

Hanna Ratuszna

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: 0000-0002-7544-3581

PALIMPSEST KULTURY ZMIERZCHU. FERDYNAND RUSZCZYC I ZDZISŁAW KLESZCZYŃSKI – SPOTKANIE ARTYSTÓW

Labirynt znaczeń

Palimpsest bywa postrzegany jako wieloznaczna figura wyobraźni¹. Historia tego pojęcia, poczynając od prac Genette'a (1982), Blooma (2002), Lewesa (2008) i Dillon (2007)², wskazuje na różnorodność znaczeniową, niezwykle pojemną formułę. Ryszard Nycz nazywa palimpsest rodzajem prototypu, a nawet układu odniesienia, który pozwala powiązać pewne cechy toposu w jedną opowieść, zwłaszcza bowiem przeciwieństwa, uaktywnia aporie, między innymi: materialności i duchowości, polisemii i dyseminacji³. Jest rodzajem synergii, która powstaje przy zachowaniu odrębności tworzących go tekstur. Palimpsestowość może być zatem analizowana w powiązaniu z transtekstualnością⁴. Funkcjonuje niekiedy

¹ Por. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.

² Pisze o tych kwestiach szczegółowo Ryszard Nycz w: *Lekcje Adorna: tekst jako sposób pokazania albo o kulturze jako palimpseście*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 34–50. Badacz powołuje się na prace: G. Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln–London 1997, pol. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, przeł. Bielik-Robson A., Szuster M., Kraków 2002, D. Lewes (ed.), *Double Vision. Literary Palimpsests of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Lanham: Lexington 2008, S. Dillon, *The Palimpsest. Literature, Criticism, Theory*, London–New York 2007.

³ R. Nycz, *Lekcje Adorna: tekst jako sposób pokazania albo o kulturze jako palimpseście*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 34. Badacz zwraca uwagę na funkcjonowanie „modelu palimpsestowej sieci”, w wyniku którego zostaje wyprowadzone na powierzchnię tłumione doświadczenie (zwrot afektywny), tamże, s. 40.

⁴ Gérard Genette wyróżnia w obrębie transtekstualności pięć form relacji (aspektów transtekstualności): intertekstualność, paratekst, metatekstualność, architekstualność, hipertekstualność.

jako jedna z konstelacyjnych metod poznania, opisu rzeczywistości (w granicach socjolektu)⁵. Koncentruje się wówczas na teksturze dzieł sztuki, literatury i szeroko pojmowanej kultury, czasu, przestrzeni, a nawet formy pamięci, przestrzeni wyobraźni. Bywa metaforą konceptualną w procesie poszerzania kategorii tekstualności. Poznanie staje się zatem eksperymentem, zakłada bowiem konieczność nieustannych translacji i krytycznych interpretacji tekstów kultury, zapisów doświadczonej rzeczywistości⁶.

Dorota Kielak interpretując fenomen literatury przełomu XIX i XX wieku uznała palimpsest za jedną z ważniejszych figur modernistycznej świadomości. Badaczka nie tylko przeanalizowała jego znaczenie w kontekście literatury, syntezy sztuk (współzależności słowa, obrazu i muzyki), lecz także kultury (jej aporii, choćby: kultura – natura). Figura palimpsestu opisywała charakter przełomu światopoglądowego, kryzysu pozytywistycznych koncepcji filozoficznych, który zainicjował narodziny nowego nurtu zwanego modernizmem⁷. Istotny jednak – w kontekście przedstawionych rozważań – wydaje się sam proces przemian światopoglądu pozytywistycznego w nowoczesny, dwudziestowieczny, zapatrzony w idee relatywizmu.

Kielak, nawiązując do definicji przywołanej przez Teresę Walas⁸, używa takich określeń jak „zdialogizowanie znaczeń”, „ambiwalencje sensów”⁹. Uważa także, że palimpsest staje się metaforą kryzysowej, a zatem dekadentckiej świadomości, a nawet postawy, która kształtuje się pod wpływem dystansu wobec przemian światopoglądowych w drugiej połowie XIX wieku¹⁰. Palimpsestowość zakłada możliwość odczytania ukrytych sensów (znosi granicę między tym, co dawne, i tym, co obecne), dotarcia do pierwotnych pokładów tekstu, wyłuskania znaczeń, które tworzą już nową, często opozycyjną wobec poprzedniej jakość, budują inny, odwrócony, zaprzeczony (paradoksalny) *sens*. Palimpsest obnaża zatem istotę kryzysu i choć sam jest kryzysowy, nie redukuje siebie, lecz konstruuje nowy obraz – znaczenie, wzmacnia w ten sposób swoją pozycję.

⁵ Por. K. Mrowcewicz, *Sęp palimpsestowy. Kilka uwag o stylu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, „Teksty Drugie” 2004, z. 3, s. 29.

⁶ O procesach tych pisze Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora – sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010.

⁷ D. Kielak, *Modernistyczny palimpsest. Model lektury – figura tożsamości*, „Colloquia Litteraria” 2008, 4/5, s. 21.

⁸ T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków – Wrocław 1986, s. 38. Przypomnijmy, Teresa Walas badała warunki, które spełniał tekst naturalistyczny przeistoczony z tekstu pozytywistycznego.

⁹ D. Kielak, *Modernistyczny palimpsest. Model lektury – figura tożsamości*, dz. cyt., s. 21.

¹⁰ Tamże, s. 24.

Jednym z utworzonych w tym procesie obrazów-znaczeń jest groteska, która rodzi się na styku palimpsestowych aporii obecnych w kulturze modernizmu, ukształtowanych pod wpływem doświadczenia dekadencej niemości, poczucia kryzysu¹¹. Groteska jest wyraźnie obecna w literaturze dwudziestolecia, w Młodej Polsce przejawia się zaledwie w przebłyskach (ornamentach) rokokowego obrazowania, w „geście śmiechu”¹². Rokokowe interferencje artystyczne stanowią interesujące świadectwo palimpsestowości kultury modernizmu¹³. Jednym z ciekawszych sposobów odczytywania/rozpoznawania takich znaczeń jest analiza konstelacyjna, o której wspomina w swoim artykule Ryszard Nycz: „[...] konstelacyjna analiza oplata przedmiot otwartą, pełną luk i szczelin siecią różnorodnych (w tym sprzecznych) pojęć, które niejako »indagują« i aktywują stłumione czy zatarte jego sploty i warstwy, wyprowadzając na powierzchnię i czyniąc dostępną poznaniu jego unikatową złożoną teksturę”¹⁴.

Prezentowany szkic poświęcony jest zagadnieniom modernistycznej palimpsestowości, rozpatrywanym w odniesieniu do twórczości artystów przełomu XIX i XX wieku. Losy Ferdynanda Ruszczyca, jednego z najbardziej znanych malarzy Młodej Polski, który powrócił w 1908 roku do Wilna, oraz Zdzisława Kleszczyńskiego¹⁵, który po debiucie poetyckim w 1913 roku w Wilnie, opuścił Litwę i osiedlił się w Warszawie, połączyło miejsce: XIX-wieczne miasto-mozaika¹⁶ z cyganeryjnym Zarzeczem, dobrze prosperującą Księgarnią Józefa Zawadzkiego, Uniwersytetem oraz labiryntem ulic, kościołów i parków.

Artystów różniło wiele, przede wszystkim osiągnięcia, Ruszczyk był cenionym malarzem, akademikiem, reprezentantem świata kultury; Kleszczyński w chwili spotkania był początkującym literatem, studentem prawa na uniwersytecie w Petersburgu, entuzjastą lotnictwa, automobili, recenzentem sztuk teatralnych. Spotkanie, które można by (przy pewnych założeniach) opisać za pomocą figury chiazmu, miało istotne znaczenie dla ich twórczości. Analiza konstelacyjna ich wybranych prac, okoliczności artystycznego spotkania, przywołują na myśl

¹¹ Tamże.

¹² Pisze o tych zjawiskach Ryszard Nycz: *Gest śmiechu: z przemian świadomości literackiej przełomu w XX (do początków pierwszej wojny światowej)*, „Pamiętnik Literacki 1977, nr 4, s. 45–70.

¹³ O interferencjach w literaturze pisze Adam Dziadek: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.

¹⁴ R. Nycz, *Lekcje Adorna: tekst jako sposób pokazania albo o kulturze jako palimpseście*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 44.

¹⁵ I. Fedorowicz, *Zdzisław Kleszczyński. Poczec twórców literatury wileńskiej*, „Znad Wili” 2016, nr 2, s. 35–36.

¹⁶ T. Bujnicki, *Odkrycie „polifonicznego” Wilna. Mindaugas Kvietkauskas o dwudziestowiecznym początku wileńskiej literatury*, „Wielogłos”, 2/2014, s. 102–114.

tkwiące w kulturze modernizmu palimpsestowe ambiwalencje. Refleksja nad tymi zagadnieniami umożliwi prześledzenie przyczyn i źródeł powstania mechanizmów odrodzeńczych (groteska, ironia).

Rezonans kultury

Ferdynand Ruszczyc patrzył na Wilno jak na palimpsest¹⁷, cenił historię wpiisaną w labirynt ulic i domów, jak żaden inny artysta rozumiał miasto, z którym związał swój los. Mieczysław Limanowski jako jeden z niewielu interpretatorów jego twórczości pisał o teksturze jego obrazów: teatralności przedstawień (wpiwanej w obraz koncepcji tragizmu), o poetyckim zamyśle kompozycji, roli świetlnych metafor, czasie i przestrzeni. Teoretyk Reduty widział w artyście poetę, który tworzy duchową głębię pejzażu, jest „alchemikiem obrazu”, dramaturgiem ukrytych w liniach treści:

Orientacje związane z umiejscowieniem w górze lub w dole, na przednim planie lub w głębi, po stronie prawej lub lewej, orientacja mająca wyjątkowe znaczenie dla wszelkiej akcji – oto są momenty, które dają możliwość śledzenia za podziemną topografią obrazu wypływającą z usposobień samego poety. Porównując obrazy Ruszczyca ze sobą, oglądamy kolejne konstelacje (ulubione jego określenie) ustalamy w nich istnienie tego samego planu anagogicznego, który nie zmienia się, ani na chwilę w całej jego twórczości. Zeszliśmy w podziemia i uchwyciliśmy schemat matematycznej kanwy, będący rodzajem nurtowania reszty ruchliwej i zmiennej. Dopiero teraz, jay w księdze, czytamy zamkniętą treść twórcy. Ruszczyc – nie potrzeba tego dowodzić – był w pełni słowa artystą, ale obok malarza był równocześnie w swoich obrazach poetą¹⁸.

Limanowski czytał obrazy Ruszczyca zgodnie z poetyką przedstawień teatralnych, zwracał uwagę na grę światła, scenierię zdarzenia dramatycznego. W jednym z najsłynniejszych obrazów malarza, *Nec megitur*, który znajduje się w Litewskim Muzeum Sztuki w Wilnie, dramatyzm potęguje symboliczne przedstawienie otchłani *mare tenebrarum* i tańczącego nad nią statku widma. Obraz ten w sposób szczególnie – zdaniem Limanowskiego – uosabia twórczość Ruszczyca z okresu modernizmu. Kolorystyka, ekspresja oraz operowanie symbolami pozwalają łączyć jego twórczość z artystami europejskimi, w tym Edwardem Munchem (rola

¹⁷ F. Ruszczyc, *Tablice historii*, „Tygodnik Ilustrowany” 1919, nr 40–41, s. 662–663.

¹⁸ M. Limanowski, *O treści immanentnej obrazów Ruszczyca*. Odbitka z wydawnictwa pt. *Ferdynand Ruszczyc. Życie i dzieło*, Wilno 1939, s. 9.

koloru, psychologizm, ekspresja). Limanowski zwrócił uwagę na obecne w dziele aporie, wewnętrzne sprzeczności, które trafnie charakteryzują estetykę polskiego modernizmu. Obraz niczym palimpsest wyraża nowe treści, które współtworzą odmienne kody znaczeniowe. Wyobrażenie potęgi żywiołów: ziemi, powietrza, wody i ognia staje się scenerią nowego dramatu jednostkowego istnienia, utraconej (zagubionej w wędrówce w nieznanne) tożsamości. Ruszczyc jest dla Limanowskiego poetą obrazu, a nawet artystą teatru: „Można chcieć zgłębić dramatyzowanie, które go cechuje jako poetę i które go zbliżało do teatru”¹⁹. Ta perspektywa pozwala analizować teksturę obrazów, tropić jej metafizyczny sens. Obrazy prezentują pewną opowieść, której prawidłowości, poetykę (na przykład zasadę prawej strony) Limanowski opisuje²⁰.

Po wyjeździe z Krakowa w 1908 roku Ruszczyc osiedlił się w Wilnie i zaangażował w działalność kulturalną i społeczną. Jego udział w pracach nad organizacją Wydziału Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Wileńskim był niezwykle istotny, a dodać należy, że nie stanowił jedyne zadania, które artysta sobie wyznaczył. Wcześniej pracował nad utworzeniem Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie (jego uczniem był Mikalojus Konstantinas Čiurlionis), był także profesorem Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W jednym z odczytów Ruszczyc mówił:

Od lat dziecińczych, z opowiadań matki lub może dziada weterana, z pierwszych – po elementarzu podręczników szkolnych, często przemycanych, każdy z nas zapamiętał, że ze słowem „Wilno” połączone było dla tych starszych jakieś ukrywane wzruszenie, że to słowo wymawiane było z jakimś naciskiem, by zapadło głębiej w pamięci młodej duszy dziecięcej²¹.

Miasto było zatem dlań nie tylko zadaniem (działalność kulturowa, społeczna), lecz dziełem, opowieścią, której początki zasłyszał w dzieciństwie. Malarz współpracował także z Teatrem Polskim kierowanym przez Nunę Młodziejowską. Zajmował się wówczas nie tylko dekoracjami, lecz także inscenizacją sztuk. Zastąpił jako twórca oprawy graficznej do *Lilli Wenedy* i *Balladyny* (1909). Jego prace zrywały z uproszczeniami, banalną wizją „dawnych wieków”. Projektom scenograficznym towarzyszył powiew świeżości, tajemnicy, specyfika legendarnej opowieści, ludowości ballady. Ruszczyc przekraczał granice, które wyznaczył

¹⁹ M. Limanowski, tamże, s. 10.

²⁰ Limanowski zwrócił uwagę na to, że wszystkie ważniejsze przedstawienia (czego dowodem jest analiza wielu dzieł, m.in. *Nec megitur*, *Jabłonie i Ziemia*) malarz sytuuje po prawej stronie obrazu, por. M. Limanowski, dz. cyt., s. 11.

²¹ F. Ruszczyc, *Liść wawrzynu i płatek róży. Przemówienia, wykłady, odczyty, artykuły w języku polskim i francuskim*, red. J. Bulhak, Wilno 1937, s. 93.

w sztuce scenograficznej Wyspiański, jego prace były porównywane z twórczością teatralną Leona Baksta²².

Najprawdopodobniej w czasie współpracy z teatrem Ferdynand Ruszczyc poznał młodego poetę Zdzisława Kleszczyńskiego, który po ukończeniu gimnazjum klasycznego w Wilnie rozpoczął studia prawnicze na uniwersytecie w Petersburgu, w latach 1909–1910 współpracował jako recenzent teatralny z „Przeglądem Wileńskim”. Przez kilka lat był także uczestnikiem salonowych spotkań artystycznych organizowanych przez malarza. Ruszczyc wykonał ilustracje do wydanego w 1913 roku tomu poezji Kleszczyńskiego zatytułowanego *Pogrzeb lalki*. Tom ukazał się w znanej i cenionej w Wilnie Księgarni Józefa Zawadzkiego, miał bibliofilski charakter. Odbito zaledwie 20 egzemplarzy na papierze czerpanym.

Tom miał przemyślaną kompozycję, całość rozpoczynał wiersz *Pogrzeb lalki*, który nie tylko pełnił funkcję motywu przewodniego, był swoistym prologiem. W zaledwie kilku naszkicowanych obrazach poeta żegnał w nim ukochaną lalkę przywodzącą na myśl „przędzę piękna”. Jej pogrzeb miał symboliczny charakter, zapowiadał kres wizji dotychczasowej egzystencji, miłości, inicjował bliżej nieokreśloną dorosłość („zakwitłe jaśminy”), skojarzoną jednak z nowymi tęsknotami, nową miłością, tym razem rozumianą po platońsku, jako umiłowanie piękna:

Zanim ujrzałem pierwsze, wiotkie
przędze piękna, poznałem, tem umiłował
w poezji mej Lalkę – i ta mi umarła.
tedy idąc dalej żegnam się z tobą Lalko:
żegnam, idąc dalej po męską siłę i męską
pogodę, która przyjdzie – wiem.
Wszak przyjdzie do mnie wiosna i zakwitną
białe jaśminy.
Zaś z prośbą się zwracam... Dlaczego?
Nie wiem do kogo? – nie wiem zgoła
Nic to: wtórnie proszę.
– wybacz jej... wybacz jej, Panie, bo była lalką
Tylko: dziewczynką z porcelany²³.

Pozostałe cykle: *Miniatury*, *Dzieci*, *Z wnętrza*, *Scherza*, *Śmierć*, *Morzom i lądom*, *Las*, *Z gór*, *Wiosna* opisywały etapy dojrzewania, istnienia, które kończy śmierć. Sama śmierć nie była jednak postrzegana jako kres, „zapowiadała” bowiem początek innego istnienia (*Wiosna*).

²² F. Ruszczyc, *Życie i dzieło*, red. J. Bułhak, Wilno 1939.

²³ Z. Kleszczyński, *Pogrzeb lalki*, Wilno 1913, s. 2.

Kleszczyński, podobnie jak Charles Baudelaire w *Kwiatach zła*, wyodrębnił najistotniejsze tematy swojego zbioru, miejsca wspólne, a były nimi: ideał i spleen. Poetyckie obrazy inicjowało doświadczenie cierpienia, poczucie utraty ideału (piękna lalka). Przeżycie bliskości śmierci, kruchość piękna (lalka z porcelany) inspirowały dalsze poszukiwania, równocześnie budziła się nadzieja odnowy, pragnienie siły. Tom Kleszczyńskiego ukazywał sens ideowego przełomu w światobrazie polskiego modernizmu: odcienie dekadencej rozpaczy i próby jej przezwyciężenia, odrzucenie secesyjnej estetyki, blaski witalizmu, podróż w stronę nietzscheańskiej „wiedzy radosnej”.

W kontekście wyróżnionych zagadnień i istoty ideowych procesów (przełamania dekadencej niemocy) motyw lalki nie wydaje się przypadkowy. Poeta funkcjonował w świecie teatru, gdzie koncepcja aktora, *nadmarionety* (Gordon Craig), figurki poruszanej zewnętrzną siłą staje się nieodłącznym elementem spektaklu. Tom poetycki, skomponowany niczym poemat: z prologiem i cykliczną wędrówką – podobnie jak statek z *Nec megitur* – jest także opowieścią, przedstawieniem teatru życia. Lalka stanowi nieodłączny element dziecięcego świata, jest także postacią ze świata sceny, komedii dell'arte. Włodzimierz Bolecki widzi w niej ekwiwalent groteskowej zabawy, jaka towarzyszyła refleksji artystycznej u progu dwudziestowieczności²⁴. Lalka, inicjatorka pierwszych doświadczeń, kształtująca uczuciowość dziecka, staje się w XIX wieku symbolem osamotnionego artysty, wyobraża także odwieczny konflikt kultury i natury²⁵.

Wątek ten obecny jest w dyskursie estetycznym znacznie wcześniej – w literaturze romantycznej miłość, piękno i tęsknota należą do świata fantazji, sztucznych form (por. *Coppelia* z *Piaskuna* E.T.A. Hoffmanna), które są niekiedy groteskowe i przerażające. Kleszczyński nawiązuje do tych zależności, przywołując wątek „przędzy piękna”. Piękno lalki i jej teatralnego (forma zabawy) świata wydaje się zagrożone, śmiertelne, jest bowiem nietrwałe, skażone sztucznością. Poeta to ktoś, kto zdaje sobie sprawę z owej nietrwałości. Gest twórczy, poezja stanowią jedną z form obrony przed zagrożeniami: egzystencja lalki wyraża wszystko to, czego lęka się człowiek: sztuczność, urzeczowienie, śmiech innych. Umarła lalka symbolizuje tajemnicę egzystencji, lęk człowieka przed śmiercią. Śmierć „porcelanowej dziewczynki” jest aktem zastępczym, wyobrażoną utratą, rytualnym gestem, który ma obłaskawić rzeczywiste odejście. Zastępczy świat – jak w dziecięcej zabawie – zostaje wyidealizowany, jednak w zmierzchu opisywanych zdarzeń tkwi smutek

²⁴ W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1.

²⁵ O kwestiach tych szczegółowo pisze Anna Czabanowska-Wróbel: *Dzieci, pajace i lalki. O młodopolskich dziejach motywu*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1–2, s. 223–244.

przemijania, lęk śmierci. O analogii świata lalek i ludzi interesująco pisał Henryk Bergson, który widział w owym podobieństwie niepokojący rys codzienności:

Ruszmy więc w drogę, wychodząc od zabaw dziecinnych. Prześledźmy ów nieznaczny postęp, skutkiem którego w rękach dziecka marionetki poczynają rosnąć, ożywać się i dochodzić w końcu do tego chwijnego stanu, kiedy przeobrażają się w ludzi, pozostając wciąż marionetkami²⁶.

W wierszu Kleszczyńskiego *Szal Kolombiny* poeta sięga po motyw z komedii dell'arte – bohaterka, Kolombina stwarza miłosną rzeczywistość naznaczoną zbrodnią (dusi każdego kochanka czarnym szalem). Wiersz jest opowieścią o sensie istnienia oraz metamorfozach miłości i śmierci – siódmy kochanek to cień poprzednich, jest niemęski, niemądry, nagi (bezbronny) i delikatny niczym dziecko. Miłość siódma i ostatnia śmierć (jak siedem wcieleń) wyrażają ideał bezcielesnego istnienia – pragnienie wieczności.

Kolombina obnaża schematy uczuć, wielkich, miłosnych tragedii, które skrywają tęsknotę za miłością idealną, nierealną i niewypowiedzianą, podszytą pragnieniem wieczności; staje się Panią Śmiercią (*Madame Mors*). Atmosfera wielkiego miasta, dekadentckiego Paryża, w którym żyje bohaterka tej lirycznej opowieści, podszyta afektami, wydobywa najbardziej skrywane instynkty. Postać dostojnej, „porcelanowej” Kolombiny okazuje się projekcją świata kultury. Jej angielski płaszcz, czarny szal to ekwiwalenty groteskowego obrazowania pogrążonego w zmierzchu świata:

Na bulwarze mieszkała Kolombina,
gdzie się krzyżują ulice.
Na dole jest bandel wina,
gdzie zwykle pijają fiakrzy,
zaś na rogu, gdy noc patrzy
chodzą blade nierządnicze [...]
Tamtędy w angielskim palcie
bardzo blond, bardzo wysmukła
w ogromnym czarnym Rembrancie
prześlicznie strojna jak kukła
co główkę w sklepie przegina
marząc o przyszłym amancie,
chadzała Kolombina [...]²⁷.

²⁶ H. Bergson, *Śmiech*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977, s. 108.

²⁷ Z. Kleszczyński, *Pogrzeb lalki*, s. 59.

Tom, ilustrowany przez Ruszczyca niepokojącym, rokokowym wizerunkiem tytułowej lalki, ukrytej pod zwojem opadłych z drzew liści i kwiatowych płatków, otrzymał dobre recenzje. Jedna z nich ukazała się w „Nowej Gazecie” z 1913 roku, R. 8, nr 330²⁸. Autor określił rysunki Ruszczyca jako „koronkowe”, tom zaś uznał za dekadenski. Tytułowa lalka z porcelany to symbol kruchego piękna, które przemija, wiersze mające filozoficzny charakter, stanowią opowieść na wpół baśniową o życiu, które pozornie prowadzi do kresu:

Lalki nie umierają w duszach poetów. Jest to w nieodłącznych inwentarzach ich niby znudzonych, a w gruncie rzeczy łatwowiernych dusz. W nagrodę za fetyszizm, za poszukiwanie w miłości jakowejś tęsknotki ogólniejszej, za przesubtelnienie dostąpili prawa pańskiej zabawy owemi przedzami piękna, któremi trzeba powiedzieć p. Kleszczyński, liryk pur sang, oryginalny i wnikliwy, bawi się nader interesująco²⁹.

Anna Czabanowska-Wróbel dostrzegła w młodzieńczym tomie Kleszczyńskiego realizację motywów rokokowych, ich modernistyczny charakter: grę pół-tonów, malarskość, ukierunkowanie na groteskę, sprzeczności i opozycyjność wartości estetycznych (piękno-brzydota, mrok – jasność)³⁰. Rokoko jednak to nie tylko styl, koncepcja świata i człowieka – alegoryzacja, perspektywa przemijania (idea *vanitas*), których projekcje można bez wątpienia odnaleźć w tomie *Pogrzeb lalki*. Warto także zwrócić uwagę na ironię, karykaturalny obraz egzystencji, w której śmierć przywdziewa maskę bohaterki przedstawień teatralnych komedii dell'arte. Kleszczyński formułuje w lirycznej refleksji ironiczny dystans wobec świata i ludzi. Pejzaż zdarzeń jest zawsze rozmyty, przetworzony, widziany oczyma bohaterów wydobytych z historycznej oddali: markizy, kasztelanki, rycerza, czy mieszczanina, który żyje z niejasną świadomością klęski, poczuciem przemijania. Rokokowy rys tej twórczości zdradza zatem obecność wpływów odrodzieńczych, które zwiastują rozwój groteskowej estetyki, przelamującej dekadenską niemoc.

Jednym z ważniejszych rekwizytów rokokowej sztuki, odznaczającej się dekoratywnością, nastrojowością i finezją, był portret. Jego wyobrażeniem w wierszach Kleszczyńskiego jest wizerunek markizy, damy, będącej niekiedy *Madame Mors*. Dama owa zostaje przedstawiona jako bohaterka teatru świata (topos *theatrum mundi*), z jej osobą wiąże się erotyczna sugestia oznaczająca subtelny, wyrafinowaną grę towarzyską. Kobieta aktorka przemienia się także w kukiełkę, lalkę, jej

²⁸ J.J.J., *Brzegiem Lety. Lalka*, „Nowa Gazeta” 1913, nr 330, s. 2.

²⁹ Tamże.

³⁰ A. Czabanowska-Wróbel, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013, s. 208–210.

los pozostaje w rękach nieznanego reżysera, Boga, do którego podmiot liryczny zwraca się w tytułowym wierszu *Pogrzeb lalki*. Los, przeznaczenie to splot nieoczekiwanych zdarzeń, które mogą zmienić bieg przedstawienia, gra musi jednak toczyć się dalej.

Los – jako sygnał zmienności – pełni rolę środka konstelacji tak istotnej w procesie poznania/rozpoznania zdarzeń. W wierszach Kleszczyńskiego poetycki świat ukrywa głębię ironii, Kolombina czy Markiza to figury obecne na szachownicy życia, ciemne i jasne piony, które wchodzi ze sobą w interakcje, gra toczy się bowiem na wielu poziomach, jest powtórzeniem/odtworzeniem życiowych procesów. To, co realne w prezentowanych obrazach, odsyła do głęboko skrywanych afektów, lęków, pragnień i niepokojów, z którymi mierzy się podmiot liryczny. Kleszczyński sięga po barokowy koncept, ujęcie czasu, które ilustruje figura *uroboros*, oznaczająca nieustanne odnawianie, ideę powrotu („wiecznego powracania”). Sygnałem powtórzenia w wierszach jest często refren oraz dźwięk rymu, zamykający nagle przestrzeń obrazu. Repetycja pojawia się zatem nie tylko w samej kompozycji, poetyckiej wizji, w warstwie językowej (rytmiczność, refreniczność), lecz także w odwołaniach temporalnych – czas to przepływający strumień, którego wody porusza młyńskie koło słów. W barokowych emblematkach upływający czas zbliża człowieka do wieczności, pamięć o śmierci i skończoności istoty ludzkiej wyznacza rytm egzystencji. Kleszczyński przekształca ten motyw zgodnie z zasadami groteskowych ambiwalencji: śmierć wyznacza etapy miłosnych podbojów tajemniczej Kolombiny, która w ten sposób rozjaśnia pociemniałe nudą dni (urok dekadentyzmu). Zadumę, upostaciowioną figurę nostalgii, zastępuje tajemnicza postać w angielskim płaszczu, która – choć posągowo piękna – w rezultacie przywodzi na myśl modliszkę, młodopolską *femme fatale*.

Model palimpsestowej sieci, o której mowa, widoczny jest także w utworach o autotematycznym charakterze, których nie brakuje również w kolejnym tomie *Poezji*, Kleszczyńskiego, opublikowanym w 1917 roku³¹. Utwory te są polisemiczne, poetycki przekaz koncentruje się wokół pojęcia czasu, ukazanego zgodnie z barokowym zamysłem jako wieczne odnawianie. Powtórzenie pełni w nim niekiedy także rolę rekapitulacji:

Z morza moja tęsknota
jak ten tuman płynie;
rodzi się gdzieś w głębinie
kiedy słońce ginie

³¹ M. Kvietkauskas, *Polifonia literatury w Wilnie w okresie wczesnego modernizmu 1904–1915*, Kraków 2013, s. 284.

I wchodzi w moje wrota
 w wieczornej godzinie –
 na szyi mi się mota,
 nim serce owinie...
 Tęsknota moja z morza,
 jak tuman przychodzi;
 na czarnej, cichej łodzi –
 Zaś, kiedy ginie zorza
 i dzień w nocy budzi –
 zasiada mi u łóża,
 lecz już nie odchodzi³².

Obraz morza jest jednym z najbardziej rozpowszechnionych rekwizytów melancholijnego obrazowania. Podobnie jak Tetmajer w zbiorze *Melancholii* (1899), Kleszczyński prezentuje figurę myśli, monotony ruch obrazów, który odzwierciedla symbolikę morskich głębi. Tym, co burzy jednak jednostajny melancholijny obraz, jest słowo „tuman”, które oznacza obłok mgły lub wir pasku i liści, a zatem coś bliżej nieokreślonego, co pozostaje w ruchu. Bezruch lub mimowolne falowanie zostają skontrastowane z wirem, budzącym niepokój ruchem powietrza, piasku i liści. Zestawienie tych dwóch perspektyw pozwala dostrzec w poetyckim obrazie nową jakość: ekspresję, która tkwi u podstawy doświadczenia tęsknoty, także sugestię zwrotu, zapowiedź zmiany (odnowienia) ukierunkowującej myśli tęskniącego podmiotu.

Do rokokowych rekwizytów zaliczyć należy także sielską scenerię górskich hal, nadmorskich plaży, obraz pastelowych łąk. Jasność *fêtes champêtres* oraz pastelowość *fêtes galantes* stanowiły przeciwwagę dla złowieszczych obrazów zmierzchu kultury przełomu XIX i XX wieku.

Dialogi i interferencje

Twórczość Ferdynada Ruszczyca, w której Mieczysław Limanowski widział elementy tekstury dramatu: przestrzeń, czas, zdarzenie tragiczne i nastrojowość, nie zamykała się jedynie w kręgu obrazów. Malarz, gdy tylko zamieszkał w Wilnie, zaangażował się w rewitalizację miasta. Rozumiał je jak żywy organizm, obraz miasta utrwalony w marzeniach i wyobrażeniach urodzonego w Bohdanowie (powiat oszmiański, dziś obszar Białorusi) artysty, powrócił w jego twórczości jako

³² Z. Kleszczewski, *Z morza moja tęsknota*, [w:] *Pogrzeb lalki*, dz. cyt., s. 80.

miejsce szczęśliwe – *locus amoenus*, budzące pamięć przeszłości. Ruszczyć zapisał mentalną historię miasta i okolic w serii obrazów, które stworzył po powrocie do Wilna w 1908 roku, twórczość łączył z aktywnością i działalnością kulturową. Proces ten opisywał Jan Bułhak:

Dziedzińce otrzymują wszystkie chrzest z rąk Ruszczyca, [...]. Więc podwórze główne od Świętego Jana nazwane zostaje dziedzińcem rektora Piotra Skargi, następne, przyległe do tamtego, gdzie są resztki wieży astronomicznej i znaki zodiaku – dziedzińcem Poczobutta [...]. Dalej mają isć dziedzińce Sarbiewskiego, Smuglewicza i Mickiewicza [...]. Salę z kolumnami na pierwszym piętrze, gdzie składało się egzamina maturalne rosyjskie, nazywa Aulą Kolumnową [...]. O piętro wyżej znajduje się sala, w której mieściła się cerkiew gimnazjalna [...]. Tej przypisuje imiona Jana i Jędrzeja Śniadeckich [...]³³.

Ruszczyć „przepisywał” w ten sposób obraz miasta, tworzył nową nomenklaturę, przywoływał przeszłość. Interferencje z przeszłością budowały palimpsestową przestrzeń, historia, świetna tradycja stanowiły alternatywę dla czasów pogardy i zniszczeń, gdy Litwa znajdowała się pod carskim panowaniem. Palimpsestowe aporie pozwoliły wydobyć ze stworzonego w ten sposób obrazu nową jakość, nostalgiczną pamięć przeszłości³⁴, dumną wiarę w przyszłość.

Wyobraźnię malarza zaangażowanego w odrodzenie kultury wileńskiej kształtowała potęga dwu form pamięci: rodzinnej i kulturowej, co wyraźnie zostało wyartykułowane przez samego artystę w jednym z publicznych odczytów: „[...] I pozostawało to Wilno dla nas w późniejszych latach życia czymś jakby mistycznym, czymś związanym z uczuciem i wiarą, [...]. Pragnęliśmy wszyscy, by ono było takim, jakim myśmy je widzieli w naszych wspomnieniach lub snach [...]”³⁵.

Zdzisław Kleszczyński także nie ograniczał swojej działalności wyłącznie do poezji. Był znanym w Warszawie pamphleciście, redaktorem periodyku „Radio”, w którym publikowano nowinki ze świata techniki, prezentowano także najnowsze powieści, szkice literackie, eseje poświęcone sztuce i kulturze. Jeszcze przed wojną (w 1919 roku) współpracował z lwowskim „Szcztukiem”, w 1920 brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej jako ochotnik w pułku ułanów mazowieckich. Pisał felietony i reportaże z rajdów samochodowych, w których uczestniczył jako korespondent, z wyborów Miss Polonia, zwracał uwagę na specyfikę epoki

³³ J. Bułhak, *Wiek męski Ferdynanda Ruszczyca*, [w:] F. Ruszczyć, *Życie i dzieło*, dz. cyt., s. 49.

³⁴ Pojęcie Ewy Rewers: *Kultura jako fasada*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 2006, nr 3.

³⁵ F. Ruszczyć, *Liść wawrzynu i płatek róży*, dz. cyt.

technicznej reprodukcji, w której sztuka straciła swą autonomię (por. *Benzynowa eskapada* 1926, *Tyran* 1931, *Sztychy* (1924–1938), *Nerwy* (1930), *Za barierą Pirenejów* (1936). Interesowały go także górskie wspinaczki – w 1911 roku wraz z Januszem Chmielowskim i Mieczysławem Świerzem podjął udaną próbę zdobycia zachodniej grani Zamarzłej Turni. Poeta współpracował również z teatrem jako autor wystawianych na scenach warszawskich sztuk: *Lekcja miłości* (1918), *Zwycięzca* (1926).

Do Wilna powrócił w 1928 roku, wygłosił wówczas podczas 43. Wileńskiej Środy Literackiej prelekcję *Poezja a życie* oraz wystąpił w audycji radiowej. Tradycja spotkań, czyli Śród Literackich, została reaktywowana w 1927 roku. Ferdynand Ruszczyk udostępnił pomieszczenia biblioteki uniwersyteckiej, mieszczącej się w Murach Bernardyńskich przy ulicy Św. Anny 4. Od roku 1929 uczestnicy Śród spotykali się w siedzibie Związku Literatów przy Ostrobramskiej 9 w pomieszczeniach klasztoru pobazylińskiego, gdzie znajdowała się słynna Cela Konrada³⁶.

*

Spotkanie artystów, Ferdynada Ruszczyka i Zdzisława Kleszczyńskiego, może być interpretowane jako przykład interferencji artystycznych, wzajemnych odczytań. Atmosfera Wilna, w którym, podobnie jak we Lwowie, przedstawiciele nauki współpracowali z artystami, tworzyli przyjazny „klimat” dla rozwoju sztuki, sprzyjała kształtowaniu tendencji witalistycznych. Groteska i ironia obecne w poezji (szerzej w sztuce) stanowiły odpowiedź na niepokoje schyłku wieku, dekonstruowały dekadencją stylistykę, przełamywały tkwiącą w niej niemoc³⁷. Charakter tego procesu ilustrowały obecne w literaturze palimpsestowe aporie, ich znaczenie uwydatniały rokokowe „zdobienia” (ornamenty i idee).

Twórczość Kleszczyńskiego (także zawarte w analizowanym tomie *Pogrzeb lalki* wiersze) i obrazy Ruszczyka (*Ziemia, czy Nec megitur*) ujawniają palimpsestowy charakter, są zapisem procesów przeformułowania modernistycznego światobrazu (przełamywania dekadencjonalnej niemocy, przejawów witalizmu). W tomie *Pogrzeb lalki* Ruszczyk sięgnął po rokokową stylistykę, a przygotowana przez niego ilustracja ujawniła sens paradoksów ukrytych w utworach poetyckich. Wilno jako miejsce spotkania artystów okazało się przestrzenią pamięci

³⁶ O zagadnieniach tych pisze J. Hernik-Spalińska, *Wileńskie Środy Literackie 1927–1939*, Warszawa 1998.

³⁷ Już wkrótce w Wilnie „przemówi” Kukułka wileńska, ciesząca się niezwykłą popularnością satyryczna audycja radiowa, prowadzona przez mieszkającego w tym mieście w latach 1934–1936 Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

(Ruszczyk), miejscem narodzin poety (debiut Kleszczyńskiego), niezbywalnym „tekstem” kultury.

Bibliografia

- Bergson H., *Śmiech*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem*, przeł. Bielik-Robson A., M. Szuster, Kraków 2002.
- Bolecki W., *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1.
- Bujnicki T., *Odkrycie „polifonicznego” Wilna. Mindaugas Kvietauskas o dwudziestowiecznym początku wileńskiej literatury*, „Wielogłos” 2/2014, 102–114.
- Czabanowska-Wróbel A., *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013.
- Czabanowska-Wróbel A., *Dzieci, pajace i lalki. O młodopolskich dziejach motywu*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1–2, s. 223–244.
- Dillon S., *The Palimpsest. Literature, Criticism, Theory*, London – New York 2007.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Genette G., *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln – London 1997.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.
- Hernik-Spalińska J., *Wileńskie Środy Literackie 1927–1939*, Warszawa 1998.
- J.J.J., *Brzegiem Lety. Lalka*, „Nowa Gazeta” 1913, nr 330, s. 2.
- Kielak D., *Modernistyczny palimpsest. Model lektury – figura tożsamości*, „Colloquia Litteraria” 4/5, 2008, s. 21–45.
- Kleszczyński Z., *Pogrzeb lalki*, Wilno 1913.
- Kvietauskas M., *Polifonia literatury w Wilnie w okresie wczesnego modernizmu 1904–1915*, Kraków 2013.
- Lewes D., (ed.), *Double Vision. Literary Palimpsests of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Lanham: Lexington 2008.
- Limanowski M., *O treści immanentnej obrazów Ruszczyca. Odbitka z wydawnictwa pt. Ferdynand Ruszczyk. Życie i dzieło*, Wilno 1939.
- Mrowcewicz K., *Sęp palimpsestowy. Kilka uwag o stylu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, „Teksty Drugie” 2004, z. 3, s. 29–45.
- Nycz R., *Gest śmiechu: z przemian świadomości literackiej przelomu w XX (do początków pierwszej wojny światowej)*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 4, s. 45–70.
- Nycz R., *Lekcje Adorna: tekst jako sposób pokazania albo o kulturze jako palimpseście*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 34–50.
- Ruszczyk F., *Tablice historii*, „Tygodnik Ilustrowany” 1919, nr 40–41, s. 662–663.
- Ruszczyk F., *Liść wawrzynu i płatek róży. Przemówienia, wykłady, odczyty, artykuły w języku polskim i francuskim*, red. J. Bułhak, Wilno 1937.

Ruszczyc F., *Życie i dzieło*, red. J. Bułhak, Wilno 1939.

Walas T., *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków – Wrocław 1986.

Hanna Ratuszna

Nicolaus Copernicus University in Toruń

**A PALIMPSEST OF TWILIGHT CULTURE. FERDYNAND RUSZCZYC
AND ZDZISŁAW KLESZCZYŃSKI – A MEETING OF ARTISTS**

Summary

Sketch titled *A palimpsest of twilight culture. Ferdynand Ruszczyc and Zdzisław Kleszczyński – a meeting of artists* presenting reflections on modernist palimpsests, their nature and importance in the process of overcoming decadent powerlessness. The meeting of artists, which took place in Vilnius – the city of “mosaics”, reveals the nature of the process of shaping the vitalist trend, extracting strong aesthetic values, the palimpsest character of poetic and painterly images, their rich, polysemous texture. Against the background of these considerations, the city where artists discover their vocation looks interesting.

Key words: palimpsest, modernism, texture, rococo, decadentism, vitalism.