

WIELOZNACZNOŚĆ MITU – O WARSTWOWYM WYOBRAŻENIU PARYŻA W TWÓRCZOŚCI JULIANA PRZYBOSIA

MICHALINA KMIECIK*

„Starego nie ma już Paryża”¹ pisał Charles Baudelaire w *Łabędzieu*, rozwijając pełną melancholii refleksję nad śmiercią miasta swej młodości. Patrząc na zanikanie ducha paryskiego i wstępowanie na arenę dziejów tego, co nowe, nieznane i niepokojące. Spoglądając jednak na Paryż oczami dużo młodszego poety, Juliana Przybosia, nie sposób uciec przed myślą, że być może dawnego Paryża już nie ma i nigdy nie było. Trudno bowiem (nawet z perspektywy dzisiejszego obserwatora) dostrzec różnicę między miastem realnym, a tym wykreowanym przez malarstwo, literaturę, fotografię. Stolica Francji zdaje się przestrzenią bardziej mityczną niż prawdziwie istniejącą; zanurzoną tak głęboko w kulturowych mistyfikacjach, że nie sposób dotrzeć do jakiegokolwiek prawdy o niej. Kiedy Przybós udał się po raz pierwszy do Paryża, a było to w roku 1937, został niejako od razu „wrzucony” w sam środek miejskiego mitu (mieszkał bowiem w artystowskim już wówczas Montparnassie). Z lektury polskich romantyków emigracyjnych także wyniósł pewne wyobrażenie, które z pewnością oddziaływało na jego wiersze. Przede wszystkim jednak, wsłuchując się uważnie w mowę metropolii, usłyszał szepty wszystkich tych, którzy mit Paryża współtworzyli i kreowali. Czymże bowiem jest miasto, jeśli nie głosem jego mieszkańców?

W niniejszym artykule interesować mnie będzie zależność, jaka wytworzyła się między obecnym w kulturze mitem Paryża a indywidualnym wyobrażeniem Przybosia. Chciałabym prześledzić, w jaki sposób poeta uzupełnia zastany schemat wyobrażeniowy, rozbudowuje go i przekształca; istotne jest także, które elementy mitu uznaje za własne, a które zdecydowanie odrzuca. Pojęcia mitu miasta używam zgodnie z definicją Rogera Caillois, który określa tym mianem pewne fantasmagoryczne wyobrażenie „tak silnie ujarzmiające wyobraźnię, że nikt się nie zastanawia, czy jest wierne, wyobrażenie zrodzone z książek, tak jednak

* Michalina Kmiecik – absolwentka komparatystyki oraz studentka I roku studiów doktorskich na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹ Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska, J. Brzozowski, Kraków 1994, s. 229 (wiersz w tłum. M. Jastruna).

rozpowszechnione, że przeniknęło do ogólnej atmosfery myślowej i zaczęło wierzyć pewien przymus”².

Gdy Przyboś przybył do francuskiej metropolii, uważano ją za kulturalną stolicę świata. Maria Delaperrière pisze, że dla pisarzy z końca XIX i początku XX stulecia taka podróż była sposobem nawiązania kontaktu ze światową sztuką i literaturą, a także pozwalała na własne oczy zobaczyć najważniejsze muzea, teatry, zabytki. Miała umożliwić konfrontację z nowoczesnymi tendencjami i wypracowanie własnych postulatów estetycznych³. Dla Przybosia była dodatkowo pierwszym zetknięciem się z prawdziwą europejską metropolią. Paryż okazał się miastem paradoksalnym, pełnym niespodzianek. Przede wszystkim – był synonimem artystycznej wolności. Mieszały się w nim bowiem sprzeczne tendencje i nurty. Jak zauważył Peter Collier, już w drugiej połowie XIX wieku:

Monumentalne bulwary barona Haussmanna rzuciły wyzwanie sekretnemu miastu ciemnych uliczek i nieustannie stawianych barykad. Kultura Paryża także była głęboko podzielona: Gautier i Flaubert płaszczyli się przez księżną Matyldą w jej salonie, podczas gdy kontrkultura rodziła się wokół kawiarni i kabaretów Montmartre⁴.

Paryż łączył w sobie wielość rozwiązań artystycznych i etycznych; tradycja często przenikała się z nowatorstwem w obrębie jednej dzielnicy. Miasto potrafiło gromadzić różne rodzaje doświadczeń i wartości – nie współistniały one bezkolidyjnie, jednak właśnie z napięcia między nimi rodził się wyjątkowy i niepowtarzalny charakter stolicy. Owe podziały pozostały widoczne także w dwudziestolecu międzywojennym. Delaperrière pisze, że Paryż tradycyjny zawsze siedł w parze z tym awangardowym. Dodaje, iż ta właśnie różnorodność nadawała stolicy niemalże mityczny walor otwartości i wolności⁵.

Wpłynęła jednak również na powstanie wyobrażenia Paryża jako miejsca niepokojącego i niespójnego. Współistnienie sprzeczności zawsze prowadzi bowiem do starć i konfliktów oraz do destabilizacji kolejno narzucanych porządków. Już w pierwszej połowie XIX wieku Paryż przedstawiany był jako arena ciągłych zmian i przeobrażeń. Wiązało się to oczywiście z uwarunkowaniami historycznymi (Rewolucja, epidemia cholery z 1832 roku, przebudowa miasta z czasów III Cesarstwa, Komuna Paryska). Wówczas narodził się mit nowoczesnego Paryża, w którego centrum umieszczono wyobrażenie miasta jako żywego, rozwijającego się organizmu, odgrywającego ogromną rolę w życiu jego

² R. Caillois, *Paryż, mit współczesny*, tłum. K. Dolatowska [w:] tenże, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, wstęp J. Błoński, Warszawa 1967, s. 104.

³ Por.: M. Delaperrière, *Paris comme catalyseur de la vie culturelle et artistique des Polonais (1918–1939)* [w:] *Paris «capitale culturelle» de l'Europe centrale? Les échanges intellectuels entre la France et les pays de l'Europe médiane 1918–1939*, ed. M. Delaperrière, A. Marès, Paris 1997, s. 137.

⁴ P. Collier, *Nineteenth-century Paris: Vision and Nightmare* [w:] *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*, ed. E. Timms, D. Kelly, Manchester 1985, s. 25 (tłum. M. K.).

⁵ Por.: M. Delaperrière, *Paris...*, dz. cyt., s. 141–142 (tłum. M. K.).

mieszkańców⁶. Mit ten, po wielu przekształceniach, dotrwał do wieku XX – jego wpływ na poezję Przybosa wydaje się niepodważalny⁷. Najważniejszym jego aspektem – pisze Pierre Citron – wydaje się zaś złączenie materialnego aspektu miasta z życiem ludzi: pomimo iż z jednej strony pozostaje ono nadal częścią dynamicznie rozwijającej się natury i jako takie jest obce człowiekowi i dla niego nieuchwytnie (co odbija się niewątpliwie echem u polskiego poety), z drugiej strony jednak przybiera postać „Paris vivant” – Paryża żyjącego, który łączy w sobie „vie morale” mieszkańców z „vie physique” metropolii. Materialna warstwa miasta, którą bardzo łatwo można zobaczyć, zapisać i utrwalić zostaje złączona nierozzerwalnie z życiem ludzi i jego zmiennością, chaosem, ulotnością⁸. Z pozoru bierna i bezwładna materia nagle ożywa i rozpoczyna własną wędrówkę w czasie. Romantykom miasto jawi się początkowo jako całość, dynamiczna i ruchoma, ale możliwa do opanowania. Wynika to oczywiście z przyjmowanego przez nich, panoramicznego punktu widzenia, umożliwiającego samotniczą dominację nad przestrzenią, zarówno w sensie moralno-duchowym, jak i fizycznym⁹. Z czasem jednak widzenie panoramiczne ustępuje miejsca perspektywie labiryntowej i poetyce przechadzki. Christopher Prendergast dopatruje się początków tej zmiany w drugiej połowie XIX stulecia, wówczas bowiem zmienia się optyka miejska. Paryż wydaje się jeszcze bardziej rozbity i niespójny; staje się miejscem pełnym tajemnic. Wizja ta wywodzi się – jak przekonuje Roger Caillois – z popularnej dziewiętnastowiecznej powieści gazetowej (najbardziej znanym jej przykładem są *Tajemnice Paryża* Eugène’a Sue), w której „sceneria miejska stanowi część tajemnicy” fabularnej¹⁰.

Tajemniczość implikuje zaś pewną podwójność, czy wręcz wielowarstwowość, będącą jedną z najistotniejszych cech francuskiej stolicy w oczach Przybosa. Jej korzeni dopatrywać się można także w XIX wieku; Roger Caillois pisze, że wówczas po raz pierwszy

Paryż [...] nie jest Paryżem jedynym, ani nawet prawdziwym, [...] jest to tylko dekoracja błyszcząca od światła, lecz zbyt zwyczajna, ustawiona przez tajemnych maszynistów po to, by przesłonić inny Paryż, Paryż rzeczywisty, Paryż-widmo, Paryż-nocny, nieuchwytny, tym potężniej-

⁶ Por. z rekonstrukcją mitu nowoczesnego Paryża w literaturze francuskiej w: P. Citron, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, t. I–II, Paris 1961.

⁷ Trudno dokładnie określić, w jaki sposób mit jest w twórczości Przybosa zapośredniczony: z pewnością wpływ na jego widzenie Paryża mieli polscy romantycy, a także niektórzy pisarze francuscy, których z pewnością czytywał (Hugo, Baudelaire). Niewykluczone także, że zbieżności między wyobrażeniami Przybosa i tymi zakorzenionymi w micie paryskim obecnym w literaturze francuskiej wynikają z obserwacji miasta i znajomości jego historii – także historii literackiej.

⁸ Por.: P. Citron, t. I, dz. cyt., s. 255.

⁹ Por.: tamże, t. I, s. 387. O ideologicznej funkcji spojrzenia panoramicznego por.: M. de Certeau, *Praktyki przestrzenne* [w:] tenże, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 94.

¹⁰ R. Caillois, dz. cyt., s. 106.

szy, im bardziej sekretny, Paryż, który na każdym kroku i co chwila wdziera się do tamtego pierwszego¹¹.

Przyboś wykracza jednak daleko poza to rozdwojenie, w którym tylko jeden z obrazów jest prawdziwy, a drugi stanowi jego nieudolne zafałszowanie. U polskiego pisarza pojawia się co najmniej kilka warstw miasta i trudno rozróżnić, która z nich ma status bytu mocnego. Nie sposób też wskazać jasnego wartościowania poszczególnych wizji. Ich wzajemne przenikanie się nie ma więc charakteru konfrontacji opozycji, ale pokazuje, jak bardzo nierozdzielne i spojone ze sobą są poszczególne elementy.

Już cykl paryski z *Równania serca* pozwala wyodrębnić cztery współistniejące ze sobą i nakładające się na siebie wizerunki francuskiej stolicy: Paryż realny, Paryż przeobrażony, anty-miasto oraz Paryż oniryczny. Pozostają one żywe także w innych, pisanych później wierszach. Punktem odniesienia dla każdego z nich jest Paryż realny – manifestujący się poprzez przywoływanie konkretnych nazw własnych, opisy istniejących miejsc i zabytków. Dzięki obecności tej warstwy czytelnik od razu wie, że ma do czynienia z tekstami poświęconymi właśnie Paryżowi. Najważniejsze punkty na miejskiej mapie to zaś: katedra Notre-Dame, wieża Eiffela, okolice bulwaru Port-Royal (przy którym Przyboś mieszkał podczas pierwszego pobytu w stolicy). Poeta często opisuje też Paryż monumentalny: dzielnicę wielkich bulwarów z charakterystycznymi Polami Elizejskimi zwieńczonymi Łukiem Triumfalnym. Obrazy przywołujące aspekt konkretny francuskiej stolicy wydają się jednak najtrudniejsze do złożenia w spójną całość. Paryż realny wylania się z wierszy we fragmentach; pojedyncze nazwy czy opisy są jedynie śladami istnienia czegoś większego. Co chwila jest on też przysłaniany i zastępowany przez inne, bardziej jednolite pod względem strukturalnym, warstwy¹². Zetknięcie się z nim wywołuje niewątpliwie poczucie wyobcowania i niedopasowania. Podmiot czuje się podwójnie obcy (nie jest bowiem ani turystą¹³, ani pełnoprawnym mieszkańcem miasta). W *Łuku* pisze:

¹¹ R. Caillois, dz. cyt., s. 106. Pierre Citron także wskazuje podwójność jako cechę mitu paryskiego, jednak konfrontuje ze sobą nie Paryż-dzienny i Paryż-nocny, ale Paryż-piekiło i coś, co nazywa „*charme de Paris*” (urokiem Paryża). Urok ma być schronieniem przed wykreowaną przez pisarzy romantycznych wizją miasta Babilonu (por.: P. Citron, t. II, dz. cyt., s. 158).

¹² Można wręcz powiedzieć, że Paryż realny w wierszach Przybosia ma charakter bricolage, w tym rozumieniu, jakie nadaje pojęciu Michel de Certeau: „Opowieści o miejscach to *bricolages*. Są zrobione z resztek świata. Nawet jeśli literacka forma oraz aktancyjny schemat [...] odpowiadają znanym modelom [...] ich tworzywo (każdy retoryczny szczegół *uzewnętrzniania*) stanowią szczątki nazw [...] to znaczy rozproszone fragmenty semantycznych miejsc”. (M. de Certeau, dz. cyt., s. 108).

¹³ Przyboś spędził w Paryżu zbyt dużo czasu, by określać go mianem turysty – mieszkał we Francji w latach 1937–1939 w ramach rządowego stypendium (por.: J. Duk, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybosia* [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wstęp i oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 478).

Spróbuję. Gromiony dzień w dzień przez sto pomników paryskich,
wieśniaczko z Gwoźnicy,
porównam twe serce.

[(Rs)UP I, 142]¹⁴

Pomniki są nie tylko śladem historii, wskazującym na bogactwo tradycji i kultury, którego nie sposób zgłębić i poznać¹⁵, ale także elementem miejskiego pejzażu: współtworzą obraz monumentalnego Paryża przebudowanego przez barona Georgesa Eugène'a Haussmanna za panowania Napoleona III. Podmiot, który czuje się przytłoczony samą ilością ogromnych monumentów, musi doświadczać jeszcze większego zagubienia w obliczu rozległych ulic i porażających swoimi rozmiarami gmachów. Miasto przedstawione w *Łuku*, ale pojawiające się także w innych tekstach (posągi są stałym elementem wierszy paryskich, często pojawiają się w nich także szerokie ulice: „Mój cień podwójną aleją mijając mnie przemknął” lub „szamocę się bulwarami” z *Czterech stron*) przeraża i fascynuje wielkością, ale przede wszystkim wywołuje wrażenie obcości, nie daje się opanować.

Zdziwienie i niepewność, jakie budzi Paryż realny, zostają jednak zrównoważone przez zachwyt nad pięknem miasta. Poeta rezygnuje z narzucania mu własnych wyobrażeń i oczekiwań – wówczas stolica zaskakuje go wielością rozmaitych bodźców wzrokowych czy dźwiękowych, które, splatając się ze sobą, przynoszą momenty szczerzego zachwytu nad urodą Paryża. Otaczający człowieka ruch wielkomiejski wzmacnia tylko to odczucie bogactwa. Obrazy metropolii wyłaniające się z tekstów często przybierają charakter impresjonistyczny; operują delikatnymi barwami, wydają się jakby rozmażane przez pęd miasta i ruchliwość samego podmiotu. Paryż drży pod spojrzeniem człowieka. Przyboś stara się pokazać migawkowy, chwilowy obraz stolicy, który przepuszcza przez filtr swojej wrażliwości. Miasto często koresponduje z nastrojem samego podmiotu lub bohatera(ki) wiersza. W *Znikłym czólnie* jest całkowicie podporządkowany smutkowi płaczącej kobiety:

W słońcu – grożącym powodzią,
roztopionym jak góra lodowa w Sekwanie,
płynęłaś i mijałaś z nurtem twego płaczu
unoszona chwilą jak łodzią.

Katedra drgała w górę – gdy wskazałem ją – wzdłuż palców,
przez drzewa, przez gałęzie różowiły paki iglic,
gołębie rozwijały w locie jej róże.

¹⁴ Wszystkie cytaty z tekstów Przybosia pochodzą z dzieł zebranych: J. Przyboś, *Utwory poetyckie*, oprac. R. Skręt, t. 1, Kraków 1984. W artykule będę posługiwać się następującymi skrótami na określenie tomów: Rs – *Równanie serca*, Pmż – *Póki my żyjemy*, MnZ – *Miejsce na Ziemi*.

¹⁵ Por. interpretację H. Zaworskiej, *Poeta – czyli „nowe doznawanie świata”* [w:] *taż, Sztuka podróży. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosia i Stanisława Różewicza*, Kraków 1980, s. 186.

Mewa jak łzę donosiła morze.

Świat rozwarł swoją stolicę
na wysokość nieba u wież
nade mną,
obszar migawkowy a wielki dotknął się mnie modlą,
abym w siebie uwierzył.

[(MnZ)UP I, 240]

Świat rozmazuje się, widziany oczami zalany przez łzy. Wszystkie elementy pejzażu drgają, przekraczają swoje kontury i zlewają się z innymi. Przedmioty, budynki tracą integralność, świat staje się spostrzeżoną jednością. Wizja nie ma na celu wyodrębnienia poszczególnych zjawisk, ale właśnie pokazanie ich relacyjnego charakteru. Miasto wydaje się spokojne, owiane nimbem melancholii, zanurzone w barwach zimnych (nawet słońce przyrównane zostaje do góry lodowej i konotuje znaczenia związane z chłodem); dominującymi kolorami pozostają błękit (wody) i błady róż (pąków).

Przyjmując wyższość rzeczywistości nad wyobrażeniem, poeta wkracza na drogę wielozmysłowego postrzegania. Jego celem staje się zapisanie wszystkich napływających bodźców i uchwycenie jednoczesności ich oddziaływania na człowieka. W wierszach paryskich tworzy kilka obrazów synestezyjnych. Jednym z nich jest piękny opis pochodu w *Łuku*:

Cięła szpada przodująca orkiestrze,
dźwięk tlił się w szybach – zaświecił na przestrzał
i po pawioneonowej ulicy
z samochodu na samochód
i wyżej
frunęła
Marsylianka w puchach z tęczy, w błyskach!

Podmiot liryczny nie próbuje w nim – jak się z początku wydawało – pokazać niszczycielskiej mocy miasta w stosunku do innego pejzażu. Nie jawi się ono tutaj jako zawłaszczające wszelką przestrzeń i podporządkowujące ją sobie. Szpada, która miała niszczyć matczyną pracę okazuje się przewodzić barwnemu pochodowi kroczącemu Polami Elizejskimi. Przyboś buduje opis Paryża w oparciu o doświadczenie wielozmysłowe: obrazy przenikają się z dźwiękami *Marsylianki*, która zyskuje walor wizualny. Melodia odbija się od szyb domów i staje promieniem światła; określenie „dźwięk tlił się w szybach” może także wskazywać na wybuchowy i energetyczny charakter muzyki skupiającej się w szkle, by gwałtownie się rozprzestrzenić – owo rozprzestrzenianie wyobraża sobie zaś podmiot jako rozbłysk światła. Moc muzyki wzmacnia częste powtarzanie przez poetę w dwóch pierwszych wersach tej strofoidy głosek *rz* i *sz*, podkreślających z jednej strony dynamiczny charakter *Marsylianki*, a z drugiej skrzywienie światła nakładające się na słyszane dźwięki. Uzupełnianie się zmysłu wzroku i słuchu pojawia się także w zakończeniu strofoidy: melodia wznosi się bowiem w „puchach z tęczy,

w błyskach”. Znow przenikają się ze sobą dwa rodzaje spostrzeżeń; gra światel obserwowana na ulicy odbija się niejako w muzyce i potęguje emocje związane z jej odbiorem. Wszystkie te wrażenia zebrane razem tworzą nastrój radości i pobudzenia: możemy podejrzewać, że fragment wiersza jest próbą opisanie wznośzącej się melodii hymnu Francji, którą wrażliwość podmiotu określa za pomocą metafor wzrokowych.

Zderzanie w obrębie jednego cyklu odczuć niepokoju i zachwytu sprawia, że zagadka Paryża pozostaje nierozwiązana. Chaos i strach mieszają się w nim bowiem z fascynacją i miłością. Opisy piękna stolicy kontrastują zaś z wizjami katastroficznymi, wprowadzającymi czytelnika w świat drugiej warstwy, najmocniej sprzężonej z konkretnym aspektem miasta, Paryża przeobrażonego. Podmiot postrzega go jednocześnie w dwojaki sposób – miasto przeobrażone nie jest bowiem innym sposobem patrzenia na tę samą rzecz. To rzecz wydaje się „rozdwojona w sobie” i w jednym spojrzeniu ujawnia swoją wieloraką naturę. Wizja stanowi odbicie realnego Paryża, często wskazuje jego przyszłość. „Ja” patrzy na miasto „będące, a już tylko być” (by posłużyć się formułą Przybosa z wiersza *Równanie serca* [(Rs)UP I, 109]) – przeobrażona metropolia w cyklu paryskim jest bowiem miejscem spełnionej zagłady. Stąd pojawiająca się we wszystkich wierszach wizja Paryża-armii i nagminne powracanie do metaforyki militarnej, która pozostanie aktualna także w lirykach późniejszych, włączonych do tomu *Póki my żyjemy*: „Dotknij mocno godziny stojącej pod bronią”, „przechodniom: ruchomym celom dla świecących kul/ i bomb” (*Eiffel*), „Salwy aut przeszywały go na wskroś” (*Cztery strony*), „choć pod stopą miejski autobus, / jadę w broni pancernej, / w czołgu” (*Wiosna 1939*).

Aby ujrzeć miasto w jego rozdwojeniu należy zmienić swoje poznawcze przyzwyczajenia i spojrzeć na nie w specyficzny sposób. Jedynie widzenie momentalne, chwytające wielość aspektów rzeczywistości może mu sprostać. Patrzenie Przybosiowego „ja” nie jest analityczne; nazwałabym je raczej epifanijnym, gdyż pozwala pochwycić świat „od razu, w błysku!” [*Niedostrzegalnie*, (Rs)UP I, 158]. Interpretacja widzianego jest jednoczesna z samym widzeniem; jednolity i uporządkowany obraz rzeczywistości pojawia się w umyśle w tym samym momencie, w którym pojawia się w oku. Podmiot staje się czystym postrzeganiem; nie istnieje już jako osoba, ale jedynie jako patrzenie.

Jego widmowość, nadająca rzeczywistości płynny i zmienny charakter, pozwala oglądać przyszłość miasta. Paryż realny wysyła znaki, które „ja” potrafi odszyfrować dzięki swojemu nieustabilizowanemu statusowi. Wskazuje człowiekowi, że znalazł się on w sytuacji bezpośredniego zagrożenia, że nadchodząca wojna nie jest jedynie możliwa, ale już trwa. Przyszłość jest tak pewna, iż można ją uznać za równoległe istniejącą; czas, rozumiany linearnie, nie znajduje zastosowania, ponieważ to, co jeszcze się nie wydarzyło tak naprawdę jest nieodwołalne, rozpoczęło swoje „podskórne” życie.

Podmiot odczytuje więc mowę miasta:

O – lampy jak wielkie dmuchawce odłączyły się od słupów
światłem,
posąg wybiegł z trotuaru bez tchu.
Rozbłyskanym w ruchu przechodniom
szwy ubrań – patrz – neonami się zajmą,
przechodniom: ruchomym celom dla świecących kul
i bomb.

Pokazuje on ucieczkę światła z lamp i posągu z postumentu – rzeczy te pragną wydostać się ze strefy zagrożenia, ich ucieczka jest figurą lęku. Posąg wybiega bez tchu, co z jednej strony stanowi podkreślenie szybkości jego biegu, a z drugiej wskazuje na rzeczywisty porządek, przypomina nam, że obcujemy z ludzką parafrazą miejskiego języka¹⁶. Posąg nadal pozostaje bowiem martwy dla podmiotu. Chwilę później jednak wszystkie „martwe” przedmioty próbują nawiązać kontakt z tłumem. Uciekające światła podpalają ubrania przechodniów. Zjawisko, które obserwuje „ja” liryczne, czyli wchodzenie i wychodzenie ludzi poza smugi światła, zostaje odczytane jako ostrzeżenie przed tym, co nastąpi – atakiem nie światła, ale rzeczywistego ognia. Za „świecącymi kulami” podążają więc – prawdziwe już – bomby. Miasto wskazuje konkretny obraz, który przywodzi na myśl możliwość zniszczenia, spalenia (faza „neonami się zajmą” jest oczywistym nawiązaniem do zwrotu „zając się ogniem”) – podmiot zaś dokonuje jego pełnej transformacji w wizję wojenną.

W cyklu paryskim pojawiają się też wiersze, w których spojrzenie podmiotu niejako wyprzedza czas i nakłada przyszłość na teraźniejszość. W *Czterech stronach* czytamy: „Słyszę domy jak gruzy po bombardowaniu”. *Eiffel* kończy się zaś słowami: „Natchnienie jak jutrzejsze dziś bombardowanie”. Odnoszą się one do wyobrażenia przyszłej czynności bombardowania, która wkracza niepostrzeżenie w czas teraźniejszy. Wskazują więc na „proroczy” charakter tekstów Przybosia, który widzi zbliżającą się katastrofę i jednocześnie pokazuje, że świat w jego wyobrażeniu jest pełen biegnących równolegle ścieżek czasowych. Jerzy Kwiatkowski słusznie łączy ten sposób myślenia z odczuciem nadmiaru istnienia. Według krakowskiego badacza człowiek powoli traci kontrolę nad jego ciągłym narastaniem i czuje się przezeń osaczony¹⁷. Paryż także nie może zostać zredukowany do jednego tylko wymiaru, domaga się większej przestrzeni, którą „ja” liryczne ofiaruje mu – w swojej wyobraźni.

Potrzeba rozrastania się i pęcznienia znaczeń nie wyczerpuje się w dwóch wyliczonych przeze mnie warstwach. Kolejna z nich bardzo ściśle łączy się z mia-

¹⁶ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na powracające w wierszu apostrofy i bezpośrednie wskazania na istnienie odbiorcy tekstu (tj. „Z twojej otwartej dłoni”, „bije o twój schron betonowy”). Stawiając tezę o funkcjonowaniu w wierszu swoistej „mowy miejskiej”, chciałabym podkreślić umowność tego określenia i zaznaczyć, że język metropolii jest w całym utworze zapośredniczony przez język podmiotu. Apostrofy nie odnoszą się więc do relacji podmiot–miasto, ale są wyrazem wewnętrznego dialogu ja lirycznego.

¹⁷ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 92.

stem przeobrażonym i potęguje jego dramatyczną wymowę – określać ją będę jako anty-miasto. Nazwa ta wydaje się najlepsza, ponieważ trzecia wizja odsyła do niemożliwej do okiełznania natury (która, jako przeciwna wobec cywilizacji, zawiera się w przedrostku anty-), a także do tego, co podziemne, ukryte przed oczami mieszkańców pod brukiem. Wyobrażenie Paryża jako miasta zespolonego z przyrodą nie jest nowe: Citron wymienia je jako część składową mitu i określa mianem „Paris mouvant” – Paryża ruchomego¹⁸. Wprowadzenie obrazowania przyrodniczego wznaga niewątpliwie grozę i tajemniczość¹⁹: życie roślin wydaje się bowiem o wiele dziwniejsze, wręcz niewyobrażalne. Przyboś, odwołując się do tego motywu, rozbudowuje go na niespotykaną skalę. Miasto zawsze jest u niego uzupełniane owym podziemnym odpowiednikiem – zupełnie jakby to natura, nie człowiek, wydała je na świat.

Wizja anty-miasta często splata się z wyobrażeniem miasta spełnionej katastrofy. W *Wiośnie 1937* podmiot obserwuje ich nakładanie się na siebie i wypiekanie realnej metropolii.

W jednej chwili rozbitej jak atom,
w iskrzącej ekspresami sekundzie:
gotowa armia: beton w żelazo uzbrojony żywił,
ludzie,
Paryż od razu pochwycony przez auta,
ludzie, ludzie,
fala:
wysokie wezbranie człowieka.

Wiosna wojny! Pęcznieje od ludzkiego nawału,
dojrzeła ciężko w tunelach przywalona ziemia,
bekowisko materii – ryczy.
Chwila – pierwszy zielony pąk przepelni powietrze
sine, spalone radem, prądem elektrycznym,
chwila –

Elementem spajającym oba obrazy jest człowiek. Ruch tłumów i ich ciągle przyrastanie podkreślane powtórzeniem słowa „ludzie” i dookreśleniem go za pomocą eliptycznego zestawienia z „falą”, zwiastuje wyłonienie się anty-miasta. Poprzedza je bezpośrednio „wysokie wezbranie człowieka”; jednostka włączona w ludzkie zbiorowisko staje się nagle częścią wielkiego oceanu – „wezbranie” odnosi się bowiem do ruchu wody, która spiętrza się w ogromną falę. Jednocześnie brzmieniowo łączy się ono z wizją Paryża-armii: nie tylko kontynuuje instrumentację opartą na głosce *r*, ale jest też echem wcześniej użytego słowa „uzbrojony”, do którego zbliża je zbitka spółgłoskowa *zbr*.

Trudno powiedzieć, czy miasto zbroi się w wierszu przeciwko anty-miastu. Być może wizja przyrodnicza stanowi wcielenie samej zagłady, która nawiedza Paryż – człowiek wówczas (jako obecny we wszystkich porządkach) znajdowałby

¹⁸ P. Citron, t. I, dz. cyt., s. 255.

¹⁹ Tamże, t. II, s. 15.

się na granicy między dwoma wyobrażeniami. Sprowadzałby na miasto katastrofę, doprowadzając do pęcznienia ziemi; zapładniałby naturę, która ma wystąpić przeciwko cywilizacji. Tym samym skazywałby się jednak na śmierć. Warto więc zaryzykować tezę, iż podmiot pożąda wojny jako wyładowania i przemiany²⁰. Natura jest tu jej upostaciowieniem, swego rodzaju wielkim wybuchem, eksplozją energii nieznannej i nieprzewidywalnej, która mogłaby odmienić bieg świata; mogłaby go także unicestwić.

Anty-miasto nie zawsze jednak łączy się ze zniszczeniem i zagładą. Niekiedy służy tylko ukazaniu innego, tajemnego życia przedmiotów pozornie nieożywionych: jest otwarciem się podmiotu na świat rzeczy niemych. „Naturalność” wiąże się tutaj z odmiennym, niejednoznacznym sposobem bytowania. Szczególnie dobrze widoczne jest takie rozumienie Paryża w liryku *Notre-Dame*, który warto w tym miejscu zacytować w całości:

Z miliona złożonych do modlitwy palców wzlatująca przestrzeń!

Lecz zdjęło mnie z iglicy jak z haka Wnętrze – przerażenie.

Wyszadzony i opluty wśród poczwzar rozdziawionych deszczem

wiem: Co znaczą ja żywy o krok od filarów!

Te mury z odrąbanych skał – jak lby ponadnie mnie

zmarłychwstają z sarkofagu.

Kto wstrząsnął tą ciemnością, nagiął –
i ogarnął?

Wiem. Obciążone Jezusami krzyże
trzeba wyostrzyć w piony budowniczych drabin
i swoją wolę, zrównaną z niezgłębionym lazurem,
swoją śmierć
z ostrołuku
trafić –

– tam na kluczu sklepienia
drga zamknięty pęk strzał –

– i trwać pod hurgotem głazów szybujących coraz wyżej i wyżej,
aż je, nie skończone, nagły zawrót
stoczy ze szczytu
w dwie wieże, urwane dna.

Kto pomyślał tę przepaść i odrzucił ją w górę!

Dla Przybosia kamień, z którego zbudowano katedrę nadal związany jest ze skałą, z której pochodzi. Świątynia, będąca niewątpliwie tworem człowieka (podmiot podkreśla to, pisząc o budowniczych), staje się czymś na poły organicznym, przyrodniczym. Jej martwota okazuje się więc pozorna. Podkreśla to między innymi Edward Balcerzan w swojej interpretacji liryku:

²⁰ Por. z koncepcją „radosnego katastrofizmu” A. Sandauera [w:] *Przyboś*, Warszawa 1970, s. 15–16.

Katedra gotycka nad Sekwaną wydaje się zrazu hymnem kamiennym na cześć „budowniczych”. [...] A jednak podmiot liryczny tego wiersza przeżywa nie tylko zachwyt. Czuje – przerażenie. Gotyk zrodzony z kamieni wcale się od natury tak naprawdę nie oderwał. [...] Mury pamiętają skały, z których zostały zbudowane, i oto skały w murach zmartwychwstają! Nie zwycięstwo człowieka nad naturą, lecz walka budowniczych z nieubłaganyymi mocami natury, z potęgą chaosu, staje się przedmiotem dramatu²¹.

Wiersz Przybosia zdaje się nie tylko walką z chaosem, ale i zdziwieniem nad wieloraką naturą rzeczywistości, która nigdy nie odcina się od swoich korzeni: serce skały na zawsze pozostaje częścią głazu. Budynki wiodą żywot innego rodzaju – dzięki temu, że pozostają częścią większej całości Natury, nigdy nie giną i nie mogą zostać zniszczone. Przysługuje im bowiem przywilej zmartwychwstania. Słowo to można rozumieć dwojako: jako odrodzenie się po ewentualnej zagładzie lub też jako ciągłe ożywianie we wzroku obserwatorów. Wieczne trwanie katedry nie jest więc pozbawione elementu dynamicznego; wciąż na nowo powstaje ona przed oczami zachwyconego człowieka. Podmiot podkreśla zresztą to jej permanentne „stawanie się”: przedostatnia strofoida pokazuje czytelnikowi, jak rodzi się przestrzeń świątyni. Wśród sprzecznych ruchów („wyżej i wyżej” przeciwstawione „stoczeniu ze szczytu”)²² i pozornie niesłyszalnych dźwięków (naturalna cisza katedry zanegowana przez poetę w określeniu „hurgot głazów”) powstają dwie wieże Notre-Dame.

Gotycka katedra nie jest jedynym ożywionym elementem paryskiego krajobrazu. Natura tkwi także w drobnych przedmiotach używanych przez mieszkańców. *Cztery strony* przynoszą piękny obraz gwizdka-nasienia:

Ostatni człowiek znikł pożarty przez tłum,
został tylko policjant jak świstak na kretowisku.

Tknięty jego pałeczką plac wytrysnął fontanną.

M'sieur! Zasadź pestkę skaczącą w świstawce!
Tylko gwóźdź wykiełkował na jezdni...

Dym, pęd z benzyny, nim rozwinął się, zwiądlł,
obtluczony gradem kamienic.

[(Rs)UP I, 137]

Policjant pozostaje samotny na scenie miasta i odkrywa w sobie zdolności kreacyjne. Podmiot wpisuje go w nurt anty-miasta, porównując do świstaka – pokazuje tym samym analogię między człowiekiem a przyrodą. Dodatkowo wzmacnia ów związek echolalia świstak-świstawka. Przedmiot trzymany przez policjanta tworzy z nim nierozzerwalną całość, jednocząc go ponownie ze światem natury (gwizdek nosi w sobie bowiem nasienie, z którego wykwitnąć może nowe miasto). Wzmocniony przez roślinno-zwierzęce anty-miasto, policjant „tworzy”

²¹ E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosia*, Warszawa 1989, s. 17.

²² Por. z interpretacją Stanisława Barańczaka w: *Wzlot w przepaść* [w:] tenże, *Pomyślane przepaście. Ośiem interpretacji*, Katowice 1995, s. 33–34.

fontannę, pozwala jej pojawić się niespodziewanie u wylotu ulicy²³. Kolejnym gestem kreacyjnym, do którego zachęca go podmiot tekstu jest zasadzenie nasienia. Pragnie on rozszerzyć żywotne właściwości miasta, pozwolić podziemnemu Paryżowi na ujawnienie się. Eksperyment kończy się jednak niepowodzeniem. Sprzyja mu miejski pęd, ruch samochodowy, sama dynamika metropolii. Przeszkadza jednak jego skostnienie – kamienice, które przytłaczają kiełkujące ziarno.

Anty-miasto nie zawsze musi być jednak alternatywą dla rzeczywistości. W *Znikłym czólnie* Przyboś przedstawia ich idealną symbiozę, pokazuje moment, w którym udaje im się osiągnąć stan idealnej równowagi.

Katedra drgała w górę – gdy wskazałem ją – wzdłuż palców,
poprzez drzewa, przez gałęzie różowiały paki iglic,
gołębie rozwijały w locie jej róże.

Spojrzenie podmiotu łączy w jedność drzewa rosnące wzdłuż Sekwany z iglicami budowli i wieżami. Iglice zmieniają się w jego oku w róźne paki, natura wstępuje do świata architektury i zespala się z nim delikatnie, bez dramatycznej walki. Katedra kwitnie na oczach „ja” lirycznego; rozwija się, zachęcana do tego przez ruch otaczających ją bytów: ptaków, Sekwany, a także oddalającej się (w sensie metaforycznym, poprzez płacz) ukochanej. Melancholijna, acz pełna zachwyty nad pięknem stolicy, wizja podmiotu pokazuje czytelnikowi łagodne współistnienie wielu wymiarów miasta. Dzięki nim Paryż jest miejscem-zagadką, wyzwaniem dla obserwatora i wielką tajemnicą. Należy patrzeć na niego długo i wielokrotnie, aby zgłębić jego istotę. Wysiłek ów wart jest jednak podjęcia. Metropolia potrafi się bowiem odwdziżyć za wytrwałość i ofiarować wzruszenie estetyczne, a także „nowe widzenie”, które łączy miejsca odległe i formuje między nimi swoisty „łuk” porozumienia. *Od ubiegłego roku* przynosi nam obraz takiego połączenia Paryża i „ogrodu” zamieszkiwanego przez ukochaną kobietę:

Z dalekiego twojego ogrodu
schylam się, aby zerwać
tu,
na świetlistych, zwierciadlanych asfaltach,
zroszony bukiet elektrycznych
astrów.
[(MnZ)UP I, 238]

Między „tu” a „tam” wytwarza się most, po którym podmiot może przemierzać się za pomocą wyobraźni. Miejsca połączone to nic innego jak warstwy miasta: wielkomiejski Paryż realny wraz z jego elektryczną roślinnością i oświetlonymi przez lampy czy neony ulicami oraz anty-miasto wcielone w tajemny ogród.

²³ Obraz ten jest próbą uchwycenia dynamiki widzenia: podmiot nie widzi od razu fontanny, ta zaś zlewa się z ruchem ręki policjanta i dlatego staje się on jej „fałszywym sprawcą” (by przywołać pojęcie wprowadzone przez Kazimierza Wykę – *Wola wymiernego kształtu* [w:] tenże, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 248).

Wspomnienie owego ogrodu zostaje ukryte w Paryżu podziemnym, zbierającym wszelkie wyobrażenia i pragnienia mieszkańców. Jest on przeciwwagą dla realności właśnie dlatego, że kumuluje potrzeby wyparte, zasłonięte, wstydlive lub intymne. Niekiedy jednak udaje im się wydostać na zewnątrz bezboleśnie, zrosnąć się z miastem prawdziwym i je dopełnić.

Sfera nieświadoma odgrywa również ogromną rolę przy tworzeniu ostatniej warstwy paryskiej metropolii – Paryża onirycznego. Dla samego Przybosia pozostaje on czymś niezgłębionym, a może nawet wstydlivym. Nie pojawia się bowiem w liryce, ale w dołączonym do *Równania serca* zbioru prozy poetyckiej *Pióro z ognia*. Już sam fakt obrania innej formy literackiej dla jego opisanie i wykluczenie go z obrębu refleksji *stricte* lirycznej wskazuje, że poeta nie potrafił do końca uporządkować doświadczenia sennego Paryża. Miasto snu nie mogło bezkolizyjnie wkroczyć do realności i nie zespoliło się też w pełni z żadnym innym wyobrażeniem.

Pióro z ognia niewątpliwie tematyzuje sen; w tekstach pojawiają się wskazówki, że obrazy przewijające się przed oczyma podmiotu to tylko mara. Jeśli tylko da się określić czas akcji poszczególnych fragmentów, często jest to wieczór: „ja” wspomina bowiem o zapalaniu lamp na ulicach, świecących neonach, zamykaniu powiek. Sen zdaje się pokrywać miasto niczym kawałek materiału:

Z tej rozplataney oddali miniony dach ruchomieje między moimi palcami jak pletwa powietrzna.
Rozwijam go nad tobą, baldachim w procesji snu.

[Czy słyszysz, (Rs)UP I, 170]

A ja z materii spojrzenia i zmysłu równowagi
wznoszę nową wieżę Eiffela, błyskającą tej nocy wysoko nad miastem przejechanym przez sen,
wieżę skrwawioną ciałami przelotnych skowronków.

[Nowa róża, (Rs)UP I, 173]

Jego obecność rozluźnia tok rozumowania podmiotu: o ile w liryce stara się on zrozumieć i wyjaśnić, czym jest dla niego Paryż, i wsłuchując się w mowę miasta, od razu przekształca je w logiczną konstrukcję (warstwy są bowiem bardzo czytelne), o tyle *Pióro z ognia* wyzwała wyobraźnię. Pozwala poecie na zapisywanie nawet odległych skojarzeń, umożliwia przemianę przedmiotów w zjawiska z różnych porządków: dach może stać się pletwą (metafora akwaticzna), wieża pokryć się krwią ptaków (ujawniając wyobraźnię makabryczną). W wierszach istnieją jakieś nadrzędne wyobrażenia (militarne czy roślinne), którym podporządkowane zostają prawie wszystkie przenośnie. W prozie są one swobodne i wędrują w bardzo różne rejony.

Najczęściej różne światy wyobrażeń łączą się ze sobą: elementy pejzażu miejskiego z wiejskim (sympmatyczni są bohaterowie chłopscy wrzuceni w rzeczywistość metropolii – *Grudka ziemi*), widzenie malarskie i realnie doświadczone (obrazy Camille’a Pissarra nakładają się na paryską ulicę w *Zaokiennym neonie*), wizje apokaliptyczne o proveniencji biblijnej z tymi związanymi bezpośrednio

z nadejściem wielkiej wojny. Istotna z punktu widzenia poetyki tych tekstów wydaje się też ich płynność. Mimo obecności wizji makabrycznych i ciągłego zderzania nieprzystających wyobrażeń, fragmenty *Pióra z ognia* są prawie pozbawione napięcia: ich dramatyzm rozładowuje się dzięki zmianie formy. W prozie Przyboś unika ostrych cięć, krótkich wersów i dysonansowych brzmień. Zdania są dłuższe, rozciągnięte, płyną powoli. Poza tym przejścia między skojarzeniami także zdają się łagodne: czytelnik ma wrażenie, że świat pokazany został jako ciąg przyczyn i skutków. Każdy akt odbija się echem w przestrzeni, wśród ludzi. Ich czynności wiążą się ze sobą dzięki uspojnijacemu wszystko podmiotowi-obszawatorowi – widzi on pozornie niedostrzegalne relacje wytwarzające się między nimi i opisuje je ze stoickim spokojem, nie okazując uczuć i nie dziwiąc się napływającym do niego sygnałom. Najlepszym przykładem owego współdziałania ludzi i rzeczy jest tekst *Seria*:

W tym śliskim momencie, kiedy siwooka praczka wyjęła drugą lewą rękę z balii cuchnącej mydlinami jak mocz wieprza
i zadarłszy czerwony kciuk wykręciła ostatni rąb koszuli,
numerowy obciążony dwiema walizkami pod ramionami, rozczapierzony jak kokosz,
i dwiema zwieszonymi u palców mnożących się dwudziestu-czterdziestu
stuknął ciężarem o linoleum korytarza, zelżał, skurczony do tych zwyczajnie zawsze tylu samych
dłoni,
i ruszył niosąc w rękach tylko swoje nazwisko,
a malutki synek pedagoga, oćwiczony po poślachkach dyscypliną, wyrwawszy się z rąk rodziców
biegł przed nim, chwytając się klamek ponumerowanych kolejno pokoi hotelowych
– co ujął klamkę, odklejała się od białego lakierowanych z pasowymi pręgami drzwi –
aż ustał przed szklaną galerią, w której biły się żółte i czerwone róże,
wtedy bezdomny student zamieszkały w kabinie telefonicznej zakręcił – usłyszawszy
równocześnie wszystko – wszystkie numery na tarczy
i nim usłyszał jednoznaczna odpowiedź, zastęgl z zielonym sznurem wkoło szyi i czarnym ryjem
nieskończoności z ust.

[(Rs)UP I, 172]

Czytając tekst, odnosi się wrażenie, że pomiędzy ruchami praczki a działaniami studenta nie zachodzi żadna gwałtowna zmiana: wzrok prowadzi patrzącego od piorących rąk kobiety, przez niosące ręce numerowego, krępujące ręce rodziców (z których wyrwa się chłopiec), chwytające ręce dziecka aż do rąk studenta wykręcającego numer na tarczy telefonu. Elementem spajającym, który czyni tekst jasnym i pozornie logicznym są właśnie dłonie wykonujące analogiczne czynności (ich ruchy się wzajemnie uzupełniają). Sekwencja ruchów wykonywanych między spokojnym początkiem a budzącym grozę zakończeniem przygotowuje odbiorcę na „czarny ryj nieskończoności”. Jego pojawienie się jest nagłe, ale jednocześnie – wpisane w wewnętrzną konsekwencję fragmentu. Znaczenia poszczególnych działań bohaterów zacierają się, są ukryte za mgłą innych wydarzeń. Jako że wpisują się w koherentną całość – nie wywołują napięcia.

Rozrzeczenie znaczeń koresponduje też z rozmyciem się nazw własnych i wtopieniem ich w tekst. Czytelnik wie, że mówi się o Paryżu, ponieważ po-

trafi wyłowić z mgławicy słów te nawiązujące do obowiązujących w wymiarze jawy określeń. Co charakterystyczne, owo „rozmycie” jest konsekwencją fabuły: najbardziej wyrazisty przykład pojawia się we fragmencie zatytułowanym *Po deszczu*. To właśnie ów deszcz może być odpowiedzialny za erozję znaczenia:

A ty, przechodniu o rękach, z których wypływa powietrze? Klękasz pod mostem rozbieranym, cegła po cegle, na tęczę i w podskoku dosięgasz grzywy lwów księżycowych, spod której kurczą się i rozszerzają łuki deszczów triumfalnych.

[(Rs)UP I, 176]

Konkretna budowla znana z dziennego Paryża – Łuk Triumfalny – zostaje tutaj płynnie wpleciona do zdania. Pojawia się ona dodatkowo w bliskości z mostem otoczonym przez lwy. Może więc chodzić tu o most Aleksandra III, zdobiony wizerunkami dwóch wielkich lwów, które znajdują się przy Grand Palais. Nietrudno określić lokalizację opisywaną w tym fragmencie; ona sama przestaje być jednak ważna, gdyż przechodzi niesamowitą przemianę. Wraz z roztopianiem się nazw, ulega destrukcji całe miasto: most przemienia się w świetlistą tęczę (znów echo sytuacji lirycznej – metropolii w deszczu), łuki kurczą się i rozszerzają naprzemiennie. Sam przechodzień także traci powietrze, które ustawicznie odlatuje z jego rąk. Paryż oniryczny służy pokazaniu miasta rozprężonego, przygotowującego się do zniknięcia.

Inne warstwy także przetwarzają motyw dematerializującego się miasta. W liryce pojawiają się obrazy wyczerpania, rozmywania się (miasto warunkuje więc użycie technik impresjonistycznych), powolnego znikania. Motorem tych zmian jest oczywiście wielkomiejski ruch. Barbara Sienkiewicz zauważa, że dynamizm staje się cechą wszystkich przedmiotów, nawet tych z pozoru statycznych i przekształca się w podstawową „zasadę życia miasta”:

W efekcie wszakże miasto nie tylko nie jest [...] widziane jako statyczny układ pionów i poziomów, linii i brył, ale w ogóle nie jest trwałym bytem. Nieustannie staje się, tak jak stają się wszystkie jego składniki i elementy. Nie jest ujmowane poprzez gotowe formy, a trudno też mówić o formach kształtujących się czy kształtowanych i uchwyconych w chwili kształtowania. Tu w ogóle nie ma uchwytnej formy²⁴.

Ciągle zmieniające się obrazy i chwytnie w ruchu zjawiska prowadzą więc do absolutnej destabilizacji przestrzeni i postrzegania podmiotu. Miasto realne staje się coraz odleglejsze od swego pierwowzoru. Jego stopniowa abstrakcjonizacja zdaje się zaś być wyrazem jednego z najważniejszych pragnień Przybosa: wyzwolenia z ograniczeń narzucanych przez materialność miejsca. Paryż fascynuje, ponieważ daje możliwość zanurzenia się w niestabilności: momentami przytłacza swoim ogromem i dziedzictwem, jednak zawsze pozwala zniknąć w tłumie, stać się częścią miejskiego pędu. Ofiaruje klucz, o którym mowa w *Ty tylko ocalasz z Pióra z ognia*:

²⁴ B. Sienkiewicz, *Poznanie...*, dz. cyt., s. 347 i 349.

Mieszkam tylko od stóp do głów.
klucz jest mi potrzebny tylko wtedy, gdy chcę wyjść z przestrzeni,
jestem stale na zewnątrz.

[(Rs)UP I, 181]

Michalina Kmieciak

AN AMBIGUOUS MYTH:
MULTILAYERED REPRESENTATIONS OF PARIS IN
THE WORK OF JULIAN PRZYBOŚ

Summary

In our cultural tradition Paris functions as a metropolis with a fascinating, multifaceted identity composed among others of the image of *la ville lumière* and that of a mysterious or sinister underground. This article attempts to show how the myth of Paris affected the poetic vision of Julian Przyboś, a poet who was undoubtedly fascinated by that great capital city. He dedicated to it a series of poems and poetic prose pieces (*The Fiery Feather*) in a volume entitled *The Heart Equation*; various individual poems were to be added to that 'Parisian collection' in later years. An analysis of his texts shows that Przyboś not only draws on the received cultural myth but also transforms it and expands it with his own annexes. In his work the image of Paris a city divided between light and darkness, day and night, is replaced by a complex, multilayered vision of the real Paris, Paris transformed, Paris the anti-city, and the dreamland Paris. All of these images are interrelate and complement one another, presenting in this way a consistent picture of a modern metropolis.