

EKSPERYMENT I AWANGARDA. O RÓŻACH W BETONIE MARIANA PROMIŃSKIEGO

ANNA STRYCKA*

Opowiadania zebrane w tomie *Róże w betonie* (1935) uznaje się za prawdziwy debiut Promińskiego. Wczesne lata trzydzieste XX wieku to jednocześnie czas, gdy pojawia się proza takich autorów, jak choćby Adam Ciompa (*Duże litery*, 1933), Zbigniew Grabowski (*Ciszy lasu i twojej ciszy...*, 1931), Adam Tarn (*Obraz Ojca w czterech ramach*, 1934), Adam Ważyk (zbiór prozatorski *Człowiek w burym ubraniu*, 1930) czy Marian Ruth-Buczkowski (*Tragiczne pokolenie*, 1936). Autorzy wyżej wymienieni, jak i wielu innych debiutujących po 1918 roku walczyli o nowy wzorzec powieści polskiej, poszukując nowych sposobów wypowiedzi. Promiński – pisarz dziś zupełnie zapomniany i niedoceniony – zajmuje wśród nich ważne miejsce. Pragnąc sprecyzować, na czym polega eksperymentalność i akcentowane wcześniej nowatorstwo formalne poszczególnych opowiadań Promińskiego powstałych przed 1939 rokiem, rozpocznę analizę sięgając wstecz – do polskiej literatury schyłku lat dwudziestych. Punktem odniesienia dla niektórych utworów z tomu *Róże w betonie* uczynię poetyckie i prozatorskie dokonania twórców Awangardy Krakowskiej. W polu naszych zainteresowań znajdują się wiersze Jana Brzękowskiego z tomu *Tętno* (1925), Peipera z dwóch pierwszych tomików: *A* (1924) i *Żywe linie* (1924) oraz głośne manifesty literackie polskiego „Papieża Awangardy” zawarte w zbiorze *Tędy* (1930). Ważną pozycję stanowią będą eksperymenty prozatorskie Zwrotniczana, takie jak powieść Jalu Kurka *Kim był Andrzej Panik? Andrzej Panik zamordował Amundsena: Powieść autobiograficzno-sensacyjna* (1925), Brzękowskiego *Buty nr 138* (1927) oraz międzywojenne powieści *Psychoanalitik w podróży* (1929) oraz *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost*¹.

* * *

Eksperymentalność wczesnych opowiadań Promińskiego w każdym z utworów manifestuje się inaczej; autor w każdym sięga po odmienne sposoby wypo-

* Anna Strycka – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

¹ Brzękowski wyznaje we wstępie do owej powieści, że ukończył ją w przededniu II wojny światowej. Pierwszy raz została opublikowana w Londynie, w 1961 roku.

wiedzi i rozmaite tradycje literackie. W opowiadaniu tytułowym oraz w *Szczelinie* dominuje kształt językowy: awangardowo-mechanistyczna metafora (*Różę w betonie*) i fenomenalnie wykorzystana Joyce'owska technika strumienia świadomości bohatera (*Szczelina*), której także przyjrzymy się bliżej. W *Prawie fachowcu*, najczęściej omawianym przez badaczy literatury utworze z tomu *Różę w betonie*, centralną problematykę zajmuje autotematyzm, stąd eksperymentalność i awangardowość tego opowiadania kojarzona zostanie z zasadą „jawnej auktorialności”² oraz sposobami jej istnienia w tekście literackim. Przypominając cenne rozpoznania Ewy Szary-Matwieckiej dotyczące autotematyzmu *Prawie fachowca*, wskażemy także na jego motywy muzyczne i kształt stylistyczny opowiadania. Odmienną tematyką zajmiemy się, analizując opowiadanie *Timbert podróżnik* – motywem „podróży wewnętrznej”, wędrówki umysłu, jak również zaleństwa będącego doświadczeniem patogennej kultury.

Wspomnieliśmy wcześniej, że eksperymentalność tytułowego opowiadania ukształtowana jest pod wpływem poetyckich wizji Zwrotniczana. Przypomnijmy krótko treść *Różę w betonie*, by uchwycić najważniejsze awangardowe elementy opowiadania. Akcja rozgrywa się na budowie („na dziesiątym piętrze śródmiejskiego drapacza chmur”, jak informuje narrator³), w środowisku robotników, gdzie pracuje główny bohater utworu, gisser Marek urzeczony fenomenem nowoczesnego miasta. Pewnego dnia na budowie zjawia się piękna kobieta, która wyróżnia Marka jako najlepszego z robotników i wręcza mu różę. Od tego momentu myśli bohatera krążą wokół poznanej kobiety i burzą jego wewnętrzny spokój. Tymczasem pozostali robotnicy odnoszą się względem swego towarzysza z rosnącym dystansem, przechodzącym w zawiść. Wreszcie strącają różę z wysokości, Marek zaś pragnąc ją pochwycić, spada z dwudziestego piętra i ginie.

Pobieżne streszczenie treści opowiadania daje przegląd charakterystycznych dla poetyckich wizji Zwrotniczana elementów krajobrazu, takich jak miasto i tematyka miejska, urbanistyczna przestrzeń będąca wytworem techniki oraz dziełem pracy człowieka. Typowo awangardowa okaże się również konstrukcja postaci i perspektywa bohatera – przestrzeń kształtowana wzdłuż osi pionowej (linia wertykalna, bohater obserwuje z góry, z tej pozycji przygląda się miastu). Z perspektywą wertykalną i towarzyszącą jej pozycją bohatera – jego uwzniośleniem, heroizowaniem (w *Różach w betonie* Marek nazywany jest „Posągiem Młodej Pracy”), a nawet sakralizowaniem – spotykamy się w wielu wczesnych wierszach twórców Awangardy Krakowskiej, jak również w prozie. Obecna w ty-

² Termin, którym posługuje się Krystyna Jakowska, analizując literackie reprezentacje „wyowiedzi w dziele o dziele”. Zob. t e j ż e, *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*, Wrocław 1983.

³ Cytaty z tytułowego opowiadania zbioru oraz *Szczeliny* pochodzą z pierwszego wydania tomu (M. P r o m i ń s k i, *Różę w betonie*, Lwów 1935). Dalej oznaczam je skrótem „RB”. Natomiast cytaty z *Prawie fachowca* i utworu *Timbert podróżnik* pochodzą z kolejnych, wznawianych edycji opowiadań (t e g o ż, *Igraszki z klepsydry*, Warszawa 1966). Fragmenty dwóch ostatnich opowiadań oznaczam skrótem IK.

tułowym opowiadaniu Promińskiego koncepcja czynu, rozumiana jako gest zdobywania oraz podporządkowania otaczającej rzeczywistości wywiedziona zostaje z ideologii awangardy, zarysowanej w programie Peipera i „Zwrotnicy”⁴. Hasła propagujące ideę postępu oraz towarzyszące im uwznioślenie rzeczywistości, a więc mitologizowanie atrybutów nowoczesności niektórzy badacze twórczości Zwrotniczian identyfikowali z postawą zwaną „tyrteizmem pracy”⁵.

Przypomnijmy w tym miejscu mikropowieść Kurka *Kim był Andrzej Panik?*, której główny bohater – szewc – jawi się jako bohater narodowy, filozof oraz artysta, poeta opiewający piękno przelewających się tłumów⁶ (33) oraz urodę miasta będącego jak nienapisany poemat wraz z jego urbanistycznymi rekwizytami („papier ulic, czarne kropki stóp, języki ulic”, 34). Z kolei w utworze Brzękowskiego *Buty nr 138* eksponowany jest, podobnie jak u Promińskiego, geometryczny kształt miasta. Oto jak narrator opowiadania Brzękowskiego mówi o panoramie Nowego Jorku oglądanej z najwyższego piętra drapacza chmur:

[...] dwie minuty jazdy windą, a już biały prostopadkościan pod gorącą, nabrzmiałą mlecznym słońcem piersią nieba – syci błogością i tęsknotą. Przez wąskie i wysoko umieszczone okno przesuwali się wyblakły od gorączki i żaru Nowy York, nakrapiany światłami plan miasta: z grubymi liniami ulic i alei, prostokątami placów i wyrastającą w górę białością łaskoczących obłoki budowli. Tom nie rozróżniał przejeżdżających w dole autokarów i samochodów przyprószonego rozsypanym mrowiem ludzkim jak pierzem. Ruch na ulicy w srebrniejszym zmierzchu przypominał mu wędrówkę czworokątów o jasnym świetle, płynących w rdzeniu liścia, oglądanym przez źle nastawiony szkolny mikroskop (83–84).

Geometryzacja pejzażu miejskiego typowa jest dla utworów utrzymanych w perspektywie konstruktywistycznej, jak zauważa Elżbieta Rybicka⁷. Poetycka awangarda konstruktywistyczna – reprezentowana w dwudziestoleciu przez wiersze Juliana Przybosia, (*Perpetuum mobile; Dachy*), Jalu Kurka (utwór *Kompozycja wieloplanowa*), Peipera (*Ulica*) – nadając miastu kształt figury geometrycznej, chętnie posługiwała się także wzniosłym, wysokim stylem⁸. W cytowanym powyżej fragmencie konstruktywistycznej prozy Brzękowskiego dostrzeżemy analogiczny zabieg nadawania elementom miejskiego krajobrazu cech, które

⁴ Niektóre z wyróżnionych powyżej kategorii awangardowych analizuje Aleksander Wójtowicz na przykładzie prozy współpracowników Peipera. Zob. zwłaszcza rozdział poświęcony powieściom Kurka wydanym w latach trzydziestych [w:] A. Wójtowicz, *Cogito i „sejsmograf podświadomości”*. Proza Pierwszej Awangardy, Lublin 2010, s. 116–117.

⁵ Perspektywę tę w odniesieniu do wczesnej poezji Peipera, Przybosia i Brzękowskiego akcentuje Jerzy Kwiatkowski [w:] *te go z, Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 16.

⁶ Cytaty tu zamieszczone pochodzą z: J. Kurek, *Kim był Andrzej Panik? Andrzej Panik zamordował Amundsena. Powieść autobiograficzno-sensacyjna* wydana nakładem Zwrotnicy, Kraków 1926.

⁷ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 244–253.

⁸ Zob. tamże, s. 244–245.

podkreślają uroczysty i odświętny charakter opiewanej rzeczywistości. Narrator Brzękowskiego akcentuje biel i świetlistość budowli Nowego Jorku.

W *Różach w betonie* z kolei widziane z góry rekwizyty cywilizacyjne (samochody, autobusy i ulice) oraz sama abstrakcyjna idea „miasta” nacechowane są negatywnie. Jak mówi narrator: „miasto rechocze. Marek nie widzi go, ale... wie. Wszak jest dzieckiem miasta. Asfaltowe tasiemki ulic jakby krzyżowały mu się w kręgach i żebrach. Długie karawany samochodów przechodzą sypkimi ciurkami, a gruby bek czerwonych autobusów, daleki lub bliski, ma na pewno swój odpowiednik w rozmaitych miejscach kręgosłupa” (RB, 6). Fragment tego opisu pozwala nam myśleć o organicznym zrośnięciu ciała z miastem, żywej materii z martwą. Przemieszanie tych dwóch sfer, swoista osmoza rzeczywistości żywej i martwej, wymiana cech i właściwości pomiędzy człowiekiem a maszyną jest, jak zauważa Tadeusz Kłak, pisząc o poezji Awangardy Krakowskiej, typowym sposobem kształtowania świata poetyckiego Zwrotniczana⁹. Także w *Różach w betonie* człowiek staje się częścią maszyny: obiad i chwilowy odpoczynek od pracy to – jak informuje narrator – „czas wlewania się oliwy w stawidła maszyny, która za chwilę ma ruszyć, czas regenerowania się organizmu” (RB, 10). W innym miejscu Marek chłonie widok kobiety „jak wściekła pompa hydrauliczna” (RB, 12). Z programowym mieszanym dwóch porządków stykamy się we wczesnej poezji Peipera (choćby w wierszach takich jak *Ulica*, *Miasto*, *Rano*), czy utworach Brzękowskiego z *Tętna* (za przykład może nam służyć poemat *Maszynista Rola Piotr*, gdzie, jak czytamy, „Miarowy metalowych tłoków parowozu puls/Jest również własnym tętnem maszynisty Roli”).

Zmetaforyzowany język opowiadania Promińskiego należy jednak wziąć w ironiczny nawias. To zabawa językiem, zabawa „nie na serio”. Metafory opisujące nowoczesny świat i nowego, stechnicyzowanego człowieka doprowadzone są tu do absurdu, potraktowane z kpinią. Marek, współczesny heros, bijący – stwierdza narrator – „głową pokłony przed wielką, świętą nowoczesnością” (RB, 7) ginie wszak z powodu niepozornej róży – materii „żywej”, natury nieskażonej wpływem człowieka i cywilizacji. Zakończenie opowiadania można pojmować jako gest demaskujący utopie cywilizacyjne Zwrotniczana, m.in. postulat wysuwany przez Peipera, by człowiek uniezależnił się od natury i jej dotychczasowego wpływu na ludzką egzystencję. Program Peipera zakładał, że miasto zwalcza naturę, opanowując jej chaos i wprowadzając, jak wielokrotnie podkreśla Rybicka, „system porządku”¹⁰. Postulowana i realizowana przez Peipera (przykładowo w znanym wierszu *Kwiat ulicy*) strategia poetyki konstruktywistycznej wprowadza zapis „techniki widzenia projektującego”. Spojrzenie zawłaszczające – konstatuje Rybicka, interpretując utwór poetycki Peipera – widzenie, które daje

⁹ Podobnie – twierdzi Kłak – w utworach Peipera z wczesnego okresu [...] to co naturalne i żywe otrzymuje cechy przedmiotowe, natomiast to, co należy do porządku rzeczy zyskuje przyimoty istot żywych [w:] t e g o ż, *Ptak z węgla. Studia i szkice literackie*, Katowice 1984, s. 10–15.

¹⁰ E. Rybicka, tamże, s. 238.

wrażenie stwarzania zapewnia podmiotowi lirycznemu w *Kwiecie ulicy* dystans pozwalający mu skoordynować i całościować chaos spontanicznych doznań wizualnych. „Dzięki temu uzyskuje nad nimi kontrolę, zamienia to, co uprzednio „naturalne”, w wytwór, nad którym można zapanować”¹¹.

By mocniej zaznaczyć ironiczny dystans Promińskiego względem toczących się w Polsce lat dwudziestych oraz trzydziestych dyskusji wokół awangardy i „awangardyizmu” dobrze jest sięgnąć do ówczesnej publicystyki krytycznej autora *Twarzy przed lustrem*. Promiński brał żywy udział w polskim życiu literackim lat międzywojennych, polemizował z estetycznymi koncepcjami twórców Krakowskiej Awangardy. W artykułach programowych dyskutował z teoriami Brzękowskiego zawartymi w *Poezji integralnej*. W omawianych tu opowiadaniach „walczył” z programem Peipera, lecz w sposób niedyskursywny. Można innymi słowy powiedzieć, że niektóre z głośnych haseł postulowanych przez Peipera zostają w *Różach w betonie* twórczo sparodiowane¹².

Przypomnijmy w tym miejscu wybrane tezy z artykułu *Miasto. Masa. Maszyna*. Jego autor podkreślał fizjologiczny wpływ miasta na życie człowieka, organiczne zrośnięcie człowieka z nowoczesną, zmechanizowaną cywilizacją, które miałyby zastąpić związek ludzi z naturą. Autor zbioru *Nowe usta* pisał m.in.: „Organizm człowieka przystosowuje się do miasta a miasto przystosowuje się do organizmu człowieka [...]. Jeżeli chodzi o powietrze, to może na wzór wodociągów zbudowane zostaną tlenociągi...” (35)¹³. W tym kontekście rozumiemy możemy postać Marka hołdującego cywilizacyjnym utopiom, który peroruje: „Miasto jest higieniczne. Wiem, powiesz mi: smród, sadza, gnijący śmietnik, plwociny, a powiem ci jedno magiczne słowo: Wielkie no-wo-cze-sne miasto. Oddychaj bracie – betonem, kamieniem, tynkiem” (RB, 8). Pewien odzew znalazły w opowiadaniu Promińskiego Peiperowskie postulaty odnowienia sztuki przez maszynę, sprzęgnięte z postulatem tworzenia. Marek, na podobieństwo wielu bohaterów awangardowych wierszy Zwrotniczian, staje się dzięki pracy wyrazicielem nowego piękna, „nowego pojęcia piękna”, artystą i konstruktorem, który, jak oznajmia narrator opowiadania, „rękami wznosi prężną melodię konstrukcji” (RB, 7). Entuzjazmu Marka wobec nowej rzeczywistości nie podzielają jednak pozostali robotnicy. Przypomnijmy w tym miejscu, że w teorii Peipera masa, pracujący kolektyw stanowiły absolutną doskonałość. Autor powieści *Ma lat 22* w 1922 roku na łamach „Zwrotnicy” tak oto pisał o masie-społeczeństwie:

¹¹ E. Rybicka, tamże, s. 252.

¹² Promiński w pierwszych latach swej aktywności twórczej chętnie sięgał po formy pastiszowe. W 1936 roku na łamach „Sygnałów” zamieścił tekst, w którym parodystycznie naśladował styl Witkacego i Dąbrowskiej. Zob. M. Promiński, *Parodiuję tylko cenionych przez siebie autorów: „Miłość i zmartwienie” (Maria Dąbrowska); „Muzyka Tengiera” (Stanisław Ignacy Witkiewicz), „Sygnały” 1936, nr 14.*

¹³ Cytaty z manifestu Peipera pochodzą z wydania: tegoż, *Pisma. Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972.

„Jest to najcudowniejszy organizm, piękniejszy niż wszystko co stworzyła natura; złożony i precyzyjny w swym funkcjonowaniu jak maszyna [...] wytwarzający ład najkunsztowniejszy, jaki można sobie wyobrazić; masa-społeczeństwo: cudowny, najbardziej organiczny organizm [...]. Organiczność, znana nam najlepiej z funkcjonowania społeczeństwa, stanie się inspiratorką konstrukcji artystycznej. Dzieło sztuki będzie uorganizowane społecznie (38, 39).

Tymczasem pracujący kolektyw w opowiadaniu Promińskiego daleki jest od utopijnej wizji wspólnoty. Robotnicy – towarzysze Marka – prowokują sytuację, w której główny bohater ponosi śmierć. Zbiorowość w *Różach w betonie* jest odwrotnością postulowanej przez Peipera idei funkcjonalnej masy – organizmu. Robotnik Marek przypomina indywidualistę, myśliciela (jego imię odsyła do postaci starożytnych rzymskich filozofów, jak Marcus Tullius Cicero, Marek Aureliusz). Sylwetka głównego bohatera tytułowego opowiadania jest wyraźnie przeciwstawiana wspólnocie robotników, którą Promiński sportretował jako środowisko ludzi prymitywnych, zajętych przede wszystkim jedzeniem i spaniem. „Dusza robotnika, to bryła niewypalanej rudy!” – mówi narrator we wstępie opowiadania (RB, 5). „Twardy kamień pracy i chamstwa, a w nim uwięziony nikły splot żyłek, kruszcu, samego bezcennego życia. Tu żarcie, tu spanie, tu porcja polityki, ówdzie zaś kwadransik osobisty, resort płciowy” (RB, 5). Marek-myśliciel odczuwa wśród towarzyszy pracy dojmującą samotność i niezrozumienie. „Nie miałby z niego pociechy żaden kolektyw – stwierdza narrator opowiadania – ani w ogóle żadne cechowo zorganizowane społeczeństwo” (RB, 5). W wyobraźni Marka róża okazuje się „niezwykłym przedmiotem”; jej odkrycie niesie z sobą przemianę światopoglądu bohatera, siłę uczuć, zdolność oraz potrzebę doświadczenia miłości, czegoś więcej niż zaznaczony przez narratora „kwadransik osobisty”. Tymczasem w oczach pozostałych robotników „róża jest tylko różą”, jak mówi Fabrycusz, „Ot, róża jak róża, i tyle” (RB, 22). Po czym towarzysz Marka dodaje: „Przykro tylko, że nasz człowiek, związany urodzeniem i pracą z ciężką postawą proletariacką, tak łatwo ją opuszcza dla kobiety” (RB, 22).

Wymowa tytułowego opowiadania Promińskiego koresponduje z ideą utworu Bruna Jasińskiego *Nogi Izoldy Morgan* (1923). Eksperymentalna nowela Jasińskiego to także istotna pozycja w kontekście naszych rozważań. „W *Nogach Izoldy Morgan* – konstatawał Anatol Stern – Jasiński dokonał swoistego rozrachunku z futuryzmem”¹⁴. Z kolei o *Różach w betonie* powiedzielibyśmy, że Promiński rozprawia się – zrywając więzy z kanonem realizmu, posługując się groteskowym przerysowaniem – z cywilizacyjną utopią Peipera. W myśli „Papieża Awangardy” miasto spełnia bowiem, obok funkcji kulturotwórczej (związanej z opanowywaniem natury i pierwotności), istotną funkcję społeczną, reguluje życie zbiorowości w imię użyteczności wspólnoty¹⁵. Z tej racji, konstatuje Rybicka,

¹⁴ A. Stern, *Bruno Jasiński*, Warszawa 1969, s. 211.

¹⁵ Zob. Rybicka, tamże, s. 235.

„w systemie Peipera nie było miejsca (i być nie mogło) na wielkowiejską alienację, tak charakterystyczną chociażby dla poetyki parabolicznej, zaświadczającej o dramatycznym konflikcie społecznym. O relacji jednostka – zbiorowość w perspektywie awangardy krakowskiej decydują natomiast zależności funkcjonalne, a poza organizmem społecznym nie można się znaleźć”¹⁶.

Tymczasem bohater Promińskiego zostaje dosłownie „wyrzucony” poza nawias życia społecznego. Pięknoduchostwo i hamletyzowanie Marka („jak bardzo można być samotnym pośród nieprzebytego chaosu możliwości. To lub tamto. Dlaczego to lub tamto? Boże!” – rozważa bohater; RB,10), naraża go na śmieszność. Indywidualizm jako cecha głównego bohatera wyklucza go ze wspólnoty robotników; sprawia także, że Marek porzuca z czasem „syntetyczne”, jak mówi narrator, postrzeganie rzeczywistości, zaczyna natomiast poznawać oraz dostrzegać indywidualne piękno przedmiotów. Samotność i wyobcowanie Marka, także jego młodzieńcze, naiwne marzycielstwo nabiera cech komicznych w środowisku, jakim jest wspólnota pracujących przy budowie robotników. Kontekst sytuacyjny zarysowany przez Promińskiego w opowiadaniu *Róże w betonie* ośmiesza niektóre hasła i postulaty, wysuwane przez twórców Awangardy Krakowskiej.

Sposób w jaki Promiński przedstawił środowisko robotników mógł być szczególnie czytany w świetle lewicowych tendencji lat trzydziestych. Fakt uczynienia głównym bohaterem postaci robotnika sprawił, że utwór przychylnie przyjęto w kręgach intelektualnej lewicy, jaką tworzyli – obok Promińskiego – współpracownicy lwowskich „Sygnałów”, m.in. Tadeusz Hollender, Karol Kuryluk, Tadeusz Banaś czy Anna Kowalska. Także recenzent opowiadań Promińskiego, Emil Breiter, skłonny był upatrywać w tytułowym utworze tomu reprezentację literackiego realizmu (?)¹⁷. Marek w opowiadaniu *Róże w betonie* staje się, podobnie jak mijany na ulicy przez inżyniera Berga robotnik w *Nogach Izoldy Morgan* Jasieńskiego, figurą świadcząca o poglądach społeczno-politycznych pisarza, który skłania się ku rozwiązaniom proponowanym przez ideologię lewicową¹⁸. Promiński, podobnie jak wcześniej Jasieński, ukazuje „cień modernizacji”, uosabiając w postaci gissera Marka ofiarę rozwoju techniki. Zaakcentowane w tytułowym opowiadaniu tomu *Róże w betonie* doraźne kwestie społeczne oraz podejmowanie podobnej problematyki pozwalają widzieć w Promińskim twórcę, który stoi po stronie „zaangażowanego modelu” w nurcie polskiej prozy awangardowej. Z drugiej strony, zarysowany już w tytułowym opowiadaniu tomu chwyt polegający na dystansowaniu się wobec fikcji werystycznej oraz tradycyjnych schematów powieściowych, każe widzieć w autorze *Róż w betonie* pisarza związanego z modelem „artystowskim” prozy awangardowej, którego najbardziej donośną

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Zob. T. Hollender, recenzja tomu opowiadań *Róże w betonie* [w:] „Nowe Czasy” 1935, nr 9; E. Breiter, *Powieść i nowela*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 51, s. 4.

¹⁸ W podobny sposób postacie noweli Jasieńskiego interpretuje A. Wójtowicz [w:] tegoż, *Cogito i „sejsmograf podświadomości”*, s. 98.

realizację w literaturze dwudziestolecia znajdziemy w *Psychoanalitiku w podróży* Brzękowskiego¹⁹.

* * *

Autotematyzm opowiadania *Róże w betonie*, mimo że nie stoi w centrum problematyki utworu, sygnalizuje tematykę, z jaką przychodzi nam się zmierzyć w *Prawie fachowcu*. Zwróćmy uwagę na jeden z fragmentów opowiadania o Marku, w którym bohater pomaga kobiecie zejść ze stopnia. Wówczas dochodzi do głosu podmiot autorski, mówiąc: „Jest to konwencjonalny, znany obrazek, przetransponowany cokolwiek na modernizm, nieprawdaż? Amazonka zsiada z konia i piersiami trąca rozluźnionego w zmysłach masztalerza [...]. Znamy także powieści ziemiańskie. Przykro mi, ale muszę odstąpić od tradycji i zakończyć wszystko inaczej” (RB, 15).

W tym miejscu podmiot autorski przejawia „strategię destruktora”²⁰, zwraca uwagę na zużycie i wyczerpanie XIX-wiecznych konwencji prozatorskich. Destruując ubiegłowieczne konwencje literackie, podmiot autorski *Róż w betonie* sięga po – wypróbowane wcześniej przez Brzękowskiego w *Psychoanalitiku w podróży*, a także w *Dwudziestu czterech kochankach Perdity Loost* – techniki parodystyczne i ironię, włączając się w ciąg modernistycznych rozrachunków. Zwróćmy uwagę na ostatnie z cytowanych powyżej zdań: „muszę odstąpić od tradycji i zakończyć wszystko inaczej”, które oznajmia jawne autorskie „ja”. W rzeczywistości jednak z potencjalnie „nowym zakończeniem”, alternatywnym względem realistycznych sposobów wypowiedzi zetkniemy się w opowiadaniu *Prawie fachowiec*. *Róże w betonie* ograniczają się do konstatacji kryzysu i schyłku pewnych schematów powieściowych, nie wprowadzają jednak pozytywnych a zatem nowych sposobów wypowiedzi, które ów impas mogłyby przełamać. Warto w tym miejscu przypomnieć rozpoznania Krystyny Jakowskiej, która traktuje autotematyzm form prozatorskich powstałych u progu lat trzydziestych jako „modny ornament, perskie oko do czytelnika, puszczone dla zabawy przez autora ufne w swoją sprawność”²¹. Jeżeli zaś – w dalszym ciągu pisze Jakowska – (autotematyzm) jest znakiem, to znakiem swobody wobec powieściowych norm, swoistą deklaracją nieulegania tradycji”²².

¹⁹ Dwa bieguny, w jakich posuwał się rozwój polskiej prozy awangardowej na przełomie lat 20. i 30. śledzi Wójtowicz, akcentując wykrystalizowanie się przeciwstawnych wzorców prozy awangardzistów – modelu „zaangażowanego” oraz „artystowskiego”, skupionego jedynie na kwestiach artystycznych. *Op. cit.*, s. 25.

²⁰ Terminem tym posługuje się Paweł Majerski, pisząc o autotematyzmie trzech międzywojennych powieści Brzękowskiego. Zob. te go ż, *Boczny tor awangardowego eksperymentu. (O powieściach Jana Brzękowskiego)* [w:] „Ruch Literacki” 1999, z. 6, s. 662.

²¹ K. J a k o w s k a, *Powieściowa rewolucja awangardzistów* [w:] *Powrót autora*, s. 78.

²² Tamże.

Pozostaniemy nadal przy opowiadaniu *Róże w betonie*. Obok pojawiających się tu wtrąceń, do złudzenia przypominających głos podmiotu autorskiego w powieściach Brzękowskiego, innego charakteru nabierają fragmenty autotematyczne zdradzające niepewność autora wobec kształtu powieści bądź sposobu konstruowania postaci. Cytuję: „Mam pewne skrupuły w ukazaniu niespodzianych gości na horyzoncie dwudziestego piętra. Czy obrazować partiami i następczo, zaczynając na przykład od głów, czy poczekać na nogi” (RB, 11). Zbliżoną auto-refleksję autora-narratora spotkamy w opowiadaniu *Prawie fachowiec*. Podmiot autorski obnaża dylemat twórcy, związany ze sposobem przedstawienia postaci oraz prowadzenia fabuły. O bohaterze opowiadania, Franciszku Aurelim Jednorożu Balbusie, mówi:

Jak trudno jednak dobrać się Balbusowi do skóry, do ośródkki jego jestestwa [...] pokazuj w nim ten sęczek i tamten węzełek, i taką arterię, ową znowu psychiczną żyłę [...]. Gdybym natomiast ukazał go bez żadnej perspektywy, mnie samemu trudno by było uwierzyć, że mam do czynienia z osobnikiem, który gdzieś już w najbliższych dniach kończy pięćdziesiąty piąty rok życia. Może rzeczywiście pozostałaby mu zewnętrzna charakterystyka postaci [...]. Minąłbym się wówczas z moim celem. Chodzi mi bowiem o wydobyć zeń jak najwięcej monumentalności i demonizmu. Ale z drugiej strony [...] nie wiem czy jego demonizm ostoi się laboratoryjnej próbie fabuły, która skrętem swoich wypadków gotowa wyżąć nadmiar moich pokładanych w Balbusie nadziei (IK, 106–107).

Anna Łebkowska analizując „wypowiedzi w dziele o dziele” na przykładzie XX-wiecznej polskiej prozy, zwraca uwagę, że już samo posłużenie się trybem przypuszczającym, ramą modalną „być może” jest też formą refleksji nad powieścią i jej zdolnościami poznawczymi. „Mimo owej ramy modalnej przypuszczenia – kontynuuje Łebkowska – i swoistej wielowersyjności, podłożem może być – i z reguły jest – tryb oznajmujący, są to bowiem różne wersje opowiedzenia tej samej fabuły”²³. Akcentowana przez badaczkę niechęć do oznajmiania i domkniętego kształtu powieści cechująca dzieła, które ostentacyjnie demonstrują dylematy twórcy, w *Prawie fachowcu* zarysowuje się już w pierwszej części opowiadania. Operując terminami autorki *Głosów o możliwości przedstawionej* wstępną część *Prawie fachowca*, która obejmuje cztery początki opowiadania, w tym część graficznie wydzieloną (kwestionariusz, zgłoszenie zamieszkania) nazwalibyśmy „projektami możliwości”. Z kolei Ewa Szary-Matywiecka autotematyczność opowiadania Promińskiego kojarzy z pisarską autoanalizą i określa jako „konflikt postaci i fabuły”²⁴. Wielowersyjność *Prawie fachowca*, cztery początki opowiadania nakreślające z wielu stron sylwetkę głównego bohatera, nabiera według Matywieckiej właściwości poznawczych. „Wchodząc w konflikt

²³ A. Łebkowska, *Głosy o możliwości przedstawionej* [w:] te j z e, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1991, s. 15 i 23.

²⁴ „Zmaterializowany konflikt pomysłu i tekstowej kontynuacji”, pisze przywoływana badaczka [w:] te j z e, *Książka – powieść – autotematyzm*, Wrocław 1979, s. 146.

z tradycyjną konstrukcją opowiadania, Promiński pomnaża poznawcze i społeczne perspektywy widzenia postaci. Potem powraca do tradycyjnej formy opowiadania. Ta tekstowa nieciągłość jest faktem pobudzającym²⁵.

Zwróćmy zatem uwagę na wyróżnioną wyżej przez Matywiecką „tekstową nieciągłość” *Prawie fachowca* i spróbujmy przyjrzeć się bliżej kolejnym odsłonom opowiadania. Po inicjalnej części, w skład której wchodzi cztery początki, następuje „wdrożenie akcji” ukazujące Balbusa w kawiarni, gdzie codziennie przychodzi „na czarną” i pewnego razu spotyka miss Eve, za sprawą której zostaje wplątany w aferę kryminalną. W kolejnej, szóstej odsłonie zatytułowanej „Balbus gra i mówi o Husserlu” akcja przenosi się z kawiarni do biura Balbusa. Tutaj poznajemy kolejne wcielenie bohatera (pianista-wirtuoz) będącego jednocześnie artystą, filozofem i finansistą. Zauważmy, że rozpiętość wcieleń i zainteresowań Balbusa idzie w parze z wielowersyjnością opowiadania i ujawnianymi przez autora-narratora możliwościami fabuły. (Pod pretekstem opowiadania o losach bohatera podmiot autorski mówi o swym wysiłku, akcie kreacji). Rozdział „Balbus gra i mówi o Husserlu” pozwala prześledzić stosowany w opowiadaniu chwyt polegający na paralelnym oświetlaniu postaci Balbusa, jak i samego aktu pisania. Główny bohater improwizuje przy fortepianie (epizod fortepianowy nasuwa skojarzenia z Brzękowskiego *Psychoanalitykiem w podróży*, do czego jeszcze wrócimy), powracając myślami „wstecz, za siebie”, jak informuje narrator. Wspomina rozmaite przedsięwzięcia, w które się angażował, jak też swe byłe małżeństwo. W życiu Balbusa nic nie podlega prawu stałości, miejsce zamieszkania, zawód czy stan cywilny. Zmienność i ruchliwość jest obiektem fascynacji bohatera; interesuje go sam proces twórczy, pobudza „prosta chęć rwania wszystkiego, co pochodzi z nawyknięcia” (IK, 127–128), jak mówi narrator. W ten sposób dzieje Balbusa, rozmaite i dalekie od życiowego prawdopodobieństwa stają się egzemplifikacją możliwości zdarzeniowych fabuły.

Wspomnieliśmy o epizodzie „fortepianowym” opowiadania Promińskiego. Jego obecność sugeruje, że autora *Twarzy przed lustrem* mógł zainspirować opis fortepianowej improwizacji Zygmunta z utworu Brzękowskiego. W *Psychoanalityku w podróży* zdania-wtrącenia rozbijające ciągłość narracji charakteryzuje futurystyczna metaforyka i – jak zauważa Majerski – język liryki z okresu *Elektrycznych wizji* Tytusa Czyżewskiego²⁶. Inaczej dzieje się w opowiadaniu Promińskiego; tu tok wywodu przerywają natrętnie powracające myśli i obsesje Balbusa w postaci pozbawionych logiki zbitek słownych bądź dowcipie językowym, co nasuwa skojarzenia z Joyce’owską techniką strumienia świadomości. Podobnie dzieje się w ostatnim rozdziale *Prawie fachowca* zatytułowanym *Nic nie zmie-*

²⁵ Tamże, s. 148.

²⁶ P. Majerski, *Bocznym tor awangardowego eksperymentu*, s. 659. Z kolei Wójtowicz widzi w opisie fortepianowym powieści Brzękowskiego zasadę wielokierunkowego kontrastu; zderzenie dwóch kodów – romantyczno-młodopolskiej retoryki oraz sportowo-mechanicznej sfery obrazowania. Zob. te g o z, *Cogito i „sejsmograf podświadomości”*, s. 37.

nia się mimo przeciwności losu. Gra na pianinie daje tu asumpt do swobodnego przepływu, „falowania” myśli bohatera. Niemniej jednak wspólne dla „epizodu fortepianowego” w utworach Promińskiego i Brzękowskiego jest rysujące się tło myśli i rozważań głównych bohaterów – kobiety, niespełnione miłości. Zygmunt Brzękowskiego wspomina na przemian Irenę i Wandę, z kolei w świadomości Balbusa mieszają się i zlewają w jedną postać tajemnicza miss Eve oraz zmarła żona bohatera, Marta.

Uwagi na temat wspólnych lub zbliżonych tendencji w eksperymentalnej prozie Brzękowskiego i Promińskiego pragniemy zamknąć, przywołując rozpoznania Szary-Matywieckiej i Łebkowskiej. Wysięk Brzękowskiego skupiony jest na demaskowaniu zużytych i martwych tendencji epickich. Autor powojennej dylogii *Start. Collegium Novum* w sposób dyskursywny mówi o możliwościach powieści, domaga się jej zamknięcia, oddając losy Zygmunta w ręce czytelnika (często przywoływana przez badaczy autotematyzmu w prozie „ankieta” zamieszczona w zakończeniu *Psychoanalitika w podróży*). Inaczej Promiński, który nie oznajmia, lecz mnoży przypuszczenia na temat konstrukcji swych postaci i sposobów prowadzenia fabuły, równocześnie zdradzając niechęć wobec domkniętego kształtu powieści²⁷.

* * *

Końcowe partie tekstu *Prawie fachowca*, jak była wcześniej mowa, wprowadzają nowatorskie techniki narracyjne. Fragmentom, w których autor z powodzeniem stosuje technikę strumienia świadomości bądź opis symultaniczny, towarzyszą cytaty i parafrazy Joyce’owskiego *Ulissesa*. Spójrzmy na przebieg wydarzeń w rozdziale *Nic się nie zmienia mimo przeciwności losu*. Balbus wychodząc z biura i opuszczając swą towarzyszkę miss Eve, kieruje się w stronę giełdy, następnie idzie na obiad i ponownie wraca do kawiarni „Metropolis”. Codzienny rytuał bohatera przerywa jednak epizod jakby żywcem wzięty z trzynastego epizodu *Ulissesa*, w którym Leopold Bloom napotyka na swej drodze trzy bawiące się piłką dziewczęta. Epizod ten ukazuje dwa przeplatające się monologi wewnętrzne: siedemnastoletniej Gertie McDowell i Blooma. („Te dziewczęta, te dziewczęta, te śliczne nadmorskie dziewczęta”²⁸ – pobrzmiwa głos wewnętrzny bohatera Joyce’a). Balbus tymczasem spotyka w drodze na giełdę trzy wracające ze szkoły dwunastoletnie dziewczynki, których widok prowokuje go do

²⁷ Oto jak ujmuje zabieg Promińskiego cytowana już wcześniej Szary-Matywiecka: Efekt zakończeniowy akcji wnosi moment pozytywny (postać poddała się „laboratoryjnej próbie fabuły” – opowiadanie dobiegło końca. Jak również, kontynuuje badaczka, efekt zakończeniowy akcji wnosi moment negatywny (opowiadanie powstało, ale nic nie zostało zakończone – *Balbus redivivus*). Tamże, s. 151.

²⁸ Cytaty pochodzą z wydania: James Joyce, *Ulisses*, Kraków 2001, przeł. Maciej Słomczyński, s. 414.

takich oto, podszytych erotyczną fascynacją rozmyślań: „Dziewczynki, dziewczątka, dziew... Poczul wstyd, zaprzestał”. Po czym słyszymy głos narratora: „Chichot poszedł im z podbrzuszy... Śmiały się całym niedorosłym wiklinowatym ciałem, całą jędrną bezwzględną jurnością swej głupekowatej jeszcze płci. Balbusowi skakał ten śmiech rylcem po żebrach. Jeszcze nikt w życiu go tak nie potępił” (IK, 142–143). Przypominając Joyce’owskie motywy znane z 13 epizodu *Ulissesa*, jak choćby akcentowanie fizjologii płci, perwersyjnej seksualności czy obecność erotycznych rekwizytów (damskie pończochy), które pojawiają się także w opowiadaniu Promińskiego, równocześnie pragniemy w ramach dygresji zasygnalizować temat charakterystyczny dla prozy, także powojennej, Promińskiego. Mamy tu na myśli motyw seksualizowania dziecięcej nagości, albo inaczej rzecz ujmując – obsceniczny wizerunek nieletniego ciała pojawiający się w opowiadaniach i nowelach autora *Sezonu w Górach Jowiszowych*²⁹.

Za pochodny Joyce’owskiemu motyw w *Prawie fachowcu* uznamy także tematykę oraz elementy muzyczne opowiadania. Bohater utworu gra na fortepianie; rosnącemu tempu granej przez Balbusa melodii towarzyszy wzrastające tempo narracji niejako przepuszczonej przez filtr świadomości bohatera. Słowa gubią się, rwą i w rezultacie otrzymujemy fragmenty tekstu będące monologiem wewnętrznym postaci – alogicznym, pozbawionym związków przyczynowo-skutkowych majaczeniem, inkrustowanym obcojęzycznymi zwrotami i graficznie wyodrębnionymi matematycznymi równaniami. Wrażenia muzyczne w *Prawie fachowcu* opisywane są za pomocą metafory, która oddaje symultaniczność odczuć zmysłowych. Muzyka w opowiadaniu Promińskiego odczuwana jest wszystkimi zmysłami, smakuje soczyście i intensywnie pachnie, postacie „konsumują” i chłoną muzykę jak jedzenie. „Trylem prawej ręki wpadł w klawisze – mówi narrator – łamany rytm egzotyczny napawał go soczystym poczuciem mięśniowym, graniczącym z fizyczną rozkoszą. Kaskady grzmiały taką pełną dojmującą wściekłością, jak gdyby wonną brzoskwinię przegryzał żarłocznie, natrafiając zębami raz po raz na chropowatą pestkę. Słodkie wody zadowolonej męskości płynęły mu po wargach i brodzie” (IK, 156–157).

Symultaniczność wrażeń zmysłowych, myśli i słów bohaterów omawianych opowiadań przeanalizujemy na przykładzie utworu *Szczelina*, interesującego w aspekcie językowym. *Szczelina*, jak po latach przyznawał jej autor, była świadomie konstruowanym eksperymentem formalnym wzorowanym na dokonaniach Joyce’a³⁰. O ile wcześniej przywołaliśmy trzynasty epizod dzieła autora *Portretu artysty z czasów młodości*, o tyle tym razem za punkt odniesienia uznamy jedenasty epizod *Ulissesa* – rozbrzmiewający muzyką Ormond Bar. Jak silne wrażenie wywarł ten rozdział na polskich debiutujących w latach trzydziestych

²⁹ Seksualizowane obrazy nieletniości spotkamy w noweli *Dziewczynka i komandosi*. Pochodnej, perwersyjnej tematyki dopatrzmy się w utworze *Ciałko*. Zob. w zbiorze M. Promiński, *Igraszki z klepsydrą*, Kraków 1961.

³⁰ M. Promiński, *Joyce. Przygoda osobista*, s. 210–211.

XX wieku pisarzach zaświadcza choćby Adam Ważyk w wydanych po wojnie esejach *Kwestia gustu*³¹.

Akcja opowiadania Promińskiego rozgrywa się niecałe dwie godziny. Bohater Ryszard Merl budzi się około czwartej nad ranem w łóżku obok żony Alki, dalsze wydarzenia rozpychają beładnie skaczące myśli, sny, marzenia i erotyczne fantazje dwójki bohaterów, aż wreszcie Ryszard budzi się, jest siódma rano, zegarek bohatera przestał tykać. Dokładnie nie wiemy, co w opowiadaniu jest rzeczywistością, co zaś fantasmagorią, czy Ryszard wraz z Alką przeżywają w ciągu kilku godzin ciąg niewyobrażalnych koszmarów sennych, lęków, majaczeń i seksualnych fantazji, czy może Ryszard rzeczywiście wyrusza w podróż podwodnym okrętem, napotykając bajeczne i fantastyczne stworzenia na kształt „ryby-automobilu”. Rzeczywistość w opowiadaniu traci wyraziste kształty i kontury, zdominowana jest przez wrażenia słuchowe. Wszystko szumi i szeleści w tym podwodnym, sennym świecie, co miejscami przywodzi na myśl śpiew uwodzicielek: Miss Douce i Miss Kennedy z Joyce’owskiego Ormond Baru, w którym powraca jak refren temat dwóch barmanek – blondynki i brunetki (*Brąz przy złocie*)³². W *Szczelinie* szmery i szum wody oddają liczne onomatopeje: „Alka, piesszczoszka – słyszymy monolog wewnętrzny Ryszarda – sycz mi jeszcze szalona gdy szczerzę zęby szatańsko na brzuszku kochanym, który zagryzam, a ty szeleścisz powściąganym oddechem [...] i z tego płacz chluśnie [...]. Ucisz się szalona, szlochająca samico” (RB, 137). W świadomości bohatera zlewają się obrazy, wspomnienia i postacie opisywane za pomocą „wodnej” metafory „akwaticznej”. Żona Alka i gipsowa figurka tancerki zlewają się w jeden nurt skojarzeń na podobieństwo strumienia świadomości Blooma, w którym Molly i inne postacie stają się jedną osobą. Oto jak Ryszard postrzega hybrydyczną postać kobiety-rośliny (żony i figurki tancerki jednocześnie):

Jest zwinęta jak muszla. Rozwija mi się na całą długość, zwisa pełnemi łodygami nóg. Czapka z włosów zielono-złoto-blond opada. Jej pachy wyglądają tak bezbronne, wstrząsane rusańczanym rzutem. Mężczyzna po to jest silny, żeby nosić kobietę, wznosić ją tak właśnie, zamkniętą muszlę ciała, z aktu tej samej tancerki Mouk-art, której nagość obwążuje ciżba widzów (RB, 135).

Strumień świadomości Ryszarda dosłownie „zalewa”, objętościowo rozdyma rozmowy i sceny opowiadania; wewnętrzny monolog współdzwięczy z odgłosami szumiącej wody. Szeleści i przechodzi w bełkot półsnu. Zacytujmy jeszcze jedną myśl bohatera: „Ja właśnie trwam. Nie myślę, lecz myśli mi się” – mówi

³¹ Ulisses mnie oszołomił – pisze autor *Semafarów* – był moim ostatnim wielkim przeżyciem w literaturze nowoczesnej, przeżyciem wielostronnym w kategorii poznania i sztuki, prozy i poezji. [...] Okazało się po latach, że pociągają mnie te same epizody co niegdyś: Bar Ormond, Gertie McDowell, epizod dramatyczny. Cyt. za: tegoż, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 122–127.

³² Elementy konstrukcji poszczególnych epizodów *Uliksesa* interpretuje m.in. Egon Nagowski [w:] *Telemach w labiryncie świata. O twórczości Jamesa Joyce’a*, Warszawa 1962. Tu rozdział: *Odyseja XX wieku*, s. 78–136.

Ryszard. Oto trafna formuła opisująca technikę Joyce'owskiego monologu wewnętrznego – myśl faluje, nie posuwając się do przodu³³. Zaznaczmy w tym miejscu, że mówiąc o monologu wewnętrznym Ryszarda, mamy na myśli monolog nie-bezpośredni, czysty, będący celem samym w sobie, jaki znamy z ostatniego epizodu *Ulissesa*. Pod nazwą monologu wewnętrznego bohatera *Szczeliny* rozumiemy technikę pośredniego monologu wewnętrznego oraz scenicznego monologu, tzw. *soliloquium*³⁴. Według Roberta Humphrey'a różnica pomiędzy techniką bezpośredniego a pośredniego monologu wewnętrznego postaci bywa trudna do uchwycenia, ale jest rzeczywista. Otóż, jak pisze autor książki *Stream of Consciousness In the Modern Novel*, „pośredni monolog wewnętrzny jest takim rodzajem monologu wewnętrznego, w którym wszechwiedzący autor, przedstawia niewypowiedziane treści tak, jakby płynęły wprost ze świadomości postaci, a zarazem, korzystając z komentarza i opisu, orientuje w nich czytelnika. Różni się zasadniczo od bezpośredniego monologu wewnętrznego tym, iż pomiędzy psychiką postaci a czytelnikiem pośredniczy autor. Dla czytelnika jest on pośrednikiem obecnym w scenie. Monolog taki zachowuje zasadniczą cechę monologu wewnętrznego, bowiem to, co przedstawia ze świadomości, ma charakter bezpośredni, czyli oddaje swoistość języka i szczególne cechy procesu psychicznego postaci”³⁵.

Opowiadanie Promińskiego jest w całości próbą opisu świadomości we śnie, co oznacza, że nie opuszczamy wnętrza (myśli) Ryszarda, dominuje tu narracja pierwszoosobowa. Obecność narratora obiektywnego ujawnia się dyskretnie, np. w często pojawiających się w *Szczelinie* opisach. Funkcją tych ostatnich jest wprowadzenie czytelnika w świat snu Ryszarda, przedstawienie myśli i emocji bohatera w powiązaniu z fabułą i akcją. Niekiedy opis występuje tu w funkcji ekspozycji, co możemy przeanalizować na przykładzie wstępu opowiadania. *Szczelinę* rozpoczyna następujący ustęp: „Płyną barwne fantastyczne zwoje, kleją się tęczowym powłóczystym bezsensem, jakby po ogromnym jeziorze z nafty plenił się tysiącębny ciekły es-flores” (RB, 109). Zaraz po tym narracja w pierwszej osobie informuje czytelnika, że znalazł się on wewnątrz marzenia sennego bohatera. Ryszard mówi: „Jezioro z nafty przepada, jestem w kuli z gorącej smolistej laki [...] leżę [...] Nazywam się Ryszard Mer!” (RB, 109–110). Następnie świat zewnętrzny wdiera się do „wnętrza” pierwszoplanowej postaci, która budzi się pod wpływem zmysłu dotyku. Monolog wewnętrzny Ryszarda przypomina w tym momencie spójny wywód; bohater informuje nas, że wraz

³³ W ten sposób Naganowski tłumaczy czym jest w swej istocie strumień świadomości Molly Bloom w ostatnim, obszernym epizodzie *Ulissesa*.

³⁴ Monolog wewnętrzny bezpośredni, pośredni i monolog sceniczny to wyróżnione przez R. Humphrey'a techniki strumienia świadomości stosowane przez pisarzy. Zob. te go Ź, *Strumień świadomości – techniki* [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. Michał Głowiński i Henryk Markiewicz, t. 1, Wrocław 1977, s. 225–251.

³⁵ Tamże, s. 230.

z żoną został uwięziony w łodzi podwodnej, czeka na ratunek, nadaje sygnały ostrzegawcze, biega po kajucie. W którymś momencie spójna myśl Merla urywa się. Od konkretności (bohater wykonuje pewne czynności, odbiera otaczający świat wszystkimi zmysłami) zmierza ku abstrakcji: „Przepływam persyflazem nad głębią rzeczywistości i prawdy – kontynuuje Ryszard – z lekkością wiersza czy pieśni” (RB, 120). Zmienia się przestrzeń opowiadania, opuszczamy kabinę łodzi podwodnej, a świadomość bohatera we śnie przenosi się do knajpy. „Ustęp knajpiany” w *Szczelinie* napisany jest wolnym wierszem. Ryszard ponownie budzi się w objęciach żony. Szuka fotografii przedstawiającej przyjaciela – Freda – po czym kolejny raz myśl Merla „ucieka” od konkretności do abstrakcyjnych, pozbawionych logiki wynurzeń; wpada w „pasaż myślenia, łańcuch przedstawień” – jak nazywa swój stan mąż Alki. Podobne zmiany i przejścia narracji Ryszarda od konkretnego wrażenia zmysłowego do abstrakcji pojawiają się w *Szczelinie* kilkakrotnie. Cały czas pozostajemy w świecie marzenia sennego bohatera, którego wodny charakter metaforycznie obrazuje cechy samego strumienia świadomości – płynność i niekoherencję³⁶. Zbliżoną funkcję pełnią w opowiadaniu pętle oraz spiralne kształty pojawiające się w śnie Ryszarda na początku opowiadania, obrazując nawarstwianie i nakładanie się na siebie motywów sennych bohatera.

Analogicznie możemy postrzegać ruch zmieniających się dynamicznie kół i spirali w wyobraźni Merla, które przywodzą na myśl nieoczekiwane zmiany treści świadomości pierwszoplanowej postaci. „Płyną, krążą, wirują, w kołach, w elipsach – mówi narrator opowiadania – spiralach, absurdalne obrazy, faliste i niewyraźne, dokoła zwichrowanych osi, jakby, jakby, a z krańców doptywa lawina lepkiej lśniącej czerni, jakby kolorowy świder, wtopiony w szklane zgrzytliwe kulki, furkotał zawrotnie barwami” (RB, 109). Różne treści i obrazy w wyobraźni Ryszarda przenikają się i niejako przedłużają. Przedmioty tracą kształty i kontury, pozostając rozmyte; ciało przeobraża się w roślinę, zwierzę, wreszcie w obraz na płótnie – dzieło sztuki. (Hybrydyczna postać Alki – kobiety, której nogi zwisają jak wodorosty, przez którą „syczy szorstkie płótno” (RB, 133); płuca Ryszarda kwitną jak „fantastyczny grzyb – trufla – podpinka”, mówi bohater). Czytelnik pragnąc uporządkować wydarzenia w świecie przedstawionym opowiadania Promińskiego napotyka spore trudności, jako że wszystko w utworze podlega logice nie-świadomości, staje się projekcją marzeń sennych głównej postaci. Podobne kłopoty sprawia także język *Szczeliny* oparty na logice marzenia sennego. Próba ukazania świadomości w czasie snu może nasuwać podobieństwa z powstałymi kilka lat później eksperymentami Joyce’a z *Finnegans Wake* (1939), ową Joyceowską „księgą nocy”. „Noc jest moją rzeczywistością – mówi bohater *Szczeliny* – zewnętrzną skorupą snu dokoła tajniejszej i mglistej fantasmagorii [...], gdzie jest dzień za którym tęsknię? Nie ma dnia. Jest [...] Nazywam się

³⁶ Na te cechy świadomości zwraca uwagę R. Humphrey, tamże, s. 251.

Ryszard Merl. Słucham i czekam: może zlitowanie z więźbu snu samo do mnie podejdzie?” (RB, 110–111).

Wspomnijmy także o strukturze czasowej opowiadania *Szczelina*, przypominającej czas w powieści *Ulisses*. Możemy w tym miejscu wyróżnić zasadę „pełnej terażniejszości” wydarzeń, przez co rozumiemy, że główną sferą czasową utworu jest terażniejszość „rozumiana jako moment rzeczywistości powieściowej jednocześnie z procesem relacjonowania go poprzez świadomość bohatera”³⁷. Bardzo częste posługiwanie się przez bohaterów zwrotami, pojęciami oraz przedmiotami dotyczącymi czasu sprawia, że jego kategoria staje się w *Szczelinie* – na wzór *Ulissesa* – znaczącym elementem utworu. Zwróćmy uwagę na obsesyjnie powracający motyw zegarów w opowiadaniu Promińskiego. Początek opowiadania ukazuje bohatera, który budząc się w nocy sprawdza godzinę na zegarze, w zakończeniu zaś narrator oznajmia: „Światło o siódmej zgasło. Zegarek, nakręcony poprzedniego dnia przed snem, szedł 28 godzin. Tykał i nagle stanął” (RB, 160). Nieco wcześniej zaś Ryszard Merl mówi: „Nie sprawdzam, tylko obliczam wedle perspektywy wewnętrznej przemijania: jest kilka minut po piątej” (RB, 157). Zarówno narrator, jak i bohaterowie utworu komentują fakt odmierzania czasu oraz jego stały wpływ. Mąż Alki w którymś momencie stwierdza: „I tak się będzie piętrzyć, piętrzyć czas, w żmudnej podróży od godziny, zegarek podpowiada: czwarta trzydzieści jeden [...]” (RB, 127). Dzięki technice monologu wewnętrznego uwypuklony zostaje tzw. czas wewnętrzny bohaterów, a więc zsubiektywizowany sposób pojmowania kategorii czasu. Na tym nie koniec podobieństw *Szczeliny* do dzieła Joyce’a. Obok zasady „pełnej terażniejszości” znajdziemy w opowiadaniu Promińskiego fragmenty, za sprawą których ewokowana zostaje przeszłość bohaterów. Retrospektywy w *Szczelinie* pojawiają się bezpośrednio, za sprawą narracji Alki, która wspomina czasy swej młodości, oraz pośrednio, dzięki użyciu imion pełniących funkcję przywoływania pewnych odczuć lub wydarzeń z życia bohaterów. (U Promińskiego imieniem tym będzie wspomniany przez Ryszarda Fred, wspólny znajomy głównych postaci, w którym Merl dopatruje się kochanka swojej żony, podejrzewając tę ostatnią o romans). W ten sposób w *Szczelinie* powstają pętle czasowe, wciąż narastające sfery czasowe, pośród których wyróżnimy, opierając się na uwagach Lewickiego dotyczących *Ulissesa*, „przeszłość odległą” oraz „nierealną beczasowość”. Poprzez pierwszą możemy rozumieć „obszary czasowe znane bohaterom z własnego doświadczenia, a jednocześnie oddalone od czasu akcji” opowiadania, natomiast poprzez drugą wyróżnioną sferę czasową „obrazy i skojarzenia, które nie są przedstawieniem realnie zaszłych, zachodzących, czy mających zająć wydarzeń, a przez to nie są przypisane żadnemu konkretnemu obszarowi czasowemu”³⁸.

³⁷ W ten sposób problematykę czasu w powieści *Ulisses* interpretuje Zbigniew Lewicki. Cyt. za: tegoż, *Czas w prozie strumienia świadomości. Analiza „Ulissesa” Jamesa Joyce’a oraz „Wściekłości i wrzasku” i „Kiedy umieram” Williama Faulknera*, Warszawa 1975, s. 48–49.

³⁸ Przypominam w cytowanym fragmencie rozpoznania Z. Lewickiego, który pisze o strukturze czasowej *Ulissesa* Joyce’a. Zob. tamże, s. 104–105.

* * *

Odmianą tematykę w całości tomu *Róże w betonie* wnosi opowiadanie *Timbert podróżnik*. Z jednej strony za jego sprawą Promiński kontynuuje motyw „podróży umysłu”, wędrówki świadomości, topos nomady, które pojawiają się w *Prawie fachowcu*, z drugiej strony *Timbert...* daleki jest od eksperymentów językowych. W swej konstrukcji pozostaje opowiadaniem najbardziej tradycyjnym spośród *Róż w betonie*, gdzie króluje trzecioosobowy, obiektywny narrator bądź głos jednej z postaci. Akcja utworu rozgrywa się w nieokreślonym bliżej miejscu na prowincji Francji podczas „ludowego święta”. Dwaj bohaterowie, nauczyciel geografii August Timbert i jego rozmówca nazywany „doktorem” dyskutują, siedząc przy stoliku w pewnym odosobnieniu. Timbert opowiada o dręczących go „demonach”, które nie pozwalają bohaterowi zatrzymać się w jednym miejscu na dłużej; także o swych dalekich, egzotycznych podróżach „na wodach mórz południowych”, przywodzących na myśl przygody bohaterów Jacka Londona. Doktor tymczasem przysłuchuje się nieufnie i badawczo opowieściom Timberta. Dopiero w zakończeniu opowiadania dowiadujemy się, że główny bohater cierpi z powodu zaburzeń psychicznych zwanych poriomanią, a objawiających się w postaci kompulsywnych zachowań związanych z przymusem bezustannej podróży³⁹. Choroba umysłowa staje się tu pretekstem do mówienia o granicach wolności tworzenia i wyobraźni ludzkiej; tego co realne i nieprzekraczalne.

Słowa narratora opowiadania („daleki, osobny, nieuchwytny” – mówi o Auguście) pozwalają widzieć w głównym bohaterze nie tylko ofiarę patologii umysłu, lecz także jednostkę wyjątkową, która dostrzega to co ukryte, niedostępne ludzkiemu poznaniu. Psychoza Timberta zaczyna się dość niewinnie, z ust jego żony dowiadujemy się, że bohater początkowo izolował się od najbliższego otoczenia, poświęcając czas i energię na pisanie opowiadań podróżniczych. Z czasem stracił całkowicie kontrolę nad sobą i kontakt z rzeczywistością, nie wiadomo, gdzie przebywał przez cztery miesiące, znaleziono go, jak informuje doktor, półprzytomnego w jakimś porcie w Antwerpii. Opowiadanie wnosi obraz psychicznej dezintegracji człowieka, jednakowoż autor akcentuje pozytywne aspekty szaleństwa – stan twórczego uniesienia (w języku psychiatrii powiedzielibyśmy: stan manii lub hipomanii). Podczas rozmowy z doktorem Timbert snuje dłuższą opowieść, która chociaż w oczach rozmówcy wydaje się całkowitym zmyśle-

³⁹ Psychiatra Tadeusz Bilikiewicz utożsamia poriomanię z zaburzeniami afektu (nastroju), towarzyszącymi napadom padaczki. Oczywiście sposób w jaki Promiński ukazuje poriomanię nie musi zgadzać się z obrazem klinicznym tej psychicznej aberracji. W utworze autora *Twarzy przed lustrem* nie znajdziemy wskazówek pozwalających myśleć, że pierwszoplanowy bohater cierpi z powodu epilepsji. Poriomania ma tutaj charakter psychogeny, przypomina rozszczepienie osobowości. Zob. nt. samej poriomanii, T. Bilikiewicz, *Psychiatria*, wyd. II rozszerzone i uzupełnione, Warszawa 1974, s. 293–294.

niem, równocześnie urzeka go swą plastycznością i egzotyką⁴⁰. August opowiada o swym pobycie na którejś z wysp polinezyjskich w sposób, jak stwierdza doktor, „jakby żywcem wycięty z powieści Conrada, z cechami jakiejś wtórnej maniery, a zarazem o momentach takiej nieodpartej naoczności, że po prostu nie wiadomo co o tym sądzić” (IK, 189). Odwołując się do współczesnych badań antropologicznych „szaleństwo” Timberta możemy zobaczyć przez pryzmat wpływów patogennej kultury, jako świadomie wykorzystywane narzędzie poznania oraz sposób osiągnięcia wolności⁴¹. Choroba Augusta ściśle wiąże się z przestrzenią kultury, odsyła do toposów kulturowych – *Ahasver* – „diagnozuje” doktor, wsłuchując się w opowieść bohatera, przywołując postać Żyda Wiecznego Tułacza, znanego mitologii hebrajskiej. Wszak „szaleństwo” staje się tu pretekstem do mówienia o sytuacji wykorzenia, wydziedziczenia. Timbert jest Europejczykiem, który przekracza granice dalekich, egzotycznych kultur, nigdzie nie może osiąść na stałe, nie zna i nie posiada tak ważnego dla ludzkiej tożsamości doświadczenia „zanurzenia w kulturze”. „Wszystko muszę mijać nie zatrzymując się; do mnie nie można się przyzwyczaić” – mówi bohater. W tym kontekście „szaleństwo” Augusta, związane z „artystycznym gestem”, staje się świadomym i twórczym dążeniem do zintegrowania doświadczenia „pęknięcia”, schizofrenicznego rozpadu osobowości.

Roland Jaccard pisząc o zjawisku szaleństwa w kulturze i wzajemnym przenikaniu się tych wątków, stwierdza: „Gdy rozum pograża się w pomroce, przyjmuje się, że człowiek zaczyna obcować z twórczymi siłami, od których z dala pozostaje za sprawą natury intelekt. W tej perspektywie szaleniec przybiera postać niemal mistyczną, szaleństwo zaś przekształca się w akt twórczy”⁴². W pierwszej kolejności autor *Szaleństwa* podkreśla ustanowiony przez społeczne dogmaty opozycję „rozum–szaleństwo”. Przypomnijmy w tym miejscu krótko, jakie jest stanowisko popularnego wśród intelektualistów ruchu antypsychiatrii, którego niekwestionowanym autorytetem został Michel Foucault. W myśli autora *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu* (1954) choroba psychiczna nie jest problemem medycznym, ale konstruktem społeczno-kulturowym, deprecjonującym etykietowaniem społecznym. Pod koniec lat sześćdziesiątych antypsychiatrizy uznali, że psychiatria jest bezprawną odmianą kontroli społecznej i że należy uniemożliwić psychiatrom ciemnienie ludzi oraz zlikwidować instytucję zakładu dla obłąkanych⁴³. W konsekwencji myśliciele związani z ruchem antypsychiatrii uznali, że

⁴⁰ Za sprawą wprowadzenia tej barwnej relacji z pobytu nad Pacyfikiem opowiadanie Prońskiego zmienia kształt formalny – przypomina konstrukcję szkatułkową, „opowieść w opowieści”.

⁴¹ Zob. badania Marty Kasprowicz *Nomadyczność istnienia świadomego szaleńca. Szaleństwo jako świadome wykorzenie* [w:] *Zjawisko szaleństwa w kulturze*, red. M. Kasprowicz, Sławomir Drelich, Maciej Kopyciński, Toruń 2010, s. 123–134.

⁴² J. Roland, *Wprowadzenie* [w:] *te go ż, Szaleństwo*, Wrocław 1993, s. 7.

⁴³ Zob. Edward Shorter, *Historia psychiatrii. Od zakładu dla obłąkanych po erę prozacu*, tłum. Piotr Turski, Warszawa 2005, s. 302.

tw. choroba psychiczna w ogóle nie istnieje, jest mitem. W rzeczywistości bowiem istnieją nie szaleńcy, ale jednostki twórcze, odbiegające od normy, czego nie należy utożsamiać z patologią umysłu. Dla problematyki szaleństwa, obecnej także w prozie powojennej Promińskiego, ważne okażą się dla nas głośne prace Ronalda Davida Lainga, prekursora myśli Foucaulta oraz teksty Thomasa S. Szasza⁴⁴.

Przypominając teorie „naznaczenia społecznego” szaleństwa, wróćmy do interpretacji opowiadania *Timbert podróżnik*. Jego autor akcentuje opozycję pomiędzy rozumem a „szaleństwem”, czyli tym co wymyka się racjonalnemu poznaniu⁴⁵. Innymi słowy, szaleństwo zagraża tu rozumowi. Lekarz psychiatra, z którym rozmawia August, bezskutecznie próbuje zrationalizować opowieść tytułowego bohatera. Timbert nie nastawia się na dialog, racjonalny wywód, lecz opowiada pewną historię, przy czym obecność lub brak słuchaczy (audytorium) nie ma dla niego znaczenia. Istnieje tylko barwna, daleka i egzotyczna opowieść, będąca jak gdyby alternatywną rzeczywistością w umyśle Augusta. Tymczasem lekarz uznaje bohatera za chorego, naznaczonego pewnym defektem, którego należy odizolować od reszty wspólnoty, wykluczyć. W zakończeniu opowiadania psychiatra w asyście sanitariusza siłą zabiera Timberta do szpitala dla obłąkanych. W kontekście poglądów zwolenników antypsychiatrii powiedzielibyśmy, że postać pierwszoplanowa spotyka się z medycznym represjonowaniem, społeczeństwo ją odrzuca, zamyka i pozbawia praw. Przytułek dla umysłowo chorych staje się figurą „wielkiego zamknięcia”, o którym pisał Foucault⁴⁶.

W odniesieniu do Foucaulta sformułujmy tezy na temat wątków szaleństwa i kultury opowiadania *Timbert podróżnik*. Na kulturowy mit szaleństwa składają się tu przeswiadczenia natury epistemologicznej, etycznej i estetycznej⁴⁷. Jego

⁴⁴ Mowa tu o następujących pracach: R. D. Laing, *Polityka doświadczenia. Rajski ptak – oraz tegoż Podzielone „ja”*; T. S. Szasz, *Mit choroby psychicznej*.

⁴⁵ Ten aspekt opowiadania Promińskiego pozwala kojarzyć utwór *Timbert podróżnik* z opowiadaniem Witolda Gombrowicza z tomu *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (1933). Wspomnijmy jedynie klasyczną interpretację Marii Janion, która dostrzega w przygodach bohaterów-odmieńców Gombrowicza (epileptyka z *Tancerza mecenasa Kraykowskiego*, „biednego wariata” F. Zantmana ze *Zdarzeń na brygu Banbury*) fantastyczne twory umysłu i wyobraźni, a zarazem „rodzaj wyodrębnienia, wyniesienia, opętania, transu”. Zob. też *Wstęp. Dramat egzystencji na morzu* [w:] W. Gombrowicz, *Zdarzenia na brygu Banbury*, Gdańsk 1982, s. 3 i 9.

⁴⁶ Niewątpliwie to Michelowi Foucaultowi przypada zasługa opisanego „wielkiego zamknięcia” – pisze cytowany wcześniej Jaccard – i nakreślenia historii nieprzerwanego od XVII wieku i wciąż modyfikowanego podziału między obłądem a rozumem, w następstwie którego lekarze i psychiatrzy czują się powołani, szczególnie w wieku XIX, do nadzorowania owej granicy, a wskazanie „choroba umysłowa” jest równoważne zakazowi (zob. tamże, s. 20).

⁴⁷ Przypominam w tym miejscu rozpoznania Stanisława Wójtowicza, który pisze o kulturowym micie szaleństwa w powieściach Vladimira Nabokova, bazując m.in. na książce M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999. Zob. S. Wójtowicz, *Szaleństwo w powieściach Vladimira Nabokova* [w:] *Szaleństwo a literatura. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Fundację na rzecz Badań Literac-*

istotą staje się przekonanie o epistemologicznym uprzywilejowaniu szaleńca. Szaleniec Promińskiego, wbrew tzw. zdrowemu rozsądkowi, odkrywa niedostępną przeciętnym jednostkom stronę rzeczywistości, odkrywa niejako drugą rzeczywistość i – mówiąc potocznie – inny świat. „Wie więcej niż ci, którzy nie są szaleni [...] jest prorokiem naiwnym, który obwieszcza prawdę sam o tym nie wiedząc” – pisze Foucault, analizując literacki topos szaleńca⁴⁸. W dalszej kolejności opisywany tu bohater nosi cechy postaci wyjątkowej, nieprzeciętnej i obdarzonej talentem twórczym (będziemy zatem w tym miejscu mówić o tej cesze kulturowego mitu szaleństwa, jaką jest jego estetyzowanie). Opowiadana przez Timberta historia staje się w utworze odrębną, niezależną narracją, opowiadaniem podróźniczym. I wreszcie wspomnijmy o etycznej stronie przywołanego wyżej mitu. Szaleniec to zatem ktoś, kto „działa poza dobrem i złem, dopuszcza się aktu transgresji [...] przekraczając granice, tym samym granice te zarysowuje”⁴⁹. W opowiadaniu Promińskiego granice poznania, które narusza August, wiążą się z tradycyjnym i schematycznym myśleniem na temat możliwości łączenia życia z aktem twórczym. Bohater „żyje” bowiem w alternatywnie wykreowanym świecie, staje się sensem jego istnienia. Ucieczka Timberta od realnej rzeczywistości oznacza także budowanie nowej. Dzięki poszukiwaniom bohatera dokonuje się swoiste przewartościowanie wartości kulturowych.

* * *

Timbert podróżnik wyraźnie „odcina się” od trzech pozostałych opowiadań zbioru *Róże w betonie*. W odróżnieniu od utworu tytułowego tomiku czy np. *Szczeliny* wnosi refleksję nad funkcją kultury i wartościami istotnymi dla ludzkiego doświadczenia. Problematyka, którą autor opowiadań podejmuje w ostatnim z analizowanych tu dzieł może – jak widzimy – stanowić interesujący materiał badacza literatury zainteresowanego współczesnymi teoriami kultury. Ponadto *Timbert podróżnik* – co istotne dla tematu naszych rozważań – w mniejszym stopniu nastawiony jest na „efekt”, eksperymentalną konstrukcję, zabawę słowem. Styl opowiadań *Róże w betonie* czy *Prawie fachowiec* w twórczości Promińskiego był efektem młodzieńczych poszukiwań, jedynie epizodem. To właśnie *Timbert podróżnik* wyznacza drogę, którą literatura autora *Salamandry* zmierzała po wojnie w swym dojrzałym kształcie⁵⁰. Możemy domniemywać, że sam autor wysoko cenił sobie ostatnie z omawianych tu opowiadań, skoro zamieścił je obok *Prawie*

kich w ramach cyklu „Kontynuatorzy czy nowatorzy? Młodzi badacze i ich warsztaty we współczesnych badaniach nad literaturą”. Wstęp i oprac. Marta Piwińska, Warszawa 2007, s. 38–39.

⁴⁸ M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, s. 245.

⁴⁹ S. Wójtowicz, tamże, s. 39.

⁵⁰ Tematyka szaleństwa okazuje się motywem perseweracyjnym w twórczości pisarza. Odnajdujemy ją w powieściach podróźniczych Promińskiego wydawanych po wojnie, m.in. w *Marynarszach* (1964) oraz *Bardzo długiej podróży* (1971).

fachowca we wznowionym wydaniu swych pierwszych utworów, powstałych w latach trzydziestych⁵¹. Z perspektywy czasu przyznawał:

W latach 1932 i 1934 napisałem dwa dłuższe opowiadania: „Prawie fachowca” i „Szczelinę” [...] „Szczeliny” nigdy potem nie wznowiałem, gdyż mnie nie zadowalała. Utwór ten, skrajniejszy jak na czas jego powstania, jest zbudowany na zasadzie narracyjnej „strumienia świadomości” wysnutego z psychiki bohatera, mieszającego doznania, zderzenia ze światem zewnętrznym, z meandrami własnych myśli. W fakturze jest zbliżony bardziej do doświadczenia Schnitzlerowskiego, o którym zaraz będzie mowa, gdyż jest strukturalny, punktuje dramat i zmierza do zapointowania. Ciekawszy dla analizy wydaje mi się „Prawie fachowiec”, napisany kilkoma technikami⁵².

Promiński nie wspomina w cytowanym fragmencie o opowiadaniu *Timbert podróżnik*, dla nas jednak interesujący wydaje się stosunek pisarza względem dokonań światowej prozy awangardowej, zwłaszcza Joyce’a. W tym samym artykule autor *Salamandry* mówił o latach swego debiutu i okolicznościach powstania opowiadań *Róże w betonie*:

Byłem zupełnie początkującym pisarzem, naładowanym wiedzą uniwersytecką, zażartym w pasji poznawania i zbuntowanym wobec rzeczywistości, którą w panujących prądach literackich przyszło mi zastać. Mój sprzeciw w stosunku do rutyny był jednakże trochę pusty, gdyż nie znajdowałem wzorów mogących mi wskazać inną, nowatorską drogę, a tylko genialny dwudziestolatek może ją znaleźć sam, i to przeważnie – nieprawda⁵³.

Dla debiutującego w latach trzydziestych dwudziestolatka, absolwenta lwowskiej polonistyki, jednym z najistotniejszych aspektów twórczości była, jak widzimy, sprawność warsztatowa, jak również sprzeciw wobec zastanych konwencji literackich. W dążeniu do przybliżenia polskiemu czytelnikowi dokonań światowej prozy awangardowej nie był odosobniony, podobne formalne eksperymenty stały się udziałem Tarna, Ważyka czy Grabowskiego. „Awangardowość” i prawdziwe nowatorstwo zawdzięczamy jednak innym nazwiskom pisarzy pokolenia 1910. Warto przypomnieć uwagi Mieczysława Dąbrowskiego, który w utworach wspomnianych wyżej, mniej znanych dzisiaj prozaików debiutujących około lat trzydziestych widzi bardzo jednostronne efekty literackich poszukiwań, jedynie eksperyment związany z pewnym elementem, np. konstrukcji dzieła lub filozofii⁵⁴. Podobnie postrzega Dąbrowski powieściowe poszukiwania nowych dróg rozwoju epiki, które w latach dwudziestych stały się udziałem Brzękowskiego, Jasińskiego czy Kurka. Dąbrowski pisze m.in.: „Mechanistyczne przenoszenie doświadczeń poezji na prozę stawało się pustą zabawą, którą można nazwać je-

⁵¹ Zob. M. Promiński, *Igraszki z klepsydry*, część zatytułowana *Z opowiadań dawnych*.

⁵² M. Promiński, *Joyce – przygoda osobista* [w:] *Świat w stylach literackich. Szkice i recenzje*, Kraków 1977, s. 211.

⁵³ Tamże, s. 207.

⁵⁴ M. Dąbrowski, *Dopowiedzenia* [w:] *Polska awangarda prozatorska*, Warszawa 1995, s. 175–177.

dynie mianem eksperymentu, ale stąd do sztuki awangardowej w pełnym tego słowa znaczeniu jeszcze daleko”⁵⁵. Zastanawiające jest to, że autor publikacji *Polska awangarda prozatorska* nie wspomina ani słowem o Promińskim i jego wkładzie w kształtowanie się dróg rozwoju polskiej literatury XX wieku. Warto tę lukę wypełnić.

Anna Strycka

EXPERIMENT AND THE AVANT-GARDE:
MARIAN PROMIŃSKI'S *ROSES IN CONCRETE*

Summary

This article begins with an examination of the experimental handling of the characters' speech and Promiński's narrative voice in the title story of the collection *Roses in Concrete*. The analysis draws on some elements of constructivism – as it can be found in the early poems by Tadeusz Peiper and in the constructivist prose written by Jan Brzękowski - with the 3M catchphrase (“City – Mass – Machine”) from Peiper's famous manifesto lurking in the background. In his short story Promiński creates a situation which enables him to lampoon the projects and visions formulated by Peiper and the Cracow Avant-garde; the total effect of “Roses in Concrete” is that of demolishing Peiper's utopia of a new civilization.

The analysis of “A specialist, Almost”, another story from the collection, focuses on its autothematic structure, as well as Promiński's use of new, experimental narrative techniques (eg. simultaneous description, stream of consciousness). The discussion of the stream of consciousness technique reaches out to “Cracks”, a story where it marks the main character's speech. The last of the stories taken up for discussion is “Timbert, the Traveller”, a story concerned with a case of mental illness. Here the article draws on the work of R. D. Laing, Michel Foucault and Thomas S. Szasz to argue that Timbert's problem is not really medical, but the product of socio-cultural stereotyping and stigmatization.

⁵⁵ Tamże, s. 176.