

GEOGRAFIE IMAGINACYJNE TADEUSZA KWIATKOWSKIEGO. NA PRZYKŁADZIE POWIEŚCI *LUNAPARK*

ANNA STRYCKA-PIASECKA*

Sformułowane w tytule niniejszego szkicu geografie literackie Tadeusza Kwiatkowskiego dotyczą miejsc oraz przestrzeni¹ w powieści będącej debiutem książkowym pisarza. Obiektem zainteresowania czynię geografie fantazmatyczne, „pejzaże mentalne” Kwiatkowskiego i jego autorski wariant geopoetyki², w którym relacje między literaturą, topografią i geografią nabierają znaczenia dzięki sile sprawczej wyobraźni. Tytuł powieści – niewielkiej objętościowo książeczki, powstałej w 1943 roku i wydanej trzy lata później – wskazuje na dominację rzeczywistości skarnawalizowanej, gdzie formą istnienia świata jest stan totalnej zabawy³. W Bachtinowskim ujęciu zjawiska karnawalizacji, odnoszonym do powieści Kwiatkowskiego, interesować mnie będzie jego aspekt przestrzenny, związany z miejscem świętowania, gdzie celebrytuje się rozmaite formy przeistoczenia powieściowego świata i jego bohaterów. *Lunapark* Kwiatkowskiego jest bowiem tworem efemerycznym, podlegającym nieustannej przemianie, który nie istnieje poza świadomością oraz przeżyciami postaci. Wesołe miasteczko, cyrk, jarmark, ogród – to obszary spełniające kryteria Foucaultowskich heterotopii: miejsc wyróżnionych, innych, osobliwych⁴. Nadrealne, ulegające

* Anna Strycka-Piasecka – dr, Wydział Polonistyki UJ.

¹ Relacje między miejscem, oznaczającym „bezpieczeństwo” i przestrzenią, będącą synonimem „wolności” opisuje Yi-Fu Tuan [w:] tegoż, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 13.

² Spośród wyróżnionych przez Elżbietę Rybicką obszarów problemowych geopoetyki jako orientacji, której celem jest badanie interakcji między twórczością literacką a przestrzenią geograficzną, interesować mnie będą takie zjawiska jak: miejsca, geografie wyobrażone i literackie geografie sensoryczne. Zob. E. Rybicka, *Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 200–208.

³ Literaturę jako rytualną grę i zabawę analizuje Johannes Huizinga w książce *Homo ludens* (1938). Zob. tegoż, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967.

⁴ M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotropie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 2, s. 12. Katalog heterotopii Foucaulta uzupełnia o nowe obszary, takie jak cyrk, (porównując je z konceptem nie-miejsc Marca Augé) Dariusz Czaja. Zob. tegoż, *Nie-miejsc*.

transformacjom krajobrazy *Lunaparku* skłaniają równocześnie do poszukiwań literackich koneksji powieści spośród doświadczeń polskiej i obcej awangardy.

Według Michała Bachtina obrzęd karnawałowy celebryje zmianę, odnowienie, stawanie się⁵. Symbolizuje względność władzy, nie uznaje hierarchii, zaprzecza powadze i stałości⁶. Demonstruje względność zastanych form życia; zabawa natomiast daje uczestnikom święta poczucie wyzwolenia, zrzucenia ciężaru życia. *Lunapark* dostarcza wielu przykładów charakterystycznej dla karnawału „obfitości” (także w znaczeniu dominującej w powieści estetyki nadmiaru), przy jednoczesnym podkreślaniu cielesno-zmysłowej strony życia. Świat *Lunaparku*, będący miejscem swobody obyczajowej i artystycznej, zostaje zagrożony ze strony ideologii: konspiracyjna formacja Cyrku Hortensja jest w powieści strzeżona przez dyrektora Teatru Marionetek, działającego na wzór organizacji politycznej. Zaprezentowanie dwóch zwalczających się ugrupowań: działającej oficjalnie oraz konspiracyjnej, sprawiło, że czytelnicy oraz krytycy powieści widzieli w niej próbę przedstawienia mechanizmów rewolucji i narodzin totalizmów, kryptonimiczną powieść o okupacji, z Hitlerem w osobie Czerwonego Dyrektora oraz gestapo ucieleśnionego w postaci żółtych błaznów⁷. Mimo tego że Kwiatkowski unika wojenno-okupacyjnych rekwizytów, nietrudno dostrzec w jego dziele czynnik polityczny, skierowany na problemy okupacyjnej rzeczywistości.

Badacze zjawiska karnawalizacji zwracają uwagę na ideologiczny wymiar koncepcji Bachtina⁸. W tym ujęciu karnawał jawi się jako forma „teatru bezpośredniego”, który zapewnia otwarty, zaangażowany kontakt uczestników zbiorowego protestu. Ludyczne świętowanie staje się w tej optyce „karnawałem oporu”. Działania uczestników zabawy w powieści Kwiatkowskiego zmierzają wszak do odwrócenia powszechnego ładu, porządku oraz tworzą swoisty światopogląd, opozycyjny wobec oficjalnie istniejącego systemu, który opiera się na ucisku i zastraszeniu. Ostatnie fragmenty powieści, ukazujące walkę powstańców z tyranem Lunaparku, zakończoną zwycięstwem i obaleniem dyktatora przez rozpasany tłum, skłębioną ludzką masę, przypomina zbiorowy trans, paroksyzm hałasu i ruchu. Po śmierci tyrana nadchodzi okres panowania nieładu oraz nadmiaru, prowadzącego do twórczego uniesienia. Tłum wpada w zbiorowe szaleń-

Przybliżenia, rewizje [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, wybór, red., wstęp D. Czaja, Wołowiec 2013, s. 29.

⁵ Teorię karnawalizacji uczoney analizował w napisanej w latach trzydziestych pracy *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* oraz, w mniejszym stopniu, w *Problemach poetyki Dostojewskiego*.

⁶ A. Skubaczewska-Pniewska, *Teoria karnawalizacji literatury Michała Bachtina* [w:] *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff i A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2000, s. 15.

⁷ D. Danek, *Wokół pewnego wznowienia*, „*Twórczość*” 1960, nr 8, s. 130–132.

⁸ A. Bełkot, *Karnawalizacja jako pojęcie ludyczne*, „*Homo Communicativus. Filozofia – komunikacja – język – kultura*” 2008, nr 2(4), s. 53.

stwo pod wpływem muzyki, co daje wrażenie „nadmysłowej katastrofy” [88]⁹, na skutek której świat ulega zagładzie – „pęka” [88], jak mówi narrator utworu.

Najciekawsza w książce Kwiatkowskiego jest, w powyższym świetle, jej poetyka, wyróżniająca się na tle ówczesnych tendencji literatury polskiej. Tradycje, które są omawianej powieści najbliższe, stanowią, na co zwracali uwagę krytycy, ruchy artystyczne powstałe po I wojnie światowej i poezja nadrealistyczna. Wilhelm Mach pisał, że „autor *Lunaparku*, który jest poetą, przede wszystkim poetą, z najwyższą chęcią sprzymierzył się z krewnikami spoza granicy i przystał na inwazję poezji w dziedzinę prozy”¹⁰. Krytyk dostrzegł też powinowactwa książki Kwiatkowskiego z prozą Bruno Schulza: „Podobny jest – pisał Mach w odniesieniu do *Lunaparku* i jego Schulzowskich inspiracji – ogólny charakter i klimat tej prozy: daleko posunięta deformacja świata, groteskowe i «przesadne» stylizowanie doznań psychicznych, fascynujący urok codzienności, jej niezwykłość i fantastyczność [...] katastroficzna filozofia nonsensu”¹¹.

Lunapark sytuuje się w nurcie wywodzącym się z katastroficznej groteski Stanisława Ignacego Witkiewicza, Romana Jaworskiego, Aleksandra Wata, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego czy Juliana Tuwima. Powieść ta mieści się także w dużej bliskości powstałych w latach czterdziestych: nowelistyki Wacława Bojarskiego, w szczególności utworów *O barze „Pod Lampionami”*, *zielonym nosie i dyktaturze* oraz *Pożegnanie z mistrzem*, groteski Andrzeja Trzebińskiego, Kazimierza Truchanowskiego, Tadeusza Brezy, Wojciecha Żukrowskiego¹². Ale chcę w tym miejscu zwrócić uwagę na osobisty kontakt Kwiatkowskiego – twórcy sztuki kabaretowej¹³ i widowisk estradowych z karnawałowym świętem oraz tradycją jarmarcznych teatrzyków. Kabaretowy świat surrealistycznego szaleństwa inspirował autora *Klatki* (1965) na wielu podejmowanych przezeń płaszczyznach działalności artystycznej. *Lunapark* prezentując pudełkowe sceny dawnych teatrzyków, jazz-bandy, estradowe tancerki i szansonistki, słowem – szaleństwo zabawy, gdzie zawieszono wszelkie ograniczenia, tworzy specyficzny klimat przypominający odległe czasy *la belle époque*. Atmosfera Paryża końca XIX wieku, jako miejsca narodzin pierwszych kabaretów, eksperymentalnych scen teatralnych, podrzędnych lokali i kawiarenek, których atrakcją były występy taneczne pojawia się w powieści *Ten cudny Paryż* (1962), gdzie legenda stolicy Francji, miasta kobiet, miłości i sztuki, zostaje ambiwa-

⁹ Cyt. za wyd.: T. Kwiatkowski, *Lunapark*, Kraków 1976.

¹⁰ W. Mach, *Wycieczka z cyrku do nieba*, „Odrodzenie” 1947, nr 11. Przedruk [w:] tegoż, *Szkice literackie*, wyb. H. Bereza, Warszawa 1971, T. 1, s. 201.

¹¹ Tamże.

¹² Zob. W. Bolecki, *Od groteski antycznej do modernistycznej* [w:] *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 574. Por. I. Mityk, *Inne spojrzenie: groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji: Gombrowicz, Dygat, Sandauer, Andrzejewski, Zieliński*, Kielce 1997.

¹³ W 1960 roku Tadeusz Kwiatkowski wraz z Jackiem Stworą i Brunonem Miecugowem założyli i współtworzyli kabaret literacki Jama Michalika.

lentnie nacechowana. Mówiąc o geografiach literackich Kwiatkowskiego trzeba uwzględnić dwa zasadnicze, topograficznie określone miejsca, gdzie rozgrywa się akcja wielu jego powieści: jest nim powojenny Kraków będący miastem artystów oraz Paryż, tchnący atmosferą *fin de siècle*'u.

Warto w tym miejscu zaznaczyć wstępnie kim jest bezimienny bohater-narrator *Lunaparku*: nocny wędrowiec uczestniczący w misterium nierzeczywistego miasta, szarlatan, teatralny amator, który pragnie zreformować scenę Lunaparku i stworzyć własny cyrk. W historii europejskiego kabaretu przełomu wieków, jak pisze Izolda Kiec, zarówno wielcy reformatorzy teatru, jak i twórcy kabaretowych scen dążyli do „przełamania konwencji «starego» teatru sięgając do wzorów i zasobów kultury popularnej, co czynili w poczuciu ważności własnej artystycznej misji”¹⁴. „Nie przyszło im na myśl, konstatuje badaczka, że powtarzają gesty dawnych błaznów i kuglarzy”¹⁵. W *Lunaparku* uzdrowiaczem i reformatorem teatru jest główny bohater powieści, który docierając do ostatniego etapu swej wędrowki, raj, stwierdza: „Nigdzie nie znalazłbym lepszego miejsca na założenie mojego cyrku, cyrku miłości. W niebie każdy duch robi co chce, ponieważ szczęśliwość wieczna polega na wolności myśli, słowa i czynu” [96]. Idea miłości oraz wolności, wywiedziona z surrealistycznych postulatów i założeń, będzie, jak zobaczymy, patronowała wyobraźniowemu wędrowniaku bohatera *Lunaparku*.

Wesołe miasteczko i cyrk, należą, jak zaznaczono wstępnie, do miejsc wybranych, odgradzonych od reszty świata. Roger Caillois pisząc o funkcji wyodrębnionych terenów zabawowych twierdzi, że zasadniczą cechą lunaparku i cyrku jest wywołanie stanu oszołomienia, wstrząsu fizycznego (czemu służy działanie machin obrotowych, wahadłowych, wywołujących zawrót głowy) oraz utrata stabilności percepcji¹⁶. W wesołym miasteczku kumulują się rozmaite gry i zabawy, dając wrażenie uczestniczenia w fikcyjnym świecie upajającego ruchu, prowadzącym do uczucia „wyczerpania”, nasycenia szalem barw i światła. Okresowy charakter istnienia lunaparku sprawia, że odrębności przestrzeni towarzyszy tu również cezura w czasie, a „monotonii powszechnego bytowania przeciwstawiają się chwile paroksyzmu”¹⁷. Na innych tymczasem zasadach funkcjonuje cyrk, ponieważ życie tego miejsca nie jest zabawą. Poskramiacze, żonglerzy, wołyżerki, kłowni i akrobaci od najwcześniejszego dzieciństwa podlegają surowej dyscyplinie, a ich zamknięty świat rządzi się bardzo rygorystycznymi prawami, podkreśla Caillois. Nad życiem cyrkowców wciąż unosi się widmo śmierci, która stanowi „element milczącej umowy łączącej aktorów

¹⁴ I. Kiec, *Wypzedaż teatru w ręce błazna i arlekina... czyli o kabarecie*, Poznań 2001, s. 26.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ R. Caillois, *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatrkiewicz, wyb. A. Osęka, przedm. M. Porębski, Warszawa 1973, s. 456–457.

¹⁷ Tamże, s. 456.

i widzów”¹⁸. Przykładem jest cyrkowa akrobatyka, stanowiąca według Caillois „dziedzinę istnego obłądu, wyczynów bez celów i bez sensu, bezinteresownych, grożących śmiercią i bezużytecznych, w których jednak trzeba uszanować godny podziwu dowód ludzkiej wytrzymałości, ambicji i męstwa”¹⁹.

Jak w kontekście powyższych rozważań rozumieć ambicje bohatera *Lunaparku*, dążącego do stworzenia „cyrku miłości”, nad którym wznosi się cedrowy maszt? Pomysł stworzenia cyrku jest przedsięwzięciem obarczonym totalnym ryzykiem. Unosi się nad nim pewien rodzaj fatalizmu i zagrożenia śmiercią²⁰. Cedrowy maszt, który w wyobraźni bohatera Kwiatkowskiego odgradza cyrk od reszty świata, symbolizuje wielkość i wzniosłość, uwypuklając aspekt wywyższenia, górowania wyodrębnionego miejsca-azylu nad otoczeniem. (Motywowi miejsca wyodrębnionego towarzyszy w *Lunaparku* metafora krawędzi). W tym sensie zamknięty, hermetyczny świat środowiska cyrkowców, których zawód wymaga całkowitego opanowania, wyrzeczenia i ascezy, wyraźnie odcina się od plebejskiego, pochłoniętego zabawą tł. Cyrk reprezentuje tutaj sztukę pozbawioną celów utylitarnych, która jednocześnie staje się nośnikiem cnót moralnych: bohaterstwa, heroizmu, męstwa. Bohater *Lunaparku* pragnie zreformować pozbawiony pierwiastka ideowego cyrk Hortensja, zaszczepiając w nim swego rodzaju filozofię człowieka, opartą na kulcie miłości oraz koncepcji totalnej wolności. Celem wędrowni powieściowego bohatera jest bowiem poszukiwanie idei przewodniej życia, a zarazem idei, która byłaby w stanie przezwyciężyć antynomie ludzkiej egzystencji. Poszukiwaniom tym towarzyszy motyw muzyczny, próba odnalezienia „najczystszonego tonu” w kakofonii dźwięków dobiegających z Lunaparku²¹.

*

Analizę geografii zmysłów i krajobrazów rozkoszy Kwiatkowskiego warto rozpocząć od przywołania fragmentu, w którym narrator powieści po raz pierwszy przygląda się i kontempluje widok Lunaparku: „Zmaterializowana poezja, kolor i kohorty półtonów, półcieni, niedopowiedzeń, odległych metafor. Lunapark – mówi narrator, widząc przed sobą cudowny krajobraz – zapuszczony

¹⁸ Tamże, s. 460.

¹⁹ Tamże, s. 462.

²⁰ Ten aspekt pracy artystów-cyrkowców w zbliżony sposób ukazał Marian Promiński w powieści *Cyrk przyjechał* (1953), gdzie sferze zmysłowości i erotyki nieustannie towarzyszy przenieście śmierci, towarzyszące egzystencjalnym dylematom bohaterów.

²¹ Motyw muzyczny powieści Kwiatkowskiego nasuwa skojarzenia z opowiadaniem *Pożegnanie z mistrzem* Bojarskiego, gdzie pojawia się idea muzyki „pozbawionej możliwości zapłodnienia jej przez dźwięki”, jak mówi bohater Bojarskiego, mistrz nonsensu. (Cyt. za: W. Bojarski, *Pożegnanie z mistrzem*, zebrał i oprac. J. Tomaszewicz, Warszawa 1983, s. 110). Oba te utwory można, jak sądzę, porównać i zestawzić ze sobą z uwagi na obecne w *Lunaparku* oraz *Pożegnaniu z mistrzem* surrealistyczne pejzaże i fantazmatyczną przestrzeń miasteczka, stanowiącego korelat wytworów wyobraźni z tym co konkretne i realne.

ogród, *terra incognita*, dziewicza puszcza. Tu się dojrzały mężczyzna stula, nicuje, garbuje, froteruje psychicznie” [15]. Wielką rolę odgrywa w powieści sensualny aspekt doświadczania rzeczywistości oraz rozmaite sposoby konceptualizowania zmysłów. Obraz ogrodu²² utożsamiany zostaje z pełnią doświadczeń zmysłowych. Przestrzeń *Lunaparku* przypomina ludzkie sensorium, odbierane symultanicznie bodźce zmysłowe, umożliwiające polisensoryczne doświadczanie świata. Motywy związane z topiką ogrodu – kwiaty, elementy owocowo-warzywne jako odniesienia do smaku, instrumenty muzyczne i cała gama wrażeń odsyłających do słuchu – pojawiają się jako atrybuty wyobrażeń sensualnych²³. Poszczególne fragmenty powieści wyobrażające ogrody: wzroku, węchu, słuchu, smaku i dotyku służą wyrażeniu przekonania, że doświadczenie zmysłowe stanowi najdoskonalszy sposób poznawania świata. (Sama nazwa *Lunaparku* – „Risotto” – sugeruje przyjemność płynącą z jedzenia oraz rozkosz związaną z obfitością stołu).

W pierwszym fragmencie powieści Kwiatkowski zamieścił opis zabawy przyjaciół – postaci ukształtowanych na wzór Witkacowskich artystów, pośród których znajdują się Polidor Kormoran (znawca kobiet, artysta „życia”), Prokop Kokainko, Spirydion Bambetla (kompozytor, pianista). W pewnym momencie pokój, w którym bawią zamroczeni alkoholem uczestnicy przyjęcia „zakwita ogrodem wyobraźni”. Jak mówi narrator-bohater *Lunaparku*:

Wtem stało się coś nierzeczywistego. Jakby odłupała się cząstka irrealności. Gładiole wyrastały wszędzie, opite, wyrafinowane. Ogród wyobraźni. Z każdą chwilą wypełnialiśmy się zachwytem, uniesieniem i wzniosłością. Gronowy czar nasyczał pokój. Stół był fontanną, a w krąg pluskały delfiny-stołki. [...] Pierwszy dopadłem okna. W magicznej elipsie latarni stał kataryniarz i kręcił korbką. [...] I stało się to, czego żaden umysł nie przewidział. [...] podłoga zaczęła nas przesuwac z kąta w kąt, tłoczyć po rogach, mieszać w kłębowisko. Czuję, że stoję nie na swoich nogach, głowa moja wyrastała na piersiach Marii, a oko toczyło się po szklawie fortepianu. [...] Melodia dochodziła nam do ramion, zalewała. [...] Ludzie, sprzęty, kwiaty i wino wirowały kształtem, kolorem i dźwiękiem. Kataryniarz [...] Dzierżył przed sobą grającą budkę i kręcił. [12–13]

Uprzywilejowaną rolę pełni w powieści muzyka. Melodia kataryniarza „ciągała ludzi” w *Lunapark*, mówi narrator; „nawoływała obcymi językami, przemieniała w szlachetny stan dziecięcy” [12]. Otwierała przed słuchaczami obraz korowodu postaci o plebejskim, jarmarczonym rodowodzie: kłownów, żonglerów, magików, trubadurów, którzy „dali mi poznać, relacjonuje bohater, że mam

²² Problem z określeniem istoty ogrodu, jako obszaru mediacji – między przestrzenią i miejscem; wolnością i bezpieczeństwem, jest przedmiotem namysłu Anny Gomóły. Zob. tejsze, *Przestrzeń ogrodu-przestrzeń mediacji* [w:] *Przestrzeń ogrodu. Przestrzeń kultury*, red. G. Gazda, M. Gołąb, Kraków 2008, s. 42.

²³ Por. szkic Magdaleny Rembowskiej-Płóciennik, która obiektem analiz czyni artystyczne reprezentacje zmysłowości, związane z topiką ogrodu, powstałe w okresie od średniowiecza do XVII wieku, [w:] tejsze, *W ogrodach zmysłów. Znaczenie topiki ogrodu dla kulturowych reprezentacji zmysłów* oraz [w:] *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury*, s. 71–87.

przed sobą miasto zaczarowane” [12]. Dobiegająca z Lunaparku muzyka zabiera powieściowe postaci w przestrzeń wewnętrzną, kształtowaną na podobieństwo muzyki, jej polifonicznej struktury. Melodia katarynki, instrumentu popularnego w XIX wieku, stwarza urok staroświecczyny oraz iluzję przestrzeni, wewnątrz której przemierzają się bohaterowie. Płynne przenikanie odmiennych typów realności, dające wrażenie halucynacyjnej wizji, w *Lunaparku* wsparte jest częstokroć symboliką wody i akwaticzną metaforą. Jednym z „morskich” fragmentów powieści jest ustęp zawierający poetycki opis nocy nad Lunaparkiem, której ciemna toń co chwila rozbłyskuje światłem sztucznych ogni i lampionów:

Nad Lunapark wybiegły już fajerwerki – mówi narrator. Malachitowe, srebrne i pąsowe algi zakwitły i szemrząc mieszały się w ekliptykach. Kołyszą się na złotych ramach łódki. Z sercem w ustach opadają panny na spadochronach spódniczek. Kataryniarz, stary znajomy, niestrudzenie obraca korbką harmonijne kółka. Pod drzewami, w gałęziach z chryzoprazu, wiszą lampiony – migotliwe pszczoły. Noc napięta jak ścięwa – gra. Żeglują ryby, rozwijają się pęki rumieńców, piersi obejmuje ten sam prawieczny temat – nonsens. [28]

Morska metafora była chętnie stosowana w praktyce literackiej francuskich surrealistów, którzy, pisze Agnieszka Taborska, ze szczególnym upodobaniem fantazjowali na temat życia podwodnego²⁴. Fascynację morskim dnem, kontynuuje badaczka, przeżywał przed surrealizmem wiek XIX, a ściślej mówiąc jego druga połowa, czasy pierwszych, poważnych głębinowych odkryć, a akwaria, zdobiące mieszczkańskie salony, spełniały funkcję wiktoriańskiego decorum²⁵. Powieść Kwiatkowskiego dostarcza wielu przykładów surrealistycznej wrażliwości autora, który poprzez liczne transformacje i transmutacje przedmiotów martwych, natury i ludzi daje wyraz poczuciu poetyckiej tajemnicy, która umożliwia ucieczkę z prozaicznej egzystencji w dziedzinę nieskrępowanej, „wyzwolonej” wyobraźni. Surrealistyczną wrażliwość pisarza w *Lunaparku* ożywia pragnienie wolności, miłości, a także nostalgia za pozostałościami XIX wieku. Obraz nowoczesności w omawianej powieści przypomina, podobnie jak w dziełach francuskich surrealistów, dziwną hybrydę, na którą składają się rekwizyty będące pozostałością po *belle époque*, staroświecka teatralność oraz realia XX wieku. Elementem nadrealistycznym *Lunaparku*, widocznym w sposobie konstruowania rozluźnionych, nieoczekiwanych skojarzeń czy swobodnego przepływu niezwykle plastycznych obrazów, towarzyszy specyficzna atmosfera prowincjonalnego miasteczka, gdzie miejsca takie jak teatryki, karuzele, ogrody, muzea i wystawy malarskie, budują nastrój poetyckości, jak również znaczą ucieczkę przed nowoczesnym miastem i akcentują niezwykłość w codzienności. „Panie, kocham to życie” [28], mówi w kierunku bohatera *Lunaparku* anonimowy, „szczęśliwy człowiek”. „Wetknę laskę do ziemi, stwierdza, i wypuści się

²⁴ A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007, s. 16.

²⁵ Tamże.

plama. Cuda, cuda na ziemi” [28]. Surrealistyczny ideał przemienienia banału w cudowność osiągnął Louis Aragon w *Wieśniaku paryskim* (1926)²⁶. Być może, laska „szczęśliwego człowieka” w *Lunaparku*, która zamienia się w palmę stanowi aluzję do najbardziej znanych ustępów powieści Aragona, ukazujących niezwykle, „morskie” przemiany witryny sklepowej sprzedawcy lasek. Innym przykładem nawiązania do prozy surrealistów, *Nadji* (1928) André Bretona, o którym warto wspomnieć na marginesie niniejszych rozważań, by podkreślić wagę surrealistycznej wrażliwości Kwiatkowskiego, jest fragment powieści *Ten cudny Paryż*, w którym kochanka głównego bohatera nakłada podwiązkę na wyciągniętą do góry nogę.

Taborska nazywa surrealistów „zbuntowanymi potomkami *belle époque*”, którzy szukali ucieczki w absurdzie i zafascynowani sztuką niską, podążali drogą wytyczoną przez Artura Rimbauda, który w *Sezonie w piekle* (1872) opisywał swe upodobanie do jarmarcznych błyskotek²⁷. W *Lunaparku* surrealistyczny „manifest” wygłasza narrator-bohater utworu, mówiąc o potrzebie buntu i przełamania ograniczeń obyczajowych, społecznych oraz politycznych, krępujących wolność jednostek, a deklaracjom tym niejednokrotnie towarzyszy poszukiwanie absurdu, swoisty manifest nonsensu. („Nie chcę wygody! Chcę niezależności, muzyki, stania oko w oko i iluminacji. Mam prawo do zeza, cytry i kąpieli w borowinie” [36] – mówi wędrowiec Kwiatkowskiego). Nadrealiści jako twórcy ruchu artystycznego dążyli do totalnego wyzwolenia człowieka: umysłowego, moralnego i społecznego. W tym kontekście bunt bohatera *Lunaparku* przeciwko dyrektorowi teatru marionetek ograniczającemu wolność mieszkańców wesołego miasteczka mieści się w niepisanym kodeksie moralnym nadrealizmu, w którego światopoglądzie pojęcie wolności łączyło się z wymaganiami absolutnej niezależności myśli oraz swobody działania²⁸. Pojawiająca się w przywołanym wcześniej fragmencie powieści „cytra” jako instrument muzyczny, może symbolizować twórczość artystyczną, która zyskuje najpełniejszy wyraz pod warunkiem zachowania swobody wyobraźni, uwolnionej z logicznych, racjonalnych uzależnień. W ujęciu Bretona, kodyfikatora ruchu surrealizmu, hasło wyzwolenia wyobraźni, pisze Krystyna Janicka, prowadziło nie tylko do nowej koncepcji sztuki, ale przede wszystkim do koncepcji wyzwolenia umysłowego człowieka z systemu ograniczeń, jakie dla swobodnej myśli stwarza myślenie racjonalistyczne i pozytywistyczne²⁹. Najważniejszy postulat surrealizmu mówił o konieczności przekroczenia błędnych antynomii oraz przekroczenia granic między światem zmysłów a umysłem, naturą i kulturą. „Surrealizm zapewnia wizjonerską władzę nad światem” – głosił Aragon

²⁶ Tamże, s. 158.

²⁷ Tamże, s. 18.

²⁸ Zob. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu: jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1985, s. 66.

²⁹ Tamże, s. 77.

w *Wieśniaku paryskim*, gdzie Duch Imaginacji, występujący w roli ulicznego sprzedawcy wywrotowego szaleństwa wyobraźni, w profetycznym tonie zapowiada bitwę „sprzysiężenia wszystkich zachowawczych i realistycznych sił świata przeciwko iluzji”³⁰. Nadrealistyczna idea wolności, wyobraźni oraz miłości potwierdza tendencję do zacierania granic pomiędzy antynomicznymi pojęciami. W jaki zaś sposób tezy surrealistów znajdują odbicie w *Lunaparku*? Otóż, bohater Kwiatkowskiego jawi się jako apostoł wolności i wcielona idea miłości. Jest rewolucjonistą, ogłaszającym mieszkańcom „cudownej krainy” nadchodzące oswobodzenie natury społecznej i politycznej. „Bracia! – zwraca się do artystów Lunaparku bohater Kwiatkowskiego – Chciałem dla was cyrków, teatrzyków, karuzel i rozmyślań [...] Chciałem tylko od was, abyście się czuli w waszych cyrkach, teatrzykach i karuzelach obywatelami jednego wielkiego cyrku [...], który spełni każdą waszą cyrkową wolność” [79]. Kreśląc projekt rewolucji moralnej i artystycznej, a także roztaczając przed zgromadzonymi słuchaczami wizję absolutnej wolności, bohater przywołuje ideały Rewolucji Francuskiej: „Chciałem katarynek z melodiami *liberté, fraternité, égalite*, które są rymem, marzeniem i trudem” [79]. Podobne powiązanie światopoglądu nadrealizmu z problematyką społeczno-polityczną, hasłami buntu oraz rewolty było charakterystyczne dla tego ruchu w latach dwudziestych i trzydziestych. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, jak utrzymują badacze, rozważania o wolności cechowało w nadrealizmie „dążenie do uchwycenia jej ponadczasowej «istoty», związane z przekonaniem o istnieniu jakiejś wolności prawdziwej, jedynej, totalnej”³¹. W *Lunaparku* z kolei pojęcie wolności ma nie tylko znaczenie społeczne, polityczne i moralne, ale zyskuje ono także wymiar metafizyczny, przenosząc się w sferę o zasięgu kosmicznym. Bohater powieści zostaje porównany do zesłańca Boga, a dobiegający z ciemnego zakątka teatru marionetek głos anachorety w profetycznym tonie zapowiada, że w Lunaparku pojawi się:

człowiek z miasta, który szukać będzie zrozumienia. Wzrok jego będzie inny i kości inne, i pozna go każdy po uczuciu miłości i szukaniu. [...] I postawi gmach lekki, a cięższy od spizowego, mocny, a zwiewniejszy niż pióro anielskie, sztuczny, a bliższy Bogu od modlitwy sieroczej. A przedtem, gdy dotknie świata, świat pęknie i uniesiony w rajskie puchy osiądzie w Lunaparku szczęśliwości wiecznej. [47]

Zwróćmy uwagę na pojawiający się w powyższym fragmencie szereg opozycji w charakterystyce Mesjasza, oswobodziciela uciskanej części mieszkańców cudownej krainy. Jego powołaniem staje się zniweczenie antynomii: natury, prostoty i sztuczności; wsi oraz miasta; życia wspólnotowego i samotności artysty. Wolność oraz miłość, jakimi kieruje się wyzwoliciel *Lunaparku* zapewnia siłę, która powoduje wznoszenie się do nieba. To właśnie ono staje się

³⁰ L. Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. A. Międzyrżeczki, Warszawa 1971, s. 61.

³¹ K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, dz. cyt., s. 68.

ostatnim przystankiem na drodze peregrynacji bohatera powieści. Kreśląc obraz raj, świata wiecznej szczęśliwości, Kwiatkowski wskrzesza tradycję poezji pastoralnej oraz stanowiącego jej centrum mitu Arkadii³². Idylla autora *Bohatera do wynajęcia* jest nostalgią za rajem wolnym od historii, ale przede wszystkim – za rajem literackości oraz cudowności imaginowanych krajobrazów poetyckiej wyobraźni. Badacze współczesnej poezji pastoralnej sugerują, że tym, co zapewnia żywotność *pastoral* jest jej ironiczny charakter i estetyka dysonansu³³. *Lunapark* wyraźnie wpisuje się w tę tendencję za sprawą dynamizujących świat powieściowy jakości kontrastowych, rozbijania konwencji artystycznych, gry iluzji i deziluzji, mieszania odległych typów rzeczywistości, dowcipu, powagi, grozy czy potworności. Doskonałym przykładem chwytów deziluzyjnych i groteskowej destrukcji świata jest fragment, w którym narrator przytacza historię o łabędziach. Zestrzelone i spadające na ziemię ptaki przypominają „ranne” maszyny – samoloty, sprawiając, że w „przytulny fragment rzeczywistości” [52] wkrada się myśl o dramacie wojennym. Sielski obraz pierzastych chmur („kłęby włóczki przyszpilone do nieba”) [53] i łabędzi antycypuje krajobraz ziemi zrzuconej przez działania wojenno-militarne. Oto co następuje:

Szliśmy sobie z żołnierzem niby nic po krajach Lunaparku – relacjonuje narrator. Pierwszy dojrzał łabędzia mój drewniany przyjaciel. [...] I od tych ptaków szedł niebem wiew białości, pomruk skrzydeł. Kompozycja przedawniona, ale dzięki niej Lunapark nabrał nieco z tradycji, z szacownego pejzażu z łabędziami, z mieszczaństwa. [...] towarzysz mój wypalił krótko z karabinu. Łabędź z nadgryzioną planetą w dziobie załopotał i leciał na nas w spiralach, śrubach, korkociągach i im był bliżej ziemi, tym bardziej rozbijał się na pióra, na niktę puchy, na uwolnione gwiazdy, [...] Żołnierzyk celował doskonale. Ptaki prószły ziemię, a co który spadł, ludzie na huśtawkach, w łódkach, w basenach mówili półgłosem swoje przygotowane marzenia. [53]

Powyższy fragment jest jednocześnie przykładem ujawnienia fikcyjności przedstawienia, gdzie autotematyczny komentarz narratora powieści obnaża konwencjonalność sztuki opowiadania. W *Lunaparku* stale wyczuwalne jest napięcie między pragnieniem wskrzeszenia świata wiecznej szczęśliwości i zabawy, a świadomością istnienia koszmaru wojny, okupacji. Ekstremalną przyjemność zanurzenia się w zabawie co rusz przenika tutaj bolesna melancholia. (Jej symbolem jest księżyc, który „siada nad niebieską rzeką” i „puszcza mleczne bańki”) [15]. Dziewicza natura, symbolizowana przez łabędzie zostaje unicestwiona złem cywilizacji. Natomiast wyobraźnia poetycka, która nie tylko poznaje, ale i przekształca rzeczywistość, zyskuje status kosmologiczny. Ginące łabędzie rozbijają się o ziemię („kraje Lunaparku”, jak mówi narrator), niczym gwiazdny pył, które dają obietnicę spełnienia ludzkich marzeń i pragnień.

³² Współczesne inkarnacje idylli są obiektem analizy Marka Zaleskiego. Zob. tegoż, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, Kraków 2007.

³³ Tamże, s. 11.

W kosmicznym wymiarze został usytuowany raj, do którego bohater powieści trafia po zagładzie Lunaparku. W przeciwieństwie do „ziemskiej” części wesołego miasteczka, raj, nazywany przez narratora utworu „lunaparkiem niebieskim” [95], stanowi przestrzeń wieczną, niezmierną i pozbawioną granic. W interesujący sposób Kwiatkowski przedstawił pierwsze zetknięcie powieściowego bohatera z obszarem boskiej emanacji. Owo pierwsze wrażenie, jakie raj pozostawia w umyśle pierwszoplanowej postaci utworu jest negatywnie nacechowane, daje uczucie wyobcowania i opuszczenia. Przestrzeń rajy przypomina świat po katastrofie, spustoszony i pozbawiony właściwości. „Zdaje sobie sprawę, że coś nie jest w porządku – mówi bohater, po tym jak trafia do nieba – Pejzaż bowiem jest różny od wszystkich widoków, jakie kiedykolwiek widziałem w życiu. Co tu dużo opisywać – pejzażu w ogóle nie ma” [91]. Raj porównany zostaje do miejsca „bez wymiarów, kolorów i dźwięków” [92], skażonego śmiercią i naznaczonego pustką nie-miejsca, przypominając concept Marca Augé³⁴. Według Jerzego Kociatkiewicza i Moniki Kostery przestrzenie puste w obszarze miasta, pozbawione znaczenia i nieodgrodzone, nie funkcjonują w świadomości danej jednostki: „Pustka przez swoją nieokreśloność i nieopisywalność zyskuje aspekty nadnaturalne, niczym Bóg, którego można opisać słowami takimi jak przepaść, samotność, cisza, nieobecność, które to określenia kojarzą się przede wszystkim z pustką”³⁵.

Bóg w powieści Kwiatkowskiego jest niewyraźnym i nieprzedstawialnym, „nieobecną obecnością”, a jego wizerunek został sprowadzony do niewidzialnej pełni. Spustoszony krajobraz *Lunaparku* ustępuje miejsca seledynowej światłości, gdyż okazuje się, jak mówi bohater, „że pierwsze wrażenie pustki było absolutnie nieściśle” [93]. Raj zapełnia się tworam i wyobraźni, postaciami genialnych kompozytorów i muzyków, artystów, pisarzy, jak również bohaterami biblijnymi. Wokół rozbrzmiewa romantyczna muzyka sfer, a wędrowce apostoła wolności towarzyszy postać Chopina. Ta ostatnia symbolizuje w *Lunaparku* ideę harmonii wszechrzeczy, będącej obiektem poszukiwań. Pragnąc odnaleźć Stwórcę, witalistyczno-aktywistyczny bohater powieści („czułem, że rośnie we mnie siła, przerastająca mojego ducha” [103], mówi) porywa za sobą tłumy świętych, a w epifanijnym objawieniu ukazuje się przed nim „miasto wznoszące się stożkowato w górę. Miasto – nie-miasto” [103]. Analogicznie do tego jak w pierwszej, „ziemskiej” części powieści zawieszony zostaje porządek świata, następuje zamęt, a tłum dopuszcza się świętokradztwa, tak w rajy bujny przypływ siły żywotnej powoduje, że mieszkańcy nieba ruszają bezładną masą w „marszu na Boga” [105]. W tym miejscu jednak, inaczej aniżeli w pierwszej

³⁴ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2011.

³⁵ J. Kociatkiewicz, M. Kostera, *Antropologia pustych przestrzeni [w:] Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 81.

części powieści, zasada nieładu zostaje powstrzymana, gdy Dante wskazuje bohaterowi najkrótszą, najprostszą drogę do Stwórcy.

Wizyjna technika prezentacji miasteczka oraz przestrzeni „zaświatów”, wykorzystująca elementy konwencji groteskowej czyni z powieści Kwiatkowskiego ciekawy, wart przypomnienia przykład poszukiwania poetyckiego języka w obliczu dramatu wojny i okupacji. Paraboliczna poetyka prezentacji przestrzeni miejskiej skłania do usytuowania *Lunaparku* wśród powieści nowoczesnej, której sfera obrazowania wyznacza biegun fantazmatu: apokaliptyczną wizję zagłady miasta i groteskową fantazję.³⁶ Motywy metamorfozy, wizji, proctwa, lalki, manekina pozwalają mieć powieść Kwiatkowskiego w nurcie groteskowej apokalipsy. Elementy muzyczne, plastyczne i teatralne, jak również tendencja ludyczna, która usprawiedliwia apokaliptyczny koniec świata nasuwa skojarzenia z twórczością Gałczyńskiego, zwłaszcza z poematem *Bal u Salomona* z 1933 roku, łączącym katastrofizm i ludyzm. Nierealność, fantastyka i groteskowość w ujmowaniu rzeczywistości zbliżają *Lunapark*, jak starałam się wykazać, do koncepcji oglądu świata preferowanej przez surrealistów. Mówiąc o literackich inspiracjach, trzeba w tym miejscu wskazać także prozę Schulza, którego estetyka nadmiaru, objawiająca się w nagromadzeniu porównań i metafor, wskazujących na bujny rozkwit rzeczywistości, pozostawiła wyraźny ślad na sposobie, w jaki Kwiatkowski przedstawił przestrzeń Lunaparku. Pytania, jakie mimowolnie nasuwają się przy tej okazji dotyczą kwestii, w jaki sposób *Lunapark* zapowiadał dalszy rozwój twórczości pisarza. Stale obecny w jego prozie był temat miłości i krytyka mieszczańskiego modelu małżeństwa, którego podstawą jest interes, a nie uczucie. Nieustannie powracał w twórczości Kwiatkowskiego temat artystowski, związany z problemem uwikłania sztuki w sprawy polityki, ideologii. Motyw ten najpełniej został rozwinięty w *Klatce*, którą z *Lunaparkiem* łączy temat autorskiego teatru, wprzęgniętego w społeczną misję przekształcania świata. Chętnie wykorzystywał Kwiatkowski w swej prozie kategorie znajdujące się w polu znaczeniowym groteski, takie jak humor, dowcip, satyra, parodia, czego przykładem były powieści *Kłopoty z talentem* (1953) czy *Siedem zacnych grzechów głównych* (1954). Obiektem działań parodystycznych pisarz często czynił postać „nowoczesnego”, awangardowego artysty (w *Lunaparku* warto zwrócić uwagę na fragment, w którym pisarz w humorystycznym świetle ukazał działalność poety, posługującego się zapisem *écriture automatique*). Osobne miejsce należałoby poświęcić zagadnieniu korespondencji sztuk w prozie Kwiatkowskiego i jego ekfrazom (najwięcej interesujących przykładów opisu dzieła sztuki dostarcza *Ten cudny Paryż*), jest to jednak temat przekraczający ramy niniejszego szkicu.

³⁶ Por. E. Rybicka, *Miejskie alegorie i fantasmagorie. Poetyka paraboliczna* [w:] *też e, Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 181–227.

Anna Strycka-Piasecka

TADEUSZ KWIATKOWSKI'S IMAGINARY GEOGRAPHIES:
THE CASE OF THE NOVEL *LUNAPARK*

Summary

This article deals with the problem of space, the category of special sites, landscapes and local heterotopias in the fiction of Tadeusz Kwiatkowski, whose original geopoetic project spans literature, topography and geography. Using an approach based on literary geopoetics, this interpretation of *Lunapark* (1946) focuses on the novel's imaginary/phantasmatic spaces. Following the distinctions introduced by Elżbieta Rybicka, this analysis examines three aspects of the relations that connect *Lunapark* with the geographical space, the poetological, the geographic and the anthropological. At the same time this article attempts to reappraise one of Tadeusz Kwiatkowski's most intriguing novels and trace its literary affiliations on the map of Polish and European avant-garde.