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 36.

²⁰ Tę informację podaje np. W. Śladkowski (*op. cit.*, s. 18) i — w trybie uogólnienia — F. Ziejka (*op. cit.*, s. 119).

²¹ Zob. W. Perzyński, *Jak napisałem „Lekkomyślną siostrę”*, „Wieczory Teatralne” 1949, z. 5.

²² Zob. np.: „Prywatny skryba bez pracy”. Rozmowa z żoną twórcy „Lekkomyślną siostrę”, [rozm. przepr.] W. Natanson, „Dziennik Zachodni” 1949, nr 248; *O wężu morskim w Warszawie i „Szczęściu Frania” rozmawiamy z T. Perzyńskim*, [rozm. przepr.] R. Karaś, „Kurier Lubelski” 1962, nr 23; K. Makuszyński, *Perz*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 6.

²³ K. Makuszyński, *op. cit.*

w kilku językach, elegancję nadającą pozór dyplomaty, typ *esprit* skłaniający do zestawień z klasykami znad Tamizy i Sekwany²⁴.

Lokalizacje powieściowych fabuł Perzyńskiego wiernie idą tropem jego własnych doświadczeń geograficzno-topograficznych. Zwrócił już na to uwagę Stanisław Kaliszewski, że: „Czasy warszawskie dają *Sławnego człowieka* (1907), którego terenem akcji jest Warszawa, wyjazd do Paryża (w roku 1907) przynosi *Michałika z PPS* (1910), po pobycie w Szwajcarii część akcji *Wiosny* (1911), poza Paryżem, rozgrywa się w pensjonacie pod Montreux [...]”²⁵. Charakterystyczne jest przy tym, że krajobrazy rustykalne, wiejskie w prozie tej z reguły nie występują wcale. Poza nielicznymi wyjątkami — jak w przypadku *Sławnego człowieka* (1907) oraz kilku ostatnich powieści: *Nie było nas — był las* (1927), *Dwojga ludzi* (1928), zwłaszcza zaś *Klejnotów* (1930) — na plan dalszy schodzi lub całkiem zanika przejrzysta aksjosemiotyka opozycji spacjalnych: wieś–miasto, chata chłopska/dwór ziemiański–kamienica. Niewiele na ogół refleksji poświęca Perzyński pejzażom natury, rzadko wplata w tok akcji jakiś deskryptywny fragment przyrody. Obraz, jaki wyłania się z jego powieści, obejmuje pewien tylko wycinek życia — egzystencję w realiach właściwych dla współczesnej metropolii. Miał rację Zdzisław Dębicki, kiedy stwierdzał przed laty: „Typowy to pisarz wielkomiejski, dla którego temat powieściowy kończy się za rogatkami miasta [...]”²⁶. Topograficznym punktem zorientowania tej twórczości pozostaje zawsze rzeczywistość aglomeracji.

Stosunek Perzyńskiego do preferowanej przestrzeni miasta jest modelowany przez technikę narracyjną powieści modernistycznej, operującej w wysokim stopniu personalizmem, wielopodmiotową perspektywą oglądu, fragmentaryzacją subiektywnie percypowanej rzeczywistości²⁷. W paryskiej sekwencji powieści *Wiosna* próżno szukać kompletnego portretu francuskiej stolicy. Zamiast szczegółowej fizjonomii miasta powstaje zarys, w którym tu i ówdzie pojawiają się charakterystyczne realia lokalne: znane nazwy paryskich dzielnic (Montmartre, Montparnasse), ulic (rue Monge, rue de la Paix, Pola Elizejskie, Wielkie Bulwary), parków (ogród Luksemburski, lasek Buloński), wreszcie poszczególnych budynków (Luwr, pałac Senatu, Sorbona, Cabaret du Néant, galeria Bernheima)

²⁴ Zob. np.: W. Grubiński, *O Włodzimierzu Perzyńskim słów kilkoro*, „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 9; A. Nowaczyński, *Ze wspomnień*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 6; A. Grzymała-Siedlecki, *Włodzimierz Perzyński*, „Łódź Teatralna” 1946/1947, nr 5, s. 8–9; T. Trzciniński, *Ze wspomnień o Włodzimierzu Perzyńskim*, jw., s. 17.

²⁵ S. Kaliszewski, *O Włodzimierzu Perzyńskim — powieściopisarzu*. „Czas” 1936, nr 210, s. 6.

²⁶ Z. Dębicki, *Portrety. Seria II*, Warszawa 1928, s. 178.

²⁷ Zob. M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, *passim*.

czy akwenu Sekwany, uzupełniane sporadycznie przez nazwy osobowe (u Reszkego w Paryżu chce uczyć się śpiewu aktorka Wikta). Powieściowa prezentacja miasta zmierza w stronę konkretnego geograficznego za sprawą oznaczających tę przestrzeń autentycznych i rozpoznawalnych określeń toponimicznych²⁸, lecz rezygnuje z towarzyszących jej opisów, które byłyby nastawione na drobiazgową rejestrację.

Ukazywany migawkowo, poprzez selekcjonowane elementy kontur miasta traktowany jest jako tło sytuacji i wydarzeń ludzkich. Świat Paryża konstituuje się w zespół kawałków, fragmentów, powoływanych do istnienia w polu widzenia, odczuć, wrażeń postaci powieściowej. Nad spójnym realizmem *Wiosny*²⁹ — kwestią wierności i dokładności oraz mimetyczności zapisu wyglądu zewnętrznego metropolii i wybranych pomieszczeń mieszkalnych (ubogiej pracowni artystki, studenckiej jadalni, kawiarni, kabaretów, spelunki nadrzecznej) — przeważa sfera psychologicznych i emocjonalnych odniesień. Perzyńskiego interesuje, w jaki sposób przestrzeń i miejsce, jakim jest Paryż, jest doświadczane i interpretowane przez bohaterów, jak przejawia się w świadomościowym wymiarze postaci. Istotną treść obrazu stanowi psychologia doświadczenia wielkomiejskiego, przekazywana z perspektywy personalnej, uprzywilejowanej przez poetykę modernizmu literackiego.

W świecie Paryża kulminują przebiegi losów warszawskich bohaterów *Wiosny*, przedstawiane na tle pogłosu wydarzeń eskalującej rewolucji 1905 roku w Królestwie Polskim i Rosji. Wyrywkowa prezentacja miasta — być może motywowana też niedokończonym charakterem Haussmannowskiej przebudowy Paryża³⁰ — staje się środkiem eksponowania poszczególnych kreacji powieściowych. Asysta drugoplanowych i epizodycznych postaci (złotych

²⁸ O literackiej toponomastyce zob. np.: K. Górski, *Onomastyka w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Zarys problematyki*, „Pamiętnik Literacki” 1963, nr 54/2; *Onomastyka literacka*, pod red. M. Biolik, Olsztyn 1993; E. Rybicka, *op. cit.*, rozdz. *Tropy toponomastyczne*.

²⁹ O sposobach kształtowania przestrzeni w powieści realistycznej (także w kontekście nazw własnych) zob. A. Martuszevska, *Czas i przestrzeń*, w: *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, Wrocław 1977; *eadem*, *Poetyka przestrzeni miasta w powieści klasycznego realizmu*, w: *Miasto — kultura — literatura. Wiek XIX. Materiały z sesji naukowej*, pod red. J. Daty, Gdańsk 1993; por. A. Stoff, *Poetyka i semantyka literackich obrazowań przestrzeni miasta*, w: *Miasto — kultura — literatura...*

³⁰ Na temat planu i realizacji urbanistycznej przebudowy Paryża przez Georges’a Eugène’a Haussmanna m.in. w kontekście literackim dość obszernie piszą np.: L. Benevolo, *Miasto w dziejach Europy*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 1995; R. Salvadori, *Baudelaire i nowy Paryż. Budowanie nowoczesności*, tłum. H. Kralowa, „Zeszyty Literackie” 2003, nr 4; M. Pawlak, *Polskie przewodniki po Paryżu w drugiej połowie XIX wieku. Próba (re)konstrukcji miasta i jego mitu, „Arterie”* (Warszawa) 2004, t. 1.

młodzieńców, upadłych kobiet, turystów z prowincji, zbiegłych działaczy partii rewolucyjnej) pozwala wyłonić się ścieżkom przeznaczeń protagonistów wątków głównych: dandysa poddanego *maladie du siècle* (Zygmunt Bojanowicz) i szukającej samodzielności w odcięciu od narodowych uwikłań artystki (Tola Miłowska). Paryż osiąga pełnię swojego znaczenia jako miejsce przecięcia trajektorii bohaterów. Z punktu widzenia fabuły i kompozycji jest to przestrzeń spotkań mających specyficzny charakter przypadkowych zetknięć „w obcym świecie”.

Przedstawienie tematu artysty powoduje zróżnicowanie wprowadzonych stereotypów fabularnych³¹. W kolejach losów Toli Miłowskiej odnaleźć można podstawowy dla artystowskiej topiki biograficznej motyw poświęcenia życia osobistego dla sztuki; w formie zaprzeczonej — poświęcenia sztuki dla życia — realizują ten schemat dzieje aktorki Wikty, która wystawia się na pokusy pieniądza i wiarołomnej miłości, a także — do pewnego stopnia — wątek Zawirskiego, malarza przystępującego do rewolucji, by ponosić jej trudy w imię ideałów wolnościowych. Kontakty oraz więzi interesobowe ujmowane są tu jako narzędzie wypróbowywania bohaterów. Rzeczywistość paryska okazuje się środowiskiem ujawnienia, „manifestacji” postaw, w czym ważną rolę odgrywają — opisane przez Michaiła Bachtina w odniesieniu do chronotopów antycznych³² — sprawdziany tożsamości, przybierające głównie formę próby stałości kochanków oraz wierności powołaniu i kodeksowi wolnościowemu. Struktura miasta ingeruje w egzystencję postaci, problematyzując się w pytanie o znaczenie doświadczenia miejsca i przestrzeni dla samopoznania, o tworzenie i rozumienie siebie w interakcji z przestrzenią geograficzną.

W literackich prezentacjach ważny jest moment pierwszego spotkania z miastem³³. Znamionną cechą w reakcjach bohaterów *Wiosny* na Paryż stanowi porażenie tłumnością życia. „Piekielny gwar miasta” (W I 75) upaja i oszalałami zauroczona tą przestrzenią Tolę Miłowską, wznieca lęk w przybyszach z „zapadłej” prowincji — ciotce Francuzki spod Lyonu, mieszkańcu Lipkowic Bolkowskim. Perzyńskiemu, który przecież sam dobrze znał to miasto z dłuższych lub krótszych w nim pobyków, udało się precyzyjnie ukazać autentyczny szok przeżywanego w kontakcie z nowoczesnością cywilizacyjną. Paryż dominujący nad Francją wyraźnie przysięgał zgęszczeniem zdarzeń podkreślających wzrastającą rolę me-

³¹ Ich przegląd w odniesieniu do utworów prozatorskich z lat 1890–1914 przynosi książka Andrzeja Makowieckiego *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, *passim*.

³² Zob. M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: *idem, Problemy literatury i estetyki*, przekł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

³³ Na istotność opisów pierwszego spotkania z miastem wskazuje Władimir Toporow w rozprawie *Petersburg i tekst petersburski literatury rosyjskiej. Wprowadzenie do tematu*, przeł. B. Żyłko, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 2, s. 253.

chanizacyjnych elementów jego funkcjonowania³⁴. Bezładny dynamizm, skojarzony z uczuciem zagrożenia i strachem, staje się kwintesencją prymarnej wiedzy o mieście stołecznym, przekazanej w mowie postaci:

I odrazu, zanosząc się od śmiechu, poczęła opowiadać o swych wędrówkach po Paryżu z ciotką, która tak się bała automobilów, że Marta przemocą musiała ją przeprowadzić z jednej strony ulicy na drugą (W II 107).

— Wie pani, wczoraj, jakeśmy z kolei jechali, mój mąż tak był zastraszony, wciąż mu się zdawało, że nas jakiś automobil rozmiądzy (W II 114).

Perzyński wydobywa kontrast pomiędzy stołecznością a prowincją³⁵. Paryż jest miejscem rządzącym się innymi prawami, innymi zasadami poruszania się, niż znane gdzie indziej przedtem. Przemieszczanie się w nim powoduje u przybysza całą serię napięć i kolizji. Nieprzyjemnie uderza go tempo narzucone przez rozwój motoryzacji. Na niebezpiecznych przejściach ulic jego nerwy doznają częstych wstrząsów. Doświadczenie atrybutów metropolii obezwładnia prowincjusza, czyni go bezbronnym, pozbawia „języka” rzeczywistości, jakiego używał do tej pory. „Ulica”, pretendująca do miana reprezentacji miasta, nie jest już tylko „drogą”, lecz „śmiertelną przeszkodą do pokonania”. Byciu, trwaniu związanemu z zakorzenieniem przeciwstawiona zostaje narzucająca się potęga ruchu. Bolkowski pochodzi jeszcze z prowincji szlacheckiej, nie poczuł może dotąd nigdy pokusy zagubienia się w tętnie ulicznym³⁶.

Miasto można poznać jedynie przez aktywność o charakterze etnograficznym: orientację zdobywa się nie za pomocą planu, adresu, lecz poprzez spacer, doświadczenie³⁷. Opisane po raz pierwszy przez Charles’a Baudelaire’a *flâneur*

³⁴ Według ustaleń Małgorzaty Nossowskiej (*op. cit.*, s. 62): „[...] prawdziwym *vogue* Paryża początku XX wieku były [...] automobile. Paryżanie szybko zaadoptowali nowy wynalazek, znaleźli się w czołówce jego producentów, ale przede wszystkim — użytkowników. W 1891 roku było w Paryżu 45 000 pojazdów poruszanych siłą inna niż konna, a już w 1910 — prawie dziesięciokrotnie więcej — 430 000”.

³⁵ O szczególnej relacji między Paryżem a resztą Francji, między stolicą a prowincją zob. np. J. Prokop, *Paryż i Francja*, w: J. Kowalski, A. i M. Loba, J. Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2004.

³⁶ Na temat fenomenu kulturowego i estetycznego ulicy miejskiej zob. m.in.: B. Frydryczak, *Okiem przechodnia: ulica jako przestrzeń estetyczna*, w: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, pod red. J.S. Wojciechowskiego i A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1998; A. Kuczyńska, *Agora nasza powszednia*, w: *Pisanie miasta, czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997; E. Rewers, *Ekran miejski*, w: *Pisanie miasta*...

³⁷ „Miasto-koncept jako teoretyczny konstrukt podporządkowane jest idei mapy. Przechadzka miastem jest natomiast praktyką, kwestionującą jego conceptualność” — zauważa Michel de Certeau, którego poglądy omawia Elżbieta Rybicka w pracy

rowskie uczestnictwo w przestrzeni miejskiej³⁸ staje się ważnym składnikiem nadsekwańskiej egzystencji Toli Miłowskiej. W Paryżu zachwyca ją wszystko: budynki, ulice, parki, pomniki czy place, aż do poddania się panteistycznej ekstazie roztopienia w tłumie. O ile niegdyś warunkiem twórczości była izolacja od zgiełku codzienności, zamknięcie w futerale prywatności i intymności, o tyle teraz warunkiem twórczości staje się wyjście na ulicę, otwarcie na doświadczenie miejskiego *sensorium*. Paryż stanowi dla bohaterki enklawę przyjazną, w której można służyć swemu artystycznemu powołaniu. Środowisko miejskie okazuje się podstawowym czynnikiem umożliwiającym rozwój. To życie paryskie (nie Warszawa) daje szansę na autentyczną działalność. Malarka wpisuje się twórczą pracą w witalny rytm stolicy artystycznej Europy. Paryż ma moc uwalniania tego, co wcześniej odebrane zostało przez partykularz nadwiślański.

Relacja pomiędzy jednostką a wielkomiejskim *milieu* inaczej jest kształtowana w przypadku Zygmunta Bojanowicza, dla którego Paryż stanowi przestrzeń osamotnienia i wyobcowania. Główny bohater nie czuje tajemniczego pulsowania tłumy, nie ulega fascynacji jego wiecznym ruchem — zajmuje postawę niechętnego obserwatora. Uobecniony za pośrednictwem apercepcji podmiotowej: „czarny tłum marionetek ludzkich gorączkowo kotłował się w mroku” (WI 115), oddając stan przygnębienia, pogrążenia w spleenie, w jakim znajduje się oglądający. Kiedy indziej jeszcze miasto przeżywane jest jako miejsce nieprzejrzyste, skazujące na błądzenie bez wyjścia. Labiryntowo splecione ulice wykluczają istnienie głębszej świadomości hierarchicznego ich uporządkowania, niczym pajęczyna wychwytyjąc zagubionego przechodnia, któremu brak wewnętrznego kompasu. To, w jakiej kondycji jest oglądający, po raz kolejny wyznacza kształt tego, co jest przez niego rejestrowane — Paryż wykazuje cechy struktury *loci horridi*³⁹. Wizja metropolii, w której człowiek gubi się w wielkiej sieci ulic, pojawia się w związku

Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych), w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M.P. Markowskiego, R. Nycza, Kraków 2006, s. 474; za: M. de Certeau, *Marches dans la ville*, w: *idem, L'invention du quotidien*, t. 1, Paris 1990. Por. esej Jana Błońskiego *Miasta* („Teksty” 1972, nr 1), prowadzący do zbliżonych wniosków.

³⁸ Pojęcie i postać Baudelaire’owskiego *flâneura* rozważa się zwykle w odwołaniu do koncepcji filozoficznych Waltera Benjamina. Zob. W. Benjamin, *O kilku motywach Baudelaire’a*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5. Por. np.: H. Paetzold, *Polityka przechadzki*, przeł. E. Mikina, w: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*; A. Piłecka, *Miasto przetworzone — paryska fantasmagoria Waltera Benjamina*, „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 1; E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 148–165.

³⁹ Retoryczną tradycję ujmowania *loci* przypomina Teresa Michałowska w pracy *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej (rekonesans)*, w: *Przestrzeń i literatura. Studia*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 110–111.

z emocjami i jest potrzebna po to, by zasygnalizować osobniczy aspekt sytuacji bohatera, który przeżywa kryzys miejskiej alienacji, tak niejednokrotnie traumatycznie doświadczany w zurbanizowanej kulturze nowoczesnej. Zasklepienie w „pudełku” pokoju hotelowego z kochanką zyskuje wymiar figury odcięcia się od więzów łączących ze światem, w którym protagonista czuje się nieswojo.

Obraz Bojanowicza zaczyna się przesuwając w zamknięte prywatne przestrzenie, odznaczające się intymną kameralnością. Paryż wkracza wówczas do mieszkania refleksami migotliwych blasków, echem ulicznego gwaru — rozerwaniu ulegają ciasne ramy i granice wyznaczone przez nieruchomy horyzont okna. Kolaż ulicy zagląda przez szyby do pokoju, osiada na ścianach w postaci refleksów, tworzy iluzyjny obraz rzeczywistości, który sam staje się rzeczywistością. Impresjonistyczne uwrażliwienie na chwiejność światła i mroku powoduje, że biały haft na firance ożywa nagle w oczach, układając się w najdziwniejsze formy:

Była tam twarz jakiegoś staruszka, chińczyk z psem na sznurku, tajemnicze istotki, które mogły żyć swym życiem, również dobrem, jak ludzkie (W II 21).

Znów deseń układał mu się w oczach w znajome fantastyczne kształty, sylwety jakiegoś staruszka, chińczyka z psem na sznurku (W II 38).

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że oto mamy do czynienia ze spektaklem w teatrze cieni⁴⁰. Oscylacja między iluzją i deziluzją kwestionuje stabilność statusu rzeczywistości — nad jednoznacznością górę bierze niepokojąca wieloznaczność istnienia. Platońskie odniesienie sygnalizuje trudności ze zrozumieniem ontycznych podstaw życia ludzkiego i świata w ogóle przez bohatera, dla którego Paryż staje się koniecznym etapem na drodze ku nieodzownej utracie złudzeń.

Pobyt nad Sekwaną okaże się dla Bojanowicza dramatyczną konfrontacją marzenia z realnością, prowadzącą go do psychicznego rozstroju i w ostateczności do próby samobójczej. Marzące „ja” zostaje unicestwione przez deziluzję. Schemat fabuły romansowej dopełniają: wygasająca namiętność, niewierność partnerki, widmo depresji i utraty celu. Głównym tematem jest tu destrukcja mitu idylli miłosnej⁴¹. Przedstawiona zostaje klęska młodzięńczego idealizmu czy też młodzięńczego romantyzmu bohatera, którego jednak wcale się nie usprawiedliwia. Hotelowy pokój, pomyślany jako azyl kochanków i namiastka domu, okazuje się schronieniem pozornym — nie ocala przed poczuciem dojmującej polskiej bezdomności. Widziany w takiej perspektywie Paryż nie tylko rozczarowuje, lecz staje się miejscem intensyfikującym świadomość izolacji, zniechęcenie,

⁴⁰ Teatralność form miejskich eksponują współcześnie badacze tej przestrzeni. Zob. np. B. Frydryczak, *op. cit.*, s. 110–113; E. Rewers, *op. cit.*, s. 48–50.

⁴¹ Zob. typologia idylli przedstawiona przez M. Bachtina, *op. cit.*, rozdz. *Czasoprzestrzeń idylliczna w powieści*.

wtrącenie w chorobę. Pożądany wcześniej jako perspektywa odzyskania siebie — zniewala, sprzyja wycofaniu, jawi się figurą śmierci. Iluzja harmonii w poźyciu z Wiką nie czyni Bojanowicza szczęśliwym, niemniej dostarcza minimum sensu, bez którego droga do samozniszczenia staje otworem. Miasto wszystko w sobie skryje: występki i miłość, szlachetność i wzdarcę, szczęście i krzywdę.

Fundamentalne znaczenie dla problematyki urbanistycznej przedstawia percepcja sensualna jako konstytuująca elementarny poziom doświadczenia miasta⁴². Cała rzeczywistość miejska jest bowiem rzeczywistością złożoną — wbrew pozorom nie tylko wizualną, ale także dźwiękową, trochę zapachową, dotykową etc. — budowaną na dowolności percepcji przechodnia. Doświadczenie typowe dla tej przestrzeni może przybierać charakter doświadczenia *aisthesis*, „które określa nierefleksyjne poznanie zmysłowe, będące formą oglądu w bezpośrednim kontakcie z wieloraką materią świata”⁴³. Zagadnienie „cielesności” sytuacji percepcyjnej w kontekście literackiej urbanistyki modernizmu rozważano wielokrotnie. Przestrzeń miejska w *Wiośnie* ukazana zostaje z oddaniem subiektywistycznej zmysłowości.

Paryż w powieści Perzyńskiego to miasto dobrej i złej pogody, odczuwanej intensywnie zmiany pór dnia i roku, okresowego deszczu, słońca, mgły. Autor ujmuje heterogeniczną wielopostaciowość miejsca, wynikającą z jego materialności, za pomocą słownictwa i obrazów aktywizujących przede wszystkim wrażenia wzrokowe i słuchowe, czasem pojedyncze „nuty” zapachowe, charakterystyczne dla przedstawianego obszaru. Wrażenia olfaktoryczne — w rodzaju „ostrych wyziewów benzyny” (W I 92) — dookreślają „koloryt” cywilizacyjny miejsca, stanowiąc wyzwanie dla literackiej deskrypcji ze względu na swą efemeryczność i nieuchwytność. Także dotyk wydaje się tym zmysłem, który najtrudniej przełożyć na perspektywę powieściowej geografii sensorycznej. A jednak gdy wziąć pod uwagę doznania zmysłowe związane z takimi czynnikami, jak wilgotność powietrza, jego temperatura (upał odczuwany przez postacie, to znów wrażenie przenikliwego zimna), pole geografii taktylnej zakreślone w *Wiośnie* znacznie się rozszerza.

Ważną rolę w ukształtowaniu świata zmysłowego odgrywają u Perzyńskiego nieustanne migotania, lśnienia i pobłyski. Wizualna strona miasta jest prezentowana ze szczególną wrażliwością na oświetlenie, obojętne przy tym bywa, czy jako źródło światła występuje słońce, księżyc czy latarnia gazowa. Jeśli na po-

⁴² Miejskiemu *sensorium* poświęca obszerną uwagę E. Rybicka w monografiach: *Modernizowanie miasta*, s. 100–180; *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, s. 247–266. Na ten temat zob. też H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 266–268.

⁴³ B. Frydryczak, *op. cit.*, s. 114.

ziomie leksykalnym uderza frekwencyjność czasowników, takich jak „migotać”, „lśnić się” i „błyskać”, to na poziomie metaforycznym uwagę zwraca występująca tendencja do uwypuklenia samoistności efektów świetlnych. W migotliwym dynamizmie wyłaniają się twory pozorne, a jednocześnie obdarzone autonomią, co prowadzi do efektu teatralizacji subiektywnie i po części symbolicznie zniekształconych fragmentów przestrzeni. W chwiejnej mobilności całej apercpcji przestrzennej znajdują odbicie wahania nastroju postaci — w typowy dla impresjonizmu sposób.

Tak jak istnieją charakterystyczne dla danego obszaru widoki, tak można też mówić o specyficznych dźwiękach. Tożsamość geograficznego terytorium Paryża ukazanego w *Wiośnie* wyznacza także szeroko rozumiana sfera audytywna. Kluczowe znaczenie w przypadku sonotopografii paryskiej ma słowo „gwar”, synonimizowane przez „zgiełk” i „hałas”, i kontrastowane niekiedy z „ciszą”. Drugi krąg powieściowej geografii słuchu związany jest natomiast z tożsamością narodową, którą tworzą także specyficzne dla niej rodzaje wrażeń audialnych. Tzw. „dźwięki rozpoznawcze”, decydujące o swoistości krajobrazu i umożliwiające jego identyfikację, mogą przybierać postać odwołań np. do lokalnej kultury muzycznej. Znamienny pod tym względem wydaje się status pieśni *Sambre et Meuse*, rozlegającej się w Ogrodzie Luksemburskim (W I 76), która urasta do rangi wyznacznika patriotycznej „francuskości”, a zarazem ewokuje pamięć o wojnie z Prusami i pierwszych dniach III Republiki Francuskiej.

Te przykłady świadczą, iż choć za dominantę krajobrazu miejskiego uchodzi wizualność, to percepcja Paryża w *Wiośnie* ma często charakter polisensoryczny — łączy wrażenia akustyczne, olfaktoryczne i wizualne, dźwięk, zapach i obraz, tworząc całościowy spłot stanowiący o specyfice miejsca. Perzyński nie redukuje pełnego, wieloskładnikowego doświadczenia zmysłowego do wizualizmu. Spojrzeniu towarzyszą inne zmysły, a zmysłem emocje. Zainteresowanie pisarza pozostałymi zmysłami oraz eksponowanie faktu, że percepcja ma charakter złożony, daje się odczytać jako sygnał próby wyjścia poza nowoczesny paradygmat wzrocentryzmu.

Zmysłowe postrzeganie przestrzeni geograficznej Paryża obejmuje nie tylko takie kategorie kluczowe jak krajobraz, ale także rozciąga się na postacie go zaludniające. Przygodne, małe „opowieści” zdarzające się między bywalcami miasta żywią się zewnętrżnością, jej oczywistymi oznakami, takimi np. jak wygląd, sposoby zachowań, uwikłania w trendy mody czy opór wobec niej. W przelotnym wizualnym obiegu najłatwiej czytelna pozostaje semantyka ubioru: „Panna Tola zauważyła, że Bolkowska miała nowiuteńki, przejaskrawiony kapelusz — oczywiście, paryski już nabytek...” (W II 115). Zrozumiałe staje się, że ideałem wielu jest postulat akceptowany szeroko przez wszelkie mody żurnalowe. Zainteresowanie Innymi nabiera cech metafizyki pozorów. Powstaje złudzenie poznawcze, ćwierć-prawda czy raczej jej odłamki, rozsypane okruchy wrażeń przekazywanych za pośrednictwem przypadkowych, powierzchownych obserwacji. W scenerii ulicy

przygodnie mijani przechodnie ulegają redukcji do jedynie dostępnej w tym kontekście postaci — tego, co widzialne⁴⁴.

Aktywność wzroku rejestrowana w *Wiośnie* pozwala powiedzieć coś więcej na temat miejskiej gender. Spojrzenie może być naznaczone płciowością, wpisywać się tym samym w rodzajowe zróżnicowanie praktyk miejskich, ich bycie pomiędzy kobiecymi i męskimi wzorami kultury⁴⁵. Przechadzając się po Paryżu, Zawirski nieznacznie zwraca uwagę na kobiety (W I 93). Za przejeżdżającymi Paryżankami rozgląda się Bolkowski (W II 119). W analogicznym doświadczeniu miejskim ukształtowanym z perspektywy kobiecej rola pierwiastka negatywnego staje się dominująca:

Panna Tola stała jeszcze chwilę przed wystawą. [...] Spłoszył ją jakiś staruszek, który przystanął obok i zaczął jej się natarczywie przyglądać. Odwróciła się opryskliwym ruchem i przeszła na drugą stronę ulicy (W II 76–77).

Gdy Wikta przechodziła, wszyscy trzej [mężczyźni] podnieśli głowy i poczęli jej się impertynencko przyglądać. [...] wciąż prześladowali Wikte spojrzeniami, znać to było po tem zresztą, że i ona sama, onieśmielona, nie podnosiła oczu z ponad stołu (W II 48–49).

Georg Simmel uważał widzenie za najbardziej dynamiczny sposób międzyludzkiego kontaktowania się w środowisku miejskim⁴⁶. W teoriach feministycznych z kolei, podejmujących i rozwijających ten wątek, uprzywilejowanie wzroku, autorytaryzm obrazów i — w konsekwencji — zubożenie rzeczywistości wytwarzanej wiązane jest z supremacją męskiej wizji świata. Luce Irigaray i jej komentatorki interpretują prerogatywę męskiego „przypatrywania się” jako wzrokowe i voyeurystyczne panowanie nie tylko nad miastem i tłumem, lecz także nad kobietami⁴⁷. Takie odczytanie ma swoją egzemplifikację w *Wiośnie*, gdzie pojawia się dość wyeksponowana wersja widzenia posesywnego, zawłaszczającego właśnie. W konkretnych i „naocznych” formach odsłania się historycznie motywowana nierówność w dostępie do przestrzeni publicznej miasta.

Wiosna Perzyńskiego ujawnia piętno, jakie wielkomiejskie życie wyciska na miłości. Miejska erotyka — począwszy przynajmniej od sonetu *Do przechodzącej* (1861) Baudelaire’a — naznaczona jest momentalnością, anonimowością; ona

⁴⁴ O przygodnej obcości, jaka rządzi miejskim życiem, zob. Z. Bauman, *Wśród nas, nieznajomych* — czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście, w: *Pisanie miasta...*, s. 151–154.

⁴⁵ Zob. Ch. Barker, *Przestrzeń obdarzona płcią*, w: *idem, Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przekł. A. Sadza, Kraków 2005.

⁴⁶ Zob. G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: *idem, Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 115, 130.

⁴⁷ Referuję za: E. Rewers, *op. cit.*, s. 45–46.

też najmocniej wydobywa przygodny charakter relacji interpersonalnych w mieście. Bez miejskich ulic nie istnieliby przechodnie ani ów niezobowiązujący, pozornie lekki i niefrasobliwy, nietrwały rodzaj egzystowania wśród Innych, jaki jest udziałem jedynie tej przestrzeni. Może on wytworzyć złudzenie, że wszystko wokół, cały świat jest jedną ulicą. Jak w rozmyślaniu Toli Miłowskiej, zakochanej bezwzględnie w Bojanowiczu: „Dziwno jej było, jak to ludzie mijają się czasami ze sobą w życiu — i niewiadomo po co” (W II 125).

Lapidarna formuła odzwierciedla gmatwaninę ludzkich istnień. Jako obszar nieprzewidywalnych zdarzeń i otwartych możliwości, spotkań i rozstań, reprezentacja tego, co nietrwałe i ulotne — miasto bowiem pozostaje „prześciowe”: jest miejscem mijania się bardziej niż spotkania, jest punktem wyjścia lub powrotu — jest etapem do pokonania. W pulsującym rytmie paryskich arterii, na kosmopolitycznym skrzyżowaniu dróg, drugi człowiek jest przybyszem lub też tym, który niedługo odejdzie. Drobne, ulotne, pozbawione dalszego ciągu ludzkie spotkania budują obraz, w którym życie staje się przechodzeniem — bez celu, i mijaniem — obok. Pozostaje wrażenie tajemnicy nieodgadnionych procesów stochastycznych⁴⁸.

Kiedy indziej jeszcze zatracą Perzyński o jedną z kluczowych dla nowoczesności utopii, mianowicie utopię „niewinnego oka”, czyli czystego, niezapóźnionego widzenia, konstytutywną dla poetyki percepcyjnej, rozważanej w kontekście literackich sposobów przedstawiania miasta⁴⁹. Zdarza się w *Wiosnie*, że perspektywa widzenia zewnętrznego właściwa turyście (różniąca się zdecydowanie od optyki stałego mieszkańca) powoduje nałożenie na obraz miasta sentymentalnego retuszu. Obiekty doświadczanej przestrzeni obcej zaczynają ewokować inne, utracone przestrzenie, co na poziomie składni jest wyrażone w członach porównań: „Jak gdzieś u nas na wsi” (W II 45), „Jak w Warszawie” (W II 113). Częściej jednak spojrzenie bohaterów *Wiosny* na Paryż podlega odkształceniu nieuchronnej konwencjonalności percepcyjnej, związanej z filtrem kulturowym, jakim dysponują. Sferę mediacji wyznacza zwykle pamięć lektur: reminiscencje z Balzaka, Baudelaire’a, Verlaine’a, to znów szablony charakterystyczne dla romansów detektywistycznych czy kryminalnych, ujmujące Paryż w ramy kodu miejsca niebezpiecznego i ambiwalentnego. Konsekwencją takiego

⁴⁸ O roli „ślepego trafu” (i „ślepego instynktu miłosnego”) w życiu bohaterów powieści Perzyńskiego pisze Lucyna Żbikowska w monografii *Mechanizm życia i mechanizm powieści. Wokół zagadnień prozy powieściowej Włodzimierza Perzyńskiego z lat 1925–1930*, Rzeszów 1993, s. 84–94.

⁴⁹ Problem „dziewiczości oka” rozwija E. Rybicka kolejno w pracach: *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, s. 104–105, 107–109, 157, 159; *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, s. 478–479, 482–483, 485; *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, s. 171–175.

sposobu postrzegania pejzażu miejskiego przez postać powieściową jest estetyzacja deskrypcji. Co widać w poniższych fragmentach:

Zegar na pałacu [Senatu] począł wydzwaniać dwunastą. „Południe bije, na Boga, oddał się pani” — przemknęło jej przez myśl wspomnienie wiersza, którym zachwycała się kiedyś. Miarowe dźwięki spadały ciężko w rozniebieszczoną ciszę, budząc ogród [Luksemburski] z leniwego uśpienia (W I 77).

W jednej z przecznic zator dorożek i samochodów zagroził mu drogę. Przez zamgloną szybę, po której mazały się deszczowe smugi, mignęło mu w oczach wnętrze jakiejś karety, oświetlonej różową, elektryczną lampką. W karecie siedziała młoda dziewczynka w towarzystwie starszej, czarno ubranej damy. Przez chwilę, póki powozy stały, przyglądał się ciekawie kobietom. Przyszło mu na myśl, że od takiej sytuacji właśnie mogła się być rozpoczynać jakaś powieść Balzaka (W I 100).

Była sucha, mroźna noc, światła migotały w dalekiej perspektywie ulicy, zdawało się, że jakieś złote ptactwo przysiadło rzędem, jak jaskółki na drucie. Czasami ściana domów otwierała się nagle i widać było w oddali, jak obłoki przerzucały sobie sierp księżycy.

— Cudnie — szepnęła Wikta.

I po chwili zaczęła deklamować półgłosem Baudelaire’a „*O, lune, qu’adoraient discrètement nos pères*” (W II 34).

Poprzez wyszczerbiony murek widać było daleki pejzaż podmiejski ze smutnie sterzczącymi kominami fabryk, jakieś wyboje pełne śmieci, wszystko to rozpraszało się w oczach od migotliwego blasku słońca. W głębi podwórza znajdowały się cztery zielone altanki. Na ławce w jednej z nich siedział wysoki, barczysty mężczyzna, wyglądający z herkulesowych kształtów na dawnego cyrkowego atletę i majstrował coś z przejęciem około rozebranego na części fonografu. Tak go ta praca pochłaniała, że w pierwszej chwili nie zwrócił na Wikte i Bojanowicza uwagi, dopiero gdy go Zygmunt zagadnął, podniósł głowę. [...]

— Zbój jakiś — szepnęła Wikta. Reminiscencje z romansów kryminalnych o tajemniczych „oberżach” pod Paryżem, w których mordowano ludzi, zasugerowały ją na chwilę, ale przez otwartą bramę w głębi podwórza widać było ulicę, po której kręcili się ludzie i to wróciło jej humor. Usiedli w altanie (W II 45).

Obraz Paryża, jaki wyłania się z powieści Perzyńskiego, ujawnia także temporalny wymiar tego miejsca. Autor *Wiosny* utrwala teraźniejszość, zaprzęta go jednak nie tylko współczesność miasta, dostrzega on również prześwitującą przez nią obecność dziejów⁵⁰. Paryż jest przestrzenią kumulacji dawności kultu-

⁵⁰ O związkach przestrzenności z temporalnością, geografii z historią jako polu problemowym we współczesnej humanistyce zob. E. Rybicka, *Topografie historii: miejsce,*

rowej dla Toli Miłowskiej, miejscem, gdzie znajdują się galerie, muzea, zabytki, gdzie studia w akademii i zacisze własnej pracowni oferują teren jedynie możliwej samorealizacji. „Po swojemu” — inaczej — porządkuje geograficzną i historyczną rzeczywistość metropolii Zawirski, przynależący przestrzennie raczej do Paryża robotniczych dzielnic, suburbiów, obrzeży. Wspólna wycieczka podmiejska do Suresnes, w okolice Mont-Valérien, „gdzie się tak bili podczas komuny” (W II 92), otwiera ruch pamięci o historii wypartej, stłumionej czy wręcz skonfiskowanej w dyskursie państwa, stając się dla bohatera — by skorzystać z formuły Anny Zeidler-Janiszewskiej — „mnemotechnicznym pretekstem”⁵¹. Miejsce „wspomaga” zwiedzającego, przed którym odkrywa swoją przeszłość, która jest poniekąd ich wspólną przeszłością. Interpretując to zjawisko w kategoriach psychologiczno-kulturowych, można w nim widzieć pewien typ „oswajania” przestrzeni obcej. Jacek Kolbuszewski stwierdza, że „cudzy” obiekt przestrzenny, zmaterializowany ślad historii, zyskuje znajomość swojskości, gdy na nim położone zostaną znaki cierpienia i śmierci współrodaków⁵². Krwawe stłumienie Komuny Paryskiej odbyło się nie bez licznych polskich ofiar.

Zawirski, skonfrontowany z miejską nowoczesnością Paryża, reaguje zwrotem w polską pamięć zbiorową. Usprawiedliwieniem dla decyzji o porzuceniu sztuki staje się obciążenie polityką, romantyzmem rewolucyjnym, trudną historią, choć także zawód doznany na tle miłosnym. Osobnicze przeżycie w ten sposób stapia się z doświadczeniem wspólnotowym, projekt indywidualnej edukacji zostaje wpleciony w dynamikę radykalnej odnowy całego społeczeństwa, czyli w projekt historyczny. Jednostka przejmuje cele realizowane w formie walki wyzwoleńczej, poprzez zryw społeczny i narodowy⁵³. Perzyński w swoich kreacjach bohaterów pozytywnych kładzie nacisk na aktywistyczny wymiar podmiotowości: w planie działań, konstruowania rzeczywistości, czyli niejako zewnętrznym (Zawirski), oraz w planie autokonstrukcji (Tola Miłowska)⁵⁴.

Figura Zawirskiego pozwala też przybliżyć jedną z nowoczesnych koncepcji czasu. Paryż zapisany w *Wiośnie* egzystuje zasadniczo w dwóch wymiarach czaso-

pamięć, literatura, w: *eadem*, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*.

⁵¹ A. Zeidler-Janiszewska, *Berlińskie loggie — paryskie pasaże. Miasto jako „pretekst mnemotechniczny”*, w: *Pisanie miasta...*

⁵² Zob. J. Kolbuszewski, *op. cit.*, s. 199.

⁵³ Nawiązując do sporu toczącego się wśród historyków co do oceny wydarzeń rewolucji 1905 roku, wyrażonego tytułem książki Stanisława Kalabińskiego i Feliksa Tycha *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja. Lata 1905–1907 na ziemiach polskich*, Warszawa 1976.

⁵⁴ Ten rys twórczości Perzyńskiego daje się zauważyć także w jego powieściach z XX-lecia międzywojennego. Zdaniem L. Żbikowskiej (*op. cit.*, s. 169–176), zespół aprobowanych wartości tworzą tam: altruizm, praca, zaradność, ideowość.

wych — przeszłości i teraźniejszości. Ten pierwszy prowadzi ku ocalaniu śladów stuleci i pokoleń, ten drugi ku rejestrowaniu ulotności, migawkowemu widzeniu. Czas teraźniejszy miejskiego *sensorium*, jak zauważa Alicja Kuczyńska, „przybiera postać nieciągłą, postać chwili, momentu i może podlegać swoistej kondensacji; wszechwładne «teraz» zostaje zintensyfikowane, a równocześnie podważone na rzecz oczywistej zmienności, ulotności, efemeryczności”⁵⁵. Tymczasem miasto, w którego ściśniętych i ciemnych tkankach powstają zarodki rewolucji, zarysy barykad, kielkują niepokoje i bunty, jest najpotężniejszym czynnikiem orientowania czasu na przyszłość. Za dominującą w insurekcyjnym i rewindykacyjnym dyskursie przyjęto uważać temporalność prospektywną, tę związaną z projektem, ukierunkowaniem na „jutro”, odrzuceniem tradycji i proklamowaniem radykalnego, totalnego „naprzód”⁵⁶. Po roku 1907 czyn spełniony w rewolucji stał się dla Perzyńskiego przedmiotem dezaprobaty, z różnym nasileniem wyrażanej w kolejnych utworach⁵⁷. Lektura *Wiosny* ocenę rewolucji jednak pozostawia jeszcze zakrytą, choć przedstawiając zdarzenia, pisarz znał już ich dalszy przebieg i finał. Fabuła powieści układa się w retrospektywną figurę „bilansu”, inaczej mówiąc — syntezy, stanu świadomości (indywidualnej i generacyjnej) w momencie eksplozji społecznej: ucieleśnionych w ludziach wzorców nastawień, krzepnących form mentalnych, historycznych typów osobowości.

Ukształtowanie przestrzeni miejskiej Paryża w *Wiośnie* niekiedy wykracza wyrażnie poza dosłowność poetyki realistycznej i pozwala określić ten sposób przedstawiania miasta formułą parabolizacji, która będzie obejmować tryby alegoryczne, a po części i symboliczne. Dobrym przykładem jest „dialog” sekwencji dwóch scen powieści: pierwsza ukazuje świąteczną scenerię ulicy, wystawę sklepu z lalkami i oglądającą je postać kobiecą Toli Miłowskiej; druga wprowadza antropomorfizowane miasto — domy, latarnie — szyderczo patrzące z góry na tłum widmowych sylwetek — cieni ludzkich:

Tłum porwał ją odrazu, przed olbrzymim magazynem było tak tłoczno, że ludzie przepychali się, jak w kościele. [...] Wielkie lustrzane szyby mieniły się czerwono-złotymi blaskami. — Ach, bo to przecież wystawa gwiazdkowa — przypomniało jej się nagle. Przecisnęła się do okna i przystanęła, przypatrując się powystawianym

⁵⁵ A. Kuczyńska, *op. cit.*, s. 167.

⁵⁶ O historiozofii rewolucyjnej w aspekcie czasowym zob. np.: M. Janion, „Cześć i dynamit”. *Literatura a rewolucja*, w: *Literatura polska wobec rewolucji*, pod red. M. Janion, Warszawa 1971, s. 21; L. Kołakowski, *Rewolucja jako piękna choroba*, w: *idem, Cywilizacja na ławie oskarżonych*, Warszawa 1990, *passim*.

⁵⁷ Bodaj najsugestywniej w powieści *Michalik z PPS* (1910). Por. analizę Marii Jolanty Olszewskiej „Za każdym światłem tej ziemi idzie Judasz...” *Uwagi po lekturze „Michalika z PPS” Włodzimierza Perzyńskiego*, w: *eadem, W poszukiwaniu sensu. Szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 2005.

w witrynie zabawkom. Widok tych lalek i pajacyków zbudził w niej nieokreśloną sentymentalną tęsknotę (W II 75).

Wybielone ulice, na których gwar przycichł nagle, mieniły jej się w oczach w zupełnie nowy obraz miasta. Wszystko w nim żyło. Latarnie w białych błazeńskich czapkach mrugały do siebie szyderczo i porozumiewawczo, jakby natrząsając się zcicha nad ludźmi. Grube, opasłe kamienice szczerzyły w uśmiechu szereg żółtych zębów... Co krok jakiś cień czaił się pod murem. Z nerwowych ich ruchów można było odgadnąć, że je drażnił gwar ludzki, i że czekały, aż się wszystko uciszy... (W II 77).

Ustalona w tradycji metaforyka Platońska — dobrze lub źle obsadzonej lalki na scenie dziejów, w spektaklu życia — ogarnia pesymistycznym sensem prezentowany obszar świata przedstawionego⁵⁸. Nie ma pewności, jaki jest naprawdę cel człowieczego teatru marionetek. Nostalgiczny moment sytuacyjny — wspomnienie „utraconego raju dzieciństwa” — przeobraża się w przeżycie z zakresu metafizyki istnienia, sytuuje w polu uwagi problematykę ontologiczną i egzystencjalną, dotykając pytań o istotę świata oraz człowieka, sens i cel naszego działania i naszego bytu — tego „szczególnego spłotu przeznaczenia, przypadku i przyczynowo-skutkowej logiki”⁵⁹. Fragmenty miejskiej scenerii, codziennej i konkretnej, okazują się sceną spektaklu o wymiarze uniwersalnym, dekoracjami *theatrum mundi*. Obok optymistycznego obrazu ludzkiej aktywności pojawia się wyraźny cień jakiegoś tragizmu egzystencji — znikomych i próżnych wysiłków, wobec których pozostaje zająć postawę bądź beztroskiego używania, bądź „rozpaczliwego hedonizmu”⁶⁰:

[Bojanowicz] począł gorączkowo pić wino, szklanka po szklance. Wikta umilkła nagle, spoglądając na niego ze zdumieniem.

— Upijesz się.

— Raz w życiu! [...]

Pragnął się upić i to jak najprędzej, bo to jedno tylko mogło jeszcze bunt nieznośnych uczuć zagłuszyć (W II 50–51).

⁵⁸ Na temat toposu *theatrum mundi* i jego recepcji zob. np.: J. Kotarska, „Jesteśmy jakby na grę persony ubrane...”. *Barokowe wersje toposu theatrum mundi*, w: *eadem*, *Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk 1998; M. Sznajderman, *O Bogu Komediantcie i ludzkiej marionetce*, w: *eadem*, *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000. O roli motywu lalek w literaturze i sztuce Młodej Polski pisze Anna Czabanowska-Wróbel w rozdziale *Dzieci, pajace, lalki*, w: *eadem*, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003. Por. też odczytania tytułu *Lalki* Bolesława Prusa, których przegląd daje Józef Bachórz (*Wstęp* do: B. Prus, *Lalka*, oprac. J. Bachórz, t. 1, Wrocław 1991, BN I 262, s. XXIII–XXVI).

⁵⁹ L. Żbikowska, *op. cit.*, s. 7.

⁶⁰ Używam określenia Kazimierza Wyki (*Młoda Polska*, t. 1, *Modernizm polski*, Kraków 1977, s. 91).

Bolkowski, spocony, rozczzerwieniony, zanosił się od śmiechu i wciąż dolewał jej wina.

— Nie, nie, już dość, bo się upiję...

— Panno Tolu, pół kieliszka, ostatnie pół kieliszka, słowo honoru pani daję... [...]

Raz w życiu można się i upić! [...]

Sama podsunęła Bolkowskiemu kieliszek. Raz po raz opanowywało ją gorączkowe pragnienie, żeby się upić. Był w tem jakiś stłumiony, głuchy bunt, pełen rozpaczliwej zawziętości... (W II 137)

Przywołane wcześniej cytaty pokazują, że perspektywa przechodnia nie musi prowadzić jedynie do percepcyjnej poetyki miasta, ale może także aktywizować techniki podwójnej semantycznie budowy przestrzeni, w których subiektywna projekcja nadaje odmienny od potocznego kształt miastu, wyobcowując je z porządku „realności”⁶¹. Personifikowane miejsce, rzecz charakterystyczna, nie staje się tu współuczestnikiem przeżyć człowieka ani obiektem utożsamienia, które unieważnia suwerenne prawa odrębnej indywidualności. Zmiana optyki, przejście od przechodnia oglądającego ulicę, do ulicy oglądającej przechodnia, pozwala zobaczyć miasto jako fenomen autonomiczny, wyemancypowany od ludzkiej sprawczości. Miejsce przestaje podlegać prawu cudzej rozporządzalności, nie pozwala sobą swobodnie dysponować, zaczyna stawiać człowiekowi opór. Nie jest już tylko sceną jego dramatu, jest działającym i nieprzewidywalnym aktorem. Relacja „podmiot–przestrzeń” polega tu na tym, że zarówno „ja” doświadczające, jak i doświadczane miejsce grają aktywne role. Taki rodzaj konceptualizacji wydaje się być bliski idei *genius loci*, rozważanej przez Tadeusza Sławka. Zakłada ona „uczynienie z przestrzeni partnera mojego bytowania, więcej — w tej «niemej» rozmowie często wychodzi na jaw, że przestrzeń nie potrzebuje mnie i mojego porządku” i przestaje „odpowiadać”⁶².

Problematyczność miejsca, z którą mierzy się Perzyński, ma sztafaż odległej tradycji; jest zarazem symptomatyczna dla literatury nowoczesnej, czy nawet postnowoczesnej — XX- i XXI-wiecznej.

Bibliografia

- Bachórz J., *Wstęp do: B. Prus, Lalka*, oprac. J. Bachórz, t. 1, Wrocław 1991, BN I 262.
 Bachtin M., *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: *idem, Problemy literatury i estetyki*, przekł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
 Barker Ch., *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przekł. A. Sadza, Kraków 2005.

⁶¹ O parabolizacji przestrzeni miejskiej pisze E. Rybicka w książce *Modernizowanie miasta*, s. 181–227; do zagadnienia tego wraca przy okazji rozważań na temat „tekstury miejsca” w pracy *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, s. 175–185.

⁶² T. Sławek, *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena*, w: *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, pod red. Z. Kadłubka, Katowice 2007, s. 5.

- Bauman Z., *Wśród nas, nieznajomych — czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście*, w: *Pisanie miasta, czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997.
- Benevolo L., *Miasto w dziejach Europy*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 1995.
- Benjamin W., *O kilku motywach Baudelaire'a*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5.
- Błoński J., *Miasta*, „Teksty” 1972, nr 1.
- Bobrowska E., *Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, „Archiwum Emigracji” 2012, z. 1–2.
- Bogucka M., *Gorsza pleć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2005.
- Bohdanowicz A., *Anna Bilińska podług jej dziennika, listów i recenzji pracy*, Warszawa 1924.
- Bratuń M., *Ars apodemica. Narodziny — rozwój — zmierzch*, w: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury. Studia*, pod red. P. Kowalskiego, Opole 2003.
- Caillois R., *Paryż, mit współczesny*, przeł. K. Dolatowska, w: *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowskiego, słowo wstępne J. Błońskiego, przekł. J. Błoński i in., Warszawa 1967.
- Certeau M. de, *Marches dans la ville*, w: *idem, L'invention du quotidien*, t. 1, Paris 1990.
- Czabanowska-Wróbel A., *Dzieci, pajace, lalki*, w: *eadem, Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.
- Dębicki Z., *Portrety. Seria II*, Warszawa 1928, s. 178.
- Filipkowska H., *Tułacze i wędrowcy*, w: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.
- Frydryczak B., *Okiem przechodnia: ulica jako przestrzeń estetyczna*, w: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, pod red. J.S. Wojciechowskiego i A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1998.
- Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969.
- Górski K., *Onomastyka w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Zarys problematyki*, „Pamiętnik Literacki” 1963, nr 54/2.
- Grubiński W., *O Włodzimierzu Perzyńskim słów kilkoro*, „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 9.
- Grzymała-Siedlecki A., *Włodzimierz Perzyński*, „Łódź Teatralna” 1946/1947, nr 5.
- Günther W., *O sprawie polskiej w Paryżu*, „Museion” 1913, nr 7.
- Gutowski W., *Symbolika urbanistyczna w literaturze Młodej Polski*, w: *Miasto — kultura — literatura. Wiek XIX. Materiały z sesji naukowej*, pod red. J. Daty, Gdańsk 1993.
- Hollo E., *Wiek i człowiek*, przeł. M. Komornicka, „Chimera” 1902, t. 5, z. 13.
- Historia wychowania*, pod red. Ł. Kurdybachy, t. 2, Warszawa 1968.
- Janion M., *„Cześć i dynamit”. Literatura a rewolucja*, w: *Literatura polska wobec rewolucji*, pod red. M. Janion, Warszawa 1971.
- Kalabiński S., Tych F., *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja. Lata 1905–1907 na ziemiach polskich*, Warszawa 1976.
- Kaliszewski S., *O Włodzimierzu Perzyńskim — powieściopisarzu*, „Czas” 1936, nr 210, s. 6.
- Kolbuszewski J., *Paryż w literaturze polskiej (1830–1918)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Romanica Wratislaviensis” 1987, t. 27.

- Kołakowski L., *Rewolucja jako piękna choroba*, w: *idem, Cywilizacja na ławie oskarżonych*, Warszawa 1990.
- Konopnicka M., *Luźne kartki*, „Kraj” 1893, nr 19.
- Kotarska J., *„Jesteśmy jakby na grę persony ubrane...”*. Barokowe wersje toposu theatrum mundi, w: *eadem, Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk 1998.
- Kuczyńska A., *Agora nasza powszednia*, w: *Pisanie miasta, czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997.
- Legutko G., *„Wspaniałe, kapryśne, tajemnicze miasto”*. Obraz Paryża w listach, reportażach i wspomnieniach Wacława Sieroszewskiego, w: *Obrazy stolic europejskich w piśmiennictwie polskim*, red. nauk. A. Tyszka, Łódź 2010.
- Maciejewska I., *Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria 3, pod red. E. Jankowskiego i J. Kulczyckiej-Saloni, Wrocław 1984.
- Makowiecki A., *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.
- Makuszyński K., Perz, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 6.
- Markiewicz Z., Sivert T., *Melpomena polska na paryskim bruku. Teatralia polskie we Francji w XIX wieku*, Warszawa 1973.
- Martuszevska A., *Czas i przestrzeń*, w: *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, Wrocław 1977.
- Martuszevska A., *Poetyka przestrzeni miasta w powieści klasycznego realizmu*, w: *Miasto — kultura — literatura. Wiek XIX. Materiały z sesji naukowej*, pod red. J. Daty, Gdańsk 1993.
- Meyer H., *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.
- Michałowska T., *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej (rekonesans)*, w: *Przestrzeń i literatura. Studia*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978.
- Miłosz C., *Legenda miasta-potwora*, w: *idem, Prywatne obowiązki*, Kraków 2001 [wyd. 1 Paryż 1972].
- Możdżeń S.I., *Historia wychowania 1795–1918*, Sandomierz 2006.
- Nowaczyński A., *Ze wspomnień*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 6.
- Nowakowski J., *Problemy młodopolskiego antyurbanizmu*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Filologia Polska. Prace Historycznoliterackie” 1990, z. 19.
- Nossowska M., *Świadectwo i tendencja. Korespondenci prasy warszawskiej o III Republice Francuskiej (1875–1914)*, Lublin 2001.
- Olszewska J.M., *„Za każdym światłem tej ziemi idzie Judasz...”*. Uwagi po lekturze „Michałika z PPS” Włodzimierza Perzyńskiego, w: *eadem, W poszukiwaniu sensu. Szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 2005.
- O węzu morskim w Warszawie i „Szczęściu Frania” rozmawiamy z T. Perzyńskim*, [rozm. przepr.] R. Karaś, „Kurier Lubelski” 1962, nr 23.
- Onomastyka literacka*, red. M. Biolik, Olsztyn 1993.
- Packard R., *Refractions: Writers and Places*, New York 1990.
- Pawlak M., *Polskie przewodniki po Paryżu w drugiej połowie XIX wieku. Próba (re)konstrukcji miasta i jego mitu*, „Arterie” (Warszawa) 2004, t. 1.
- Perloff N., *Paryż przełomu wieków i jego kultura popularna*, przeł. J. Sławek, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2.

- Perzyński W., *Jak napisałem „Lekkomyślną siostrę”*, „Wieczory Teatralne” 1949, z. 5.
- Perzyński W., *Wiosna. Powieść w dwóch tomach*, Warszawa [1927].
- Piątkowski H., *Ludwik de Laveau*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 16.
- Pilecka A., *Miasto przetworzone — paryska fantasmagoria Waltera Benjamina*, „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 1.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Stabilizacja czy nomadyzm? Z problematyki domu w literaturze Młodej Polski*, w: *eadem, Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
- Poprzeczka M., *Bożnańska i inne*, w: *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim. Zbiór studiów*, pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, t. 4, Warszawa 1996.
- Prokop J., *Paryż i Francja*, w: J. Kowalski, A. i M. Loba, J. Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2004.
- „Prywatny skryba bez pracy”. Rozmowa z żoną twórcy „Lekkomyślny siostry”, [rozm. przepr.] W. Natanson, „Dziennik Zachodni” 1949, nr 248.
- Rewers E., *Ekran miejski*, w: *Pisanie miasta, czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997.
- Rutkowski K., *Paryż*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.
- Rybacka E., *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M.P. Markowskiego, R. Nycza, Kraków 2006.
- Rybacka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Rybacka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
- Salvadori R., *Baudelaire i nowy Paryż. Budowanie nowoczesności*, tłum. H. Kralowa, „Zeszyty Literackie” 2003, nr 4.
- Sienkiewicz H., *Bez dogmatu*, t. 1, w: *idem, Dzieła*, t. 29, Warszawa 1952.
- Simmel G., *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: *idem, Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006.
- Sivert T., *Polacy w Paryżu. Z dziejów polskiego życia kulturalnego w Paryżu na przełomie XIX–XX wieku*, Warszawa 1980.
- Ślawek T., *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena*, w: *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, pod red. Z. Kadłubka, Katowice 2007.
- Sobieraj T., *Fabule i „światopogląd”*. Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej, Poznań 2004.
- Stoff A., *Poetyka i semantyka literackich obrazowań przestrzeni miasta*, w: *Miasto — kultura — literatura. Wiek XIX. Materiały z sesji naukowej*, pod red. J. Daty, Gdańsk 1993.
- Sznajderman M., *O Bogu Komediancie i ludzkiej marionetce*, w: *eadem, Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000.
- Ślaskowski W., *Emigracja polska we Francji 1871–1918*, Lublin 1980.
- Toporow W., *Petersburg i tekst petersburski literatury rosyjskiej. Wprowadzenie do tematu*, przeł. B. Żyłko, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 2.
- Trzciniński T., *Ze wspomnień o Włodzimierzu Perzyńskim*, „Łódź Teatralna” 1946/1947, nr 5.

- Wiercińska J., *Grupa zawodowa artystów plastyków w Polsce w drugiej połowie XIX w.*, w: *Inteligencja polska XIX i XX wieku. Studia 4*, pod red. R. Czepulis-Rastenis, Warszawa 1985.
- Wierzbicka A., „Jak tu nie być feministą”. O zapomnianych malarkach polskich w Paryżu w latach 1900–1914, „Archiwum Emigracji” 2012, z. 1–2.
- Wierzbicka A., *Wprowadzenie do: Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów o polskiej kolonii artystycznej czynnej w Paryżu w latach 1900–1939*, wybór, opracowanie i wprowadzenie A. Wierzbicka, Warszawa 2008.
- Włodzimierz Perzyński o kinematografii, zestawił K. St. Be. [K.S. Beylin], „Film” 1953, nr 38.
- Wyka K., *Młoda Polska*, t. 1, *Modernizm polski*, Kraków 1977.
- Zeidler-Janiszewska A., *Berlińskie loggie — paryskie pasaże. Miasto jako „pretekst mne-motechniczny”*, w: *Pisanie miasta, czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997.
- Ziejka F., *Mój Paryż*, Kraków 2008.
- Żbikowska L., *Mechanizm życia i mechanizm powieści. Wokół zagadnień prozy powieściowej Włodzimierza Perzyńskiego z lat 1925–1930*, Rzeszów 1993.

Joanna Rażny

Parisian themes in the novel of Włodzimierz Perzyński (on the example of *Spring*)

(summary)

The subject of the work are selected spatial aspects of the novel *Spring* (1911) by Włodzimierz Perzyński. The Paris sequence of the story of the novel, representative of the modernist period in the writer's work, was discussed. The focus of attention was on the cultural image of Paris at the turn of the 19th and 20th centuries in the context of contemporary migration processes and poetics of space, examined by the tools of contemporary reflection on the role of space.

Keywords: Włodzimierz Perzyński, *Spring*, Paris, modernist novel, migration, city

Słowa kluczowe: Włodzimierz Perzyński, *Wiosna*, Paryż, powieść modernistyczna, migracje, miasto

Tłum. Joanna Włodarczyk-Bulska