

Teksty Drugie 2005, 3, s. 38-57



# **Jak widać architekturę, kiedy się ją czyta (u Gombrowicza i innych modernistów)?**

Marta Leśniakowska

## Marta LEŚNIAKOWSKA

Jak widzieć architekturę, kiedy się ją czyta  
(u Gombrowicza i innych modernistów)?<sup>1</sup>

I.

Tytuł mojego tekstu jest oczywiście parafrazą eseju Stanleya Fisha *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi?*<sup>2</sup> Chcę na początek zwrócić uwagę, że dotąd nie postawiono pytania o związki Gombrowicza z architekturą, a nieobecność/wykluczenie tej tematyki w pracach z obszaru „Gombrowicz i sztuka” czy krytycznych (re-)edycjach, na przykład *Dzienników*, gdzie indeks rzeczowy pomija hasło „architektura” i odsyła: architekt, miasto, ulica, dom itp.<sup>3</sup>, uznają za „znaczące przeoczenie”. Ale patrząc na (wszelkie) wykluczenie jako na symptom, dotykamy od razu strategii tworzenia: wyznaczone przez „brak” nowe terytoria. Oto więc pierwszy problem: architektura w gombrowiczologii pojawia się jako milczenie, pominięcie. Dowód, że Gombrowicz także pod tym względem jest „autorem źle czytany”.

Skoro interpretacje poglądów Gombrowicza na sztuki wizualne opierają się na strategii wykluczenia architektury, co najwyżej zepchnięcia jej do przypisów jako obszaru „tematów drugorzędnych”, kuszący staje się problem drugorzędności w ogóle, kluczowy przecież dla Gombrowiczowskiej filozofii i antroposocjologii. Biorę teraz ten wątek w nawias i powiem tylko, że wykluczenie architektury z pojęcia sztuki jest – a patrzę na to z perspektywy historyka sztuki – „ukrytym” heglizmem: niemożnością przekroczenia idealistycznej definicji sztuki, w której poję-

---

<sup>1/</sup> Tekst jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego na konferencji zorganizowanej przez IBL PAN i IS w Warszawie w dniach 3-4 XII 2004 r.

<sup>2/</sup> S. Fish *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi?*, w: tenże *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, tłum. i red. A. Szahaj, Universitas, Kraków 2002, s. 81-98.

<sup>3/</sup> W. Gombrowicz *Dzienniki*, indeksy oprac. A. Zalewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004 (edycja jest powtórzeniem bez zmian wcześniejszego wydania).

## Leśniakowska Jak widzieć architekturę, kiedy się ją czyta

cie to wyznaczają trzy dziedziny: literatura/poezja, malarstwo i muzyka. To w estetyce idealistycznej architekturę, jak to zrobił Hegel, spychano na peryferie idei, w dolne/najniższe strefy *paragone* (różnicując na *ars* i *technē*). Ślady tej tradycji, szczególnie szkodliwej dla świadomości estetycznej, to zresztą osobny temat.

Z punktu widzenia krytycznej historii sztuki pytania, jakie dziś stawiamy dziełu (i jakie ono nam stawia), każą wziąć w nawias wiele dotychczasowych interpretacji, skoro zagadnienie ekfrazy powraca w historii sztuki w beltingowskiej koncepcji „odwróconego spojrzenia” (rzeczywistość jako naśladowanie sztuki) i w ramach teorii podmiotowości łączy projekty intertekstualności z koncepcją zwrotności. Znane stwierdzenie Elizabeth Grosz, że drzewo portretowane przez malarza jest lustrem dla własnej widoczności przypominającym, iż malarz też „jest widziany” przez drzewo<sup>4</sup>, Gombrowicz już znacznie wcześniej ujął niemal tak samo: „Pień namalowany – to pień przepuszczony przez człowieka”<sup>5</sup>.

Ten punkt widzenia jest, rzecz jasna, typowy dla światopoglądu modernistycznego, opartego na przekonaniu, że rzeczy istnieją tylko dzięki temu, iż je widzimy „poprzez” sztukę. Jesteśmy w środku tytułowego problemu. I tu zaczynam moje rozważania, wychodząc ze stanowiska, które podzielam z tymi filozofami i teoretykami historii (jak Ankersmit, że narracja (także historyczna) jest „wpisana” w obrazy (literackie, malarskie itd.). Zatem jest konstruktem estetycznym, w którym nie zachodzi zasada *tertium comparationes*: porównanie/zależność między przedstawianym (rzeczywistością), a przedstawieniem (dziełem sztuki).

### 2.

Przyjmując, że każde dzieło sztuki oferuje model poznania czegoś, epistemologię<sup>6</sup>, spytam o „obecność” architektury u Gombrowicza. Jakie miejsce zajmowała w jego systemie estetycznym i/lub etycznym i jaką rolę nadawał jej w swoich tekstach? Nawet pobieżna lektura Gombrowicza pozwala stwierdzić, że jego teksty są wprost „podszyte” architekturą. I to tak dalece, że sam porównywał własny proces twórczy do architektury (pisanie jako „katedra bez wytchnienia budowana” Dz. 1, s. 105-106), a inni (lub on sam) nazwali go „superarchitektem”<sup>7</sup>, odnosząc tę hierarchizującą megalomańską metaforę (nietzscheański *Übermensch* pożeniony z ikoną supermana) do logiki procedur organizujących/budujących gombrowiczowskie aksjomaty (destrukcja dla konstrukcji) budowania innego porządku duchowego itd.).

---

<sup>4/</sup> Za: E. Hyży *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Universitas, Kraków 2003, s. 101.

<sup>5/</sup> W. Gombrowicz *Dziennik 1957–1961*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 55-56 (dalej jako: Dz. 2). Pozostałe tomy *Dziennika* z tego samego wydania cytuję jako: Dz. 1 (*Dziennik 1953–1956*), Dz. 3 (*Dziennik 1961–1966*).

<sup>6/</sup> S. Sontag *The Aesthetics of Silence*, w: taż *Styles of Radical Will*, New York 1969, s. 31-32.

<sup>7/</sup> D. de Roux *Gombrowicz – odprężenie i napięcia*, w: W. Gombrowicz *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 19-20.

Związki Gombrowicza z architekturą dostrzegł chyba jako pierwszy Bruno Schulz, w opublikowanym w 1938 roku w „Skamandrze” artykule *Ferdydurke*<sup>8</sup>. Schulz używa architektonicznej terminologii do wydobycia dualizmu świata opisywanego przez Gombrowicza: „fasada oficjalna” przeciwstawiona „stronie podwórzowej”, „oficyna/kuchnia naszego ja” przeciw „salonowi na froncie”. Schulz, który w swoich własnych tekstach (a także w sztuce) na różne sposoby używał architektury m.in. jako metafory, rozumiał jej znaczenie w tekście bezbłędnie. Co miało swoje podstawy: nie ignoruję faktu, że chciał zostać architektem. Trzyletnie studia (1910-1913) na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej nie pozostały bez śladu (*notabene* malarstwa na wiedeńskiej ASP uczył się tylko rok – 1914/1915).

## 3.

Gombrowicz lokuje więc architekturę w „strefie subkultury”, w katalogu „garnituru form drugorzędnych” (jak to ujął Schulz). Kiedy pisze o Polsce jako kraju przejściowym „form drugorzędnych”, wówczas i architektura jest w tym pejzażu (w przenośni i dosłownie) jedynie naśladownictwem wysokiego stylu, obrazem postępującego procesu degradacji i degeneracji formy. Dlatego w *Trans-Atlantyku* ambasadę polską w Buenos Aires zaprojektował jako figurę „wszystkich naszych Poselstw” w „fałszywym pseudoarystokratycznym” stylu II Cesarstwa, wyzyskując cały repertuar pompierskiego neobaroku, ulubionego stylu kasyn, teatrów, hoteli, ekskluzywnych burdeli i miejsca akcji dziewiętnastowiecznych powieści, stylu, w którym wartości asocjacyjno-ewokacyjne działają jako znak prestiżu i niezmienności świata z jego zhierarchizowaną strukturą i elitami. A u Gombrowicza jest już tylko operetkową sceną, na której groteskowe postacie (radca Podstrocki, *sic!*) są profetycznymi figurami „nowego porządku” i schodzenia ku katastrofie socjalistycznej<sup>9</sup>.

Architektury barokowej/neobarokowej Gombrowicz używa jako argumentu dla swojej tezy o barokowym charakterze współczesnego życia i sztuki, wprost nazywając XX stulecie okresem „pomieszania wieków”<sup>10</sup>. Nie był tu zbyt oryginalny. Spór o barok, jaki – w szerszym kontekście sporu o historię – toczył się w pierwszej połowie XX wieku, był ostry i namiętny, rozpięty między nowoczesną apoteozę baroku zrehabilitowanego przez Wölfflina (i nową interpretację baroku przeprowadzoną w oparciu o teorię woli artystycznej i skrajnie formalistyczną naukę o stylach, 1915), a jego całkowitą negację, jak u Benedetta Crocego, który nie był w stanie porzucić anachronicznego – już wówczas! (lata dwudzieste XX wieku) – prze-

<sup>8/</sup> B. Schulz *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964 s. 484-485.

<sup>9/</sup> W. Gombrowicz *Trans-Atlantyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986 s. 16-17, 141.  
W rzeczywistości ambasada polska w Buenos Aires mieściła się (i jest tam nadal) w znacznie skromniejszym budynku w stylu kolonialnym zbudowanym około 1916 roku (informacja z MSZ).

<sup>10/</sup> Z. Malić „*Trans-Atlantyk*” Witolda Gombrowicza, w: *Gombrowicz i krytycy*, oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 250.

## Leśniakowska Jak widzieć architekturę, kiedy się ją czyta

konania, że barok to „zły smak” i „nie-sztuka”. Lekcja starego sporu klasycyzm-antyklasycyzm wydawała swoje „modernistyczne” owoce<sup>11</sup>.

Jeśli pamiętamy, że w dyskusjach modernistów o baroku jako kulturowej degeneracji i dekadencji, ulubionym argumentem było podkreślanie jego nieklasycznej dziwaczności, to ta ostatnia kategoria (dziwaczność) kieruje dziś naszą uwagę w stronę teorii *queer* (a słowo to także oznacza: dziwaczny, osobliwy, podejrzany, „odstępstwo od normy”<sup>12</sup>). Pozostawiam ten wątek na inną okazję, a teraz powiem, że Gombrowicz barokiem (a raczej neobarokiem, bo miał kłopoty z ich odróżnianiem) posługiwał się zgodnie z konwencją metaforyki, mając na celu wywołanie określonych reakcji/skojarzeń. Ta procedura, wywodząca się, czego nie muszę rozwijać, z retoryki i koncepcji perswazji, jest rozbudowana o klimaty rodem z powieści awanturnicznej, angielskiej powieści „gotyckiej”<sup>13</sup>. Chyba też z filmu kryminalnego i wczesnego kina psychologicznego, z całym przynależnym tu suspensem, jak o tym świadczy opis pewnej „perwersyjnej” nocnej wizyty w paryskim pałacu, gdzie świadomość degeneracji i rozpadu kultury arystokratycznej (wysokiej) jest jeszcze bardziej dojmująca (Dz. 3, s. 130-131).

### 4.

Skoro mowa o teorii kultur drugorzędnych, to także w tej kwestii Gombrowicz nie jest oryginalny. Rozróżnienie form drugo- i pierwszorzędnych jest na przykład w historii sztuki znane co najmniej od lat trzydziestych w związku z wprowadzaniem wówczas nową „geografią” kulturowo-artystyczną dwóch przestrzeni Europy: Wewnętrznej, rozumianej jako centrum wypracowujące czyste stylistycznie modele artystyczne, oraz Zewnętrznej, przejmującej te wzorce i je we właściwy sobie sposób modyfikującej i/lub prymitywizującej. W domyśle projekt ten zmierzał do rozsądzenia spetryfikowanych modeli Centrum i uwolnienia kulturowego potencjału Marginesu (Europy Zewnętrznej). Dotykam tu kwestii demaskowania znanych mechanizmów dyfuzjonizmu kulturowego (dotąd nieuprzywilejowane a wyemancypowane warstwy i obszary przechwytyują elementy kultury wysokiej jako znaku władzy i tworzą z niej „fałszywą sztukę pseudoarystokratyczną” opartą na „umierającej estetyce idealistycznej”<sup>14</sup>).

---

<sup>11/</sup> Zob. np. J. Białostocki „*Barok*”: *styl, epoka, postawa*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1958 R. 20, s. 12-13. O tym sporze i w tym kontekście o roli tradycji gotyckiej w kształtowaniu modernistycznego paradygmatu pisałam: M. Leśniakowska *Co to jest architektura?*, Kanon, Warszawa 1996.

<sup>12/</sup> Zob. W. Davis „*Homoseksualizm*”, *studia gejowsko-lesbijskie i teoria queer w historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2003 nr XIV, przyp. \*\*.

<sup>13/</sup> Tu konieczna dygresja, odnosząca się do dyskursu Północ-Południe/klasycyzm-nieklasycyzm/centrum-peryferie, fundamentalnego w ramach nowej „geografii” kulturowej i modernistycznej zmiany.

<sup>14/</sup> Por. G. Bandmann *Przemiany w ocenie twórcy w teorii sztuki XIX w.*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce: dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, PWN, Warszawa 1976, s. 75; M. Leśniakowska *Co to jest architektura?*, Kanon, Warszawa 1996.

## Szkice

Jest też oczywiste, że właśnie architektura drugorzędna, poprzez swą drugorzędność naśladowcza, przejawia represyjne działanie. Stanowi jedną z tych form „śmietnikowych”, tandetnych, odpadkowych, które jednak „zawsze znajdują swój kurs” (Schulz), ujawniając strukturę mitologii. Truizmem będzie przypomnienie Freuda, że nie ma kultury bez represji.

### 5.

Represyjne działanie mitu ujawnia się więc w formach ziemiańskiego dworu, czyli tego „tematu” architektonicznego, który był jednym z fundamentów polskiej mitologii narodowej. Znany z *Pornografii* dwór w Brzustowie nie bez powodu jest karką z Mickiewicza, choć Gombrowicz nie miał świadomości, że to właśnie dwór Sopliców otwierał w połowie XIX wieku proces mityzacji dworu w polskiej kulturze. Konsekwencje tego literackiego, spetryfikowanego obrazu, obarczonego wszystkimi emocjami nacjonalistycznej historii sztuki, która ufundowała na nim ideologię „polskiego dworu”, w odniesieniu do architektury obserwuje się daleko w głąb XX wieku (styl dworski i jego pochodne jako forma „ujarzmiania” historii; neodwory postmodernizmu i epoki postkomunistycznej jako funkcja „ujawniania” historii)<sup>15</sup>. Nic nie pokazuje lepiej potęgi tego mitu niż argentyńskie *déjà vu*: białe klasycystyczne dwory w cieniu eukaliptusów, które wprawiają Gombrowicza w stan psychicznej paniki, uruchamiając pamięć tego, co chciał wyprzeć. W sensie narratologicznym takie doświadczanie architektury, tworząc ramy doświadczenia emocjonalno-percepcyjnego, odnieść można wprost do lacanowskiego dyskursu historyka na kozetce psychoanalitycznego gabinetu, dyskursu, jaki wylania się ze świadomości doznanej utraty<sup>16</sup>.

Ale idźmy dalej.

### 6.

W *Ferdynurke* (1937/1938) Józio odwiedza trzy sfery współczesnego świata, gdzie odprawia się misterium zakłamania: szkołę, nowoczesny dom Młodziaków oraz ziemiański dwór. Odpowiadają temu trzy określone typy architektury: surowy monumentalizm eklektyzmu architektonicznego szkoły; skrajny funkcjonalizm (awangarda) domu inżyniera; klasycyzm ziemiańskiego dworu. Ten trójdzielny schemat jest literacką redakcją znanych w historii architektury konwencji: asocjacionizmu, opartego na osiemnastowiecznej formule architektury *parlante* z jej „asocjacją idei” (każdy budynek winien odzwierciedlać charakter i rolę jej właści-

---

<sup>15/</sup> Problematyka mityzacji dworu jako „tematu” architektonicznego obecnego w kulturze polskiej szczegółowo omówiłam w: M. Leśniakowska *Dwór – w stronę utopii retrospektywnej*, „Znak” 1987 nr 390-391, s. 101-114; i rozwinęłam w książce: M. Leśniakowska „Polski dwór” – *wzorce architektoniczne, mit, symbol*, IS PAN, Warszawa 1992, wyd. 2: 1996.

<sup>16/</sup> W. Gombrowicz *Pornografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987 s. 12-13. Por. też Dz. 1, s. 170.

## Leśniakowska Jak widzieć architekturę, kiedy się ją czyta

ciela; John Claudius Loudon), oraz ewokacjonizmu (typ architektury winien być adekwatny do funkcji w drodze bezpośrednich skojarzeń). To dlatego architektura jest językiem, faktem „wymownym”, narracją „projektującą” wewnętrzną przestrzeń zgodnie z (kulturowymi i ikonograficznymi) regułami niezmienności pozy i atrybutu.

Odniosę teraz te trzy architektury *Ferdydurke* do, znanej z Witruwiusza, zmodyfikowanej przez Sebastiana Serlia (i obowiązującej w generaliach do dziś), hierarchizującej typologii sceny teatralnej. Jak wiemy, poważny klasycyzm architektury reprezentacyjnej (władzy) semantycznie odpowiada w tym ujęciu Tragedii, „nieklasyczna” (gotycka) architektura domów prywatnych – scenie niższej czyli Komедii, zaś najniższej scenie, Satyry – krajobraz naturalny z architekturą drewnianą/prymitywną. Struktura *Ferdydurke* jest więc klasycznie zhierarchizowana, także na poziomie tych konwencji architektonicznych<sup>17</sup>. To oczywiście czysty historyzm, który, wpisany w dyskurs władzy, spotyka się z teorią banalności – jednego z fundamentów w strategii tworzenia i wyjaśniania kultury. Pokazałam ten mechanizm od „swojej” (historyka sztuki) strony, ale doszłam do tego samego punktu, w którym ten strukturalny model rozpracowywany jest przez teorię historii (Hayden White): Tragedia, Komedia, Satyra (oraz Romans) jako *mythoi* – cztery archetypy tworzenia historii w ogóle, jako różne „style”/matryce, wywołujące odmienne efekty emocjonalne<sup>18</sup>.

### 7.

Gombrowicz należy do ekskluzywnego grona może dwóch-trzech (obok na przykład Żeromskiego) pisarzy polskich, którzy bohaterem swojej literatury uczynili architekta. Ale, w przeciwieństwie do kelnera, któremu „patrzył w oczy”, architekt nie darzył sympatią, nawet nim pogardzał. Miał wprawdzie w rodzinie architektów (jego dalekimi kuzynami byli: arch. Jerzy Sołtan, arch. Zygmunt Skibniewski, *notabene* obaj praktykowali u Le Corbusiera) oraz w kręgu towarzyskim (arch. Bohdana Paczowskiego, autora jego świetnych portretów fotograficznych, arch. Stanisława Zamecznika, arch. Stefana Konińskiego, który był jego kolegą szkolnym)<sup>19</sup>. Ale kiedy wprowadzał architekta, a ściśle architekta modernistycznego, do swoich tekstów, tworzy z niego zawsze postać negatywną, kogoś w rodzaju kulturowego „łotra”, że odwołam się do znanej matrycy charakterologicznej. Gombrowicz używa postaci architekta jako antytezy artysty, co od razu

<sup>17/</sup> Dwór ziemiański lokuje się u Gombrowicza w „strefie Satyry” także wskutek oddziaływania potocznej wiedzy o genezie dworu, którą na gruncie ewolucjonizmu etnologicznego i biologicznych teorii architektury wyprowadzano z prymitywnej chaty. Pogląd ten, ostatecznie obalony w naukowej historii sztuki, funkcjonuje jednak ciągle jako tzw. „wiedza potoczna” (zob. M. Leśniakowska „Polski dwór”...).

<sup>18/</sup> H. White *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. i red. E. Romańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000.

<sup>19/</sup> T. Kępiński *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 78, 193, 195. Por. też Dz. 2, s. 268.

wpisuje jego oskarżenia w nietzscheańską opozycję sztuki i nauki, na antytetycznej osi artysta/indywiduum kontra wszelkie formy abstrakcyjnego i scjentyistycznego rozumowania. Architekt, jako połączenie inżyniera/scjentyisty z artystą, był sprzecznością samą w sobie i już z tego powodu nadawał się na reprezentację całej nowej klasy „inteligencji pracującej”, „pólinteligentów-mieszkańców”, „funkcjonariuszy od kultury”, „specjalistów pracujących w piękności”, i tym podobnych produktów Nowych Czasów. Nie pozostawia w tym względzie wątpliwości ani wojna na miny, stoczona z młodym inżynierem *in spe* przy stoliku kawiarnianym (Dz. 2, s. 264), ani bohater pastiszu „brukowej” powieści *Opętani* (1939), którym nie przypadkiem jest początkujący architekt, absolwent najmłodniejszego w międzwojniu Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej.

Ów młody architekt jest po gombrowiczowsku groteskowy. Mówi językiem modnych sloganów przejętych z awangardowych manifestów „Błoku” czy „Praesensu”, które mają tak zniewalający powab nowości, że użyte zostają wprost w jego dyskursie miłosnym. Bohater uwodzi obiekt swego seksualnego pożądania rozprawiając „z pasją” i

z przejęciem o sztuce, poezji, o polityce i sprawach społecznych [...], o szalonym rozrastaniu się Warszawy, o tym cudownym świecie żywotności i prężności narodu, którego serce – Warszawa – z każdym dniem staje się potężniejsze. Mówił o zagadnieniach domów robotniczych. O komunikacji. O tym, jak Warszawa na koniec znalazła sobie administratora, który potrafił ująć jej ślepe siły w zorganizowane łożysko [...].<sup>20</sup>

Jest tu kilka ważnych momentów. Najpierw ironia, której źródło tkwi zarówno w języku: awangardowej nowomowie, która z manifestów i programowych deklaracji przenika do języka potocznego gdzie, ich parodia, współkształtuje nową, masową kulturę, jak i w Schopenhauerowskim przekonaniu, o głupocie działalności publicznej, działalności, w którą tak agresywnie wpisywała się awangarda (choćby tylko na poziomie deklaratywnym).

Dla historyka sztuki to przyjemny moment, gdy w tekście literackim odnajduje znajome tropy i topografię. Monolog z *Opętanych* odsyła więc wprost do konkretnych osób, tekstów i wydarzeń z dziejów polskiej awangardy: do tzw. teorii łożyskowej sformułowanej przez arch. Szymona Syrkusa (*Preliminarz architektury*, 1926), czy do modelowego dla międzynarodowej awangardy z kręgu CIAM-u urbanistycznego projektu „Warszawy Funkcjonalnej” (Jan Chmielewski, Szymon Syrkus, 1934). Ma też wszystkie cechy tzw. literatury przestrzeni, w której bez trudu dokonać można deskrypcji rzeczywistego miasta: Warszawy późnych lat trzydziestych, przekształcającej się pod zarządem prezydenta Stefana Starzyńskiego się w nowoczesną europejską metropolię. Pamiętając jednak, że teksty Gombrowicza są menippeją, z punktu ujawnia się ich ambiwalencja i odsłania związek/zderzenie z konwencją, stereotypem, kanonem. Mówiąc inaczej: to prawda, że Gombro-

<sup>20/</sup> W. Gombrowicz *Opętani* [powieść „brukowa” drukowana pod pseud. Z. Niewieski w odcinkach w „Kurierze Czerwonym”, Warszawa 1939], cyt. z wyd. Res Publica, Warszawa 1990, s. 110.



wicz oprowadza nas dosłownie po międzywojennej Warszawie, a ściślej po rejonie tzw. Południowym i nowych ulicach Ochoty, Mokotowa, Dzielnicy Marszałka Piłsudskiego, którą zaczęto realizować w późnych latach trzydziestych wzdłuż nowej osi komunikacyjnej N-S (Aleja Niepodległości, Puławska, Filtrowa, Wawelska, plac Narutowicza, Grójecka, kolonie Staszica i Lubeckiego)<sup>21</sup>. Ale nawiązując do atmosfery, w jakiej powstawały te na wpół utopijne projekty, Gombrowicz bardziej obnażał konwencję prowadzenia tego, politycznego z gruntu, dyskursu architektów i urbanistów. Mamy tu więc cały repertuar modnych społecznych frazesów, w których retoryka państwowotwórczego patosu mieszała się z programowym optymizmem tzw. pierwszego modernizmu, z jego cechami utopijności, wizjonerstwa i socjalizmu oraz nową frazeologią. Kontrmityczność (termin Barthes'a) tych tekstów wpisuje się więc w całą strategię Gombrowicza: nieustannego „psucia gry”.

### 8.

Gombrowicz nigdy nie porzucił ironicznego dystansu do architektów. Jego rozmowa z jakimś spotkanym w Argentynie austriackim architektem (którego nazwiska nawet nie zapamiętał) jest jak cytata z *Opętanych*: „Architekt. Domaga się miast planowanych, wewnątrz racjonalnie estetycznych, funkcjonalnych itd. Powiedziałem, że ludzkość ma ważniejsze troski niż estetyka. [...] Nie zrozumiał. Przemądrzały. Europejczyk. Pouczający. Wykształcony. Nowoczesny. Architekt” (Dz. 2, s. 56).

Ta enumeracja jako negatywna dystynkcja architekta – figury modernizmu *en globe* – określa wrogość Gombrowicza wobec nowoczesności i jej estetyki, którą wrogość uczynił zarówno punktem wyjścia, jak dojścia dla swojej filozofii sztuki. Ale pozostając „w namiętnej i zasadniczej sprzeczności z duchem estetyki współczesnej”<sup>22</sup>, nie był bynajmniej – muszę to znowu powiedzieć – oryginalny. Podzielał bowiem poglądy wielu „nieawangardowych modernistów”. Iwaszkiewicz z podobną pogardą mówił o architektach jako „niedogryzkach fakultetu architektury” będącego „rozsadnikiem elegancji w najrozmaitszych zawodach”<sup>23</sup> (znowu miał na myśli warszawski Wydział Architektury).

<sup>21</sup>/ W. Gombrowicz *Ferdurdyrke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 186-190.

Gombrowicz, gdy jako chłopiec mieszkał z rodzicami na ulicy Sużewskiej, odbywał wyprawy w te i inne rejony miasta, np. na Trzeci Most (Poniatowskiego), pod opieką Tadeusza Kępińskiego, założyli nawet dziecięcy „Klub Wycieczkowiczów” (T. Kępiński *Witold Gombrowicz*, s. 13, 226). Międzywojenną Warszawę przypominała mu potem lektura Tyrmanda: „Przerzucając strony Tyrmanda [Zb, dop. mój – M.L.] jakbym szedł przedwojennymi ulicami, Kruczą, Hożą lub może Żelazną, szlakiem naszej historii mordobitnej. I już wtedy wiedziałem, że Tyrmand jest nieunikniony” (Dz. 2, s. 106-107).

<sup>22</sup>/ W. Gombrowicz *List do ferdydyrkistów*, „Nowiny Literackie” 1947 nr 6, przedruk w: W. Gombrowicz *Varia*, t. 3, wstęp W. Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 267-274.

<sup>23</sup>/ J. Iwaszkiewicz *Pasje błędmierskie* [1938], Czytelnik, Warszawa 1976, s. 29.

Wchodzimy tu w istotę kulturowego konfliktu, który wywołany został w konsekwencji, znanego od co najmniej drugiej połowy XIX wieku, procesu „wyzwalania” się artysty i architekta, oraz ich nobilitacji. Znany od schyłku *ancien régime*’u projekt twórcy jako demiurga, teraz lansowano w haśle „powrotu architekta”, człowieka przynależnego do „nowej arystokracji ducha”. Fundowany na tym ethos architektury jako misji, posłannictwa, zawodu „wybranego” i elitarnego, w pewnym momencie przekształcił się wprost w zabobon czynienia zeń autorytetu we wszystkich dziedzinach, także moralności<sup>24</sup>.

Konflikt był poważny. Wrogość modernistycznych pisarzy do współczesnych im artystów i architektów nie daje się już sprowadzać do sporu o rząd dusz. Teoretycy historii mówią (Hayden White) o „brzemieniu historii”, to znaczy przekonaniu, że świadomość historyczna musi zostać usunięta, jeśli ma zostać zrealizowane zadanie nowoczesnego pisarza/artysty, czyli odsłonięcie pokładów ludzkiego doświadczenia. Ja dopowiem, że nienawiść do historii to tylko jedna strona modernistycznego medalu. Drugą jest homologiczna wrogość do współczesności i jej sztuki. Muszę więc tutaj spytać tę drugą stronę modernizmu (w ogóle): „awersu do terażniejszości”. Nazywam ją „brzemieniem współczesności”.

## 9.

Skoro, jak widzieliśmy, narracja literacka „wpisana” w obrazy architektury jest zakorzeniona w klasycyzmie i nowożytności, to także, w konsekwencji, w modernistycznej świadomości czasu zorientowanego progresywnie. W *Ferdynurku*, powieści o postępie i przezwyciężeniu (to pojęcie zapożyczam od włoskiego teoretyka historii analizującego *posthistoire*, Gianni Vattimo<sup>25</sup>), kluczowa rola rodziny Młodziaków jest znana. Poczynając od nazwiska bohaterów jako ekwiwalencji znaczenia, z zakodowanym odniesieniem do ich pochodzenia jako Ludzi Nowych, a na (nowej) profesji (inżynier-konstruktor) kończąc. Nowoczesne rytuały życia codziennego kształtowane są tu kompletnie: fascynacja nowymi programami (racjonalizm, sport, naturalność, młodość) generuje nową przestrzeń architektoniczną, i, *per se*, nową Utopię.

Mieszkanie Młodziaków jest więc zlokalizowane w jednej z tych nowych dzielnic Warszawy, w „tanim inteligenckim domku kolonii Staszica czy też Lubeckiego”, i zaaranżowane ściśle według nowej metodyki i estetyki, które wypracowywała w międzywojniu – wykształcona wraz z modernizmem – nowa dziedzina (i zawód), a mianowicie „architektura wnętrz”. Termin (z niemieckiego *Innen-Architektur*) odpowiada dokładnie celowości tej nowej „wiedzy”, która wyparła tradycyjne, przedmodernistyczne i przedindustrialne „zdobnictwo”. Architektura wnętrz była systemem mającym za zadanie całościowe i „naukowe” zaprogramowanie

<sup>24/</sup> O tym: M. Leśniakowska *Co to jest architektura?*, s. 13-18.

<sup>25/</sup> R. Felski *Fin de siècle, fin de sexe: transseksualizm i śmierć historii*, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. (Antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 293-299.

## Leśniakowska Jak widzieć architekturę, kiedy się ją czyta

przestrzeni życiowej, w zgodzie z metodyką racjonalizmu, taylorizmu i fordyzmu. Teoria modernistycznego wnętrza bazowała na higienie i eugenicie jako nieodłącznych już w pierwszej połowie XX wieku składnikach praktyki projektowej i z ich pomocą dokonywała dekonstrukcji tradycyjnego wnętrza mieszkalnego (a w konsekwencji rytuałów życia codziennego). Modernizm posługiwał się przy tym kluczową dla jego filozofii ideą przestrzenności i przezroczystości, która wyrażała się w rozbiciu/dekonstrukcji dawnego układu funkcjonalnego: zastąpienie zamkniętych wnętrz o określonych funkcjach – przestrzenią otwartą o funkcjach zmiennych, duża ilość przeszkleń, lekki, programowo „higieniczny” mebel z rur stałowych i szkła, naśladujący szpitalny mobiliał. Wielofunkcyjność i przestrzenność/otwartość były bowiem wizualnym dowodem na zmianę paradygmatów kulturowych, wprowadzających tymczasowość, zmienność i wieloznaczność.

Tutaj dają o sobie znać wszystkie mechanizmy tzw. determinizmu architektonicznego i modernistycznej „polityki przestrzeni”, w której projektowanie było częścią „polityki pozawerbalnej” jako jedna z performatywnych praktyk, na równi ze standardami mody, wizualnym przedstawieniem domów i mieszkań jako „właściwych” wzorców estetycznych/kulturowych (żurnale i katalogi), gdzie lansowano społeczno-politycznie pożądane „role przypisane”. Wszystko to demaskuje nowoczesny dom Młodziaków, z jego funkcjonalnością, „tayloryzacją”, „mądrością urządzeń kanalizacyjnych” (dom jako „organizm”), nową purystyczną kolorystyką (jasny błękit, kremowy, żółty) wyrastającą ze sztuki abstrakcyjnej. Modernizm stosował ją w zgodzie z ówczesnymi badaniami nad psychologią barw, jako wyróżnik określonej orientacji estetycznej<sup>26</sup>, a „stylotwórcze” funkcje koloru w architekturze były analizowane przez całą awangardę europejską w ramach tzw. „walki o kolor”. Otwarcie przestrzeni następowało zaś przez oczyszczenie („ogolenie”, jak to Gombrowicz nazwał) wnętrza: nie ma już mebli – są „mebelki”, ideałem jest zniesienie podziału na „reprezentację” i „prywatność”, likwidacja instytucji salonu. Wreszcie „odkryta” zostaje łazienka, przestrzeń dotąd nieobecna

---

<sup>26/</sup> W. Gombrowicz *Ferdynurke*, s. 99, 101, 102-103. Pokój sypialny inżynierowstwa Młodziaków: „jasny, ciasny, czysty i oszczędny”, „zapach mydła i kąpielowego płaszczka, owo ciepłko inteligentkie, nowoczesne, schludne, zalatujące pilnikiem do paznokci, palnikiem gazowym i pidżamą. [...] Czystość, porządek i słońce, oszczędność i skromność, [...] szlafrok nowoczesnego inteligenta, jego pidżama, gąbka, pasta do golenia, jego pantofle, pastylki Vichy i gumiany przyrząd gimnastyczny jego żony, firaneczka jasna, żółta w nowoczesnym oknie [...]. Standaryzacja? Filisterstwo? Mieszczaństwo? Nie, to nie to”. Wyjaśnienie znajduje we fragmencie otwartych na nocnym stoliku wspomnieniach Chaplina z opisem solowego tańca H.G. Wellsa: „ten pokój był właśnie Wellsem tańczącym solo przed Chaplinem. Bo czymże był Wells w swym tańcu? – Utopiastą. Stary nowoczesny [...] płaszał z wizją świata, jaki miał nadejść za tysiąclecia [...] A czymże był ten pokój sypialny? Utopią. [...] ten pokój był ogolony. [...] Jakże skąpa była ta czystość – i ciasna – jasnoniebieska, niezgodna z barwą ziemi i człowieka” (Tamże, s. 144-145). Wszystkie podkreślenia moje – M.L.

lub ukryta. Tu dokonuje się kolejna modyfikacja starego ikonograficznego tematu „kąpiących się”, w ich erotycznych i/lub homoseksualnych konotacjach (co świetnie widać i u Iwaszkiewicza, i u Gombrowicza<sup>27</sup>). A łaźnia, jak to wiemy dzięki Uspienskiemu i Łotmanowi, jest szczególną/graniczną sferą kultury: znajduje się niejako poza podziałem ról seksualnych, wmontowana w proces sublimacji pożądania (homoseksualnego)<sup>28</sup>.

## 10.

Opis mieszkania Młodziaków interesuje mnie szczególnie. Nie tylko dlatego, że już na poziomie języka ma na celu wypracowanie określonego modelu epistemologicznego, który podlega deskrypcji jako figura nowoczesnego *Zeitgeistu* i form życia (*Lebensform*) nowej klasy społecznej („brak kultu przeszłości, dancing, kajak, Ameryka, instykt chwili, *carpe diem!*”).

Kluczem do zrozumienia znaczenia tego wnętrza jest Nowoczesna Pensjonarka. Upozowana na modernistyczną „Wenus podrzędnej mitologii”, „piękność drugiej klasy” itd.<sup>29</sup>, interesuje mnie tutaj jako jakiś „nowy g a t u n e k” (podkreślam słowo gatunek), produkt epoki sportów i jazz-bandów, reprezentacja Nowego Człowieka, „wyprodukowanego” w retortach abstrakcyjnych koncepcji scjentyistów. Tak „widziana” kobieta jest więc także – a raczej przede wszystkim – specjalnie „zaprojektowanym” elementem architektury wnętrz, jak nowoczesna rzeźba lub funkcjonalny „mebelek”<sup>30</sup>. Gombrowiczowska kobieta-przedmiot zostaje więc umieszczona w ściśle określonej przestrzeni: pozbawiona własnego pokoju, „zamieszkuje” bawialny hall, co dla Gombrowicza jest faktem „znaczącym”, pełnym „zachwycających i upojnych treści. Była w tym wielka tymczasowość naszego stulecia, koczownictwo pensjonarki i jakieś *carpe diem*, które tajnymi przejściami łączyło się z gładką, wzorowaną na samochodzie naturą młodości społecznej”. Zwracam uwagę, że Nowa Kobieta pozbawiona została prywatności<sup>31</sup>. Lub ina-

27/ J. Iwaszkiewicz *Zenobia Palmura* [1920], w: tenże *Proza poetycka*, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 170. Por. opis modernistycznej łaźni w scenie podglądania kąpiących się kobiet: W. Gombrowicz *Ferdynurke*, s. 156-159.

28/ Przypomniał o tym G. Ritz w tekście: *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*, „Teksty Drugie” 1994 nr 1, s. 45-46.

29/ W. Gombrowicz *Testament*, s. 62.

30/ W. Gombrowicz *Ferdynurke*, s. 101, 104.

31/ „Spała właściwie nie prywatnie, lecz publicznie, nie miała własnego życia prywatnego, twarzą publiczność dziewczyny łączyła ją z Europą, z Ameryką, z Hitlerem, Mussolinim i Stalinem, z obozami pracy, z chorągwią, z hotelem, dworcem kolejowym, stwarzała zasięg niezmiernie rozległy, kąć własny wykluczała. Pościel, schowana w tapczanie, miała pomocniczy charakter, [...] tak zwanej toaletki nie było. Pensjonarka przeglądała się w lustrze ściennym” (*Ferdynurke*, s. 145-146). *Notabene* Gombrowicz wykazuje tu (nie po raz pierwszy zresztą) niekonsekwencję, skoro w innym miejscu jest mowa o oddzielnym pokoju Młodziaków (*Ferdynurke*, s. 115-116, 120).

## Leśniakowska Jak widzieć architekturę, kiedy się ją czyta

czej: ona i jej prywatność stały się publiczne, wmontowane w program „polityki prywatności”, jaką konstruowano w obrębie całego systemu.

Związek między tak zaprojektowanym obrazem kobiety a nowoczesną architekturą, lub inaczej: komplementaryzm warunkujący znaczenie (hermeneutykę tekstu), nie jest tutaj czymś wyjątkowym. Moderniści wiedzieli (za Nietzschem), że „każda powierzchnia jest płaszczykiem”<sup>32</sup>, dlatego nowoczesny architekt Erich Mendelsohn na pytanie „dlaczego taka architektura”, odpowiadał:

„odsłonięte kolana i sportowa fryzura. Radio i film. Auto i samolot. [...] Nie sądz, że to tylko formy zewnętrzne. Kryje się za tym głębia wewnętrzna. [...] Schody, wejście, pasy okien w rytmie pędzących samochodów i komunikacji pośpiesznej [...] Ty jesteś panem! [...] Dlatego taka architektura”<sup>33</sup>.

Oba teksty, pozornie paralelne, w istocie są antytetyczne w rozumieniu kultury: Mendelsohn wierzył, że forma jest „o d b i c i e m” głębszej rzeczywistości”, Gombrowicz, że jest jej „wynaturzeniem” i/lub „p r z e s l o n i ę c i e m b r a k u” głębszej rzeczywistości” (por. teoria kultury Baudrillarda jako pokonywanie kolejnych „faz obrazu”).

### ||.

Obraz kobiety we wnętrzu jako stały temat malarstwa jest od dawna analizowany przez feministyczną historię sztuki, która śledzi ukryty w sztuce dyskurs władzy i ujawnia społeczno-kulturowe role przypisane płci. Czym jest opis naszej nimfetki w awangardowym wnętrzu Młodziaków? Po pierwsze: realizuje się tu modernistyczny gest (rzekomo) niezaangażowanej obserwacji, voyeryzm i panoptyzm jako sposób łamania tabu (podglądanie jako psychopatologia). „Podglądanie i dalsze zapuszczenie się w nowoczesność”: ten tytuł jednego rozdziału *Ferdynurke* ujawnia – to po drugie – postawę Gombrowicza jako eksploratora oraz naśladowcę/pastiszuje tzw. „obiektywny” opis, jaki w założeniach przypisany jest na przykład do katalogowego opisu dzieła sztuki. Opis domu Młodziaków wpisuje się więc w dyskurs Gombrowicza z negatywnymi skutkami „unaukowienia” sztuki współczesnej i podporządkowania jej „obiektywnemu” światopoglądowi naukowemu. Awangardowe mieszkanie z kobietą jako „elementem” wyposażenia nie przypadkiem zatem poddane zostało *quasi*-naukowej obserwacji. Stary topos *homo viator* zostaje tu odświeżony przez etnografa-antropologa kultury, badacza tego, co nieznanne/nowe/inne (obyczaju, kraju, kobiety, egzotycznego zwierzęcia, *last but*

<sup>32/</sup> F. Nietzsche *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 193.

<sup>33/</sup> E. Mendelsohn *Warum diese Architektur?*, „Baukunst” 1929 nr 2, R. 5, s. 7, cyt. za: R. Stephan, „*Towar jest najważniejszy – jego zachwalanu służą wszystkie zabiegi budowlane*”. *Domy towarowe w Berlinie, Wrocławiu, Chemnitz, Duisburgu, Norymberdze, Oslo i Stuttgarcie (1924-1932)*, w: Erich Mendelsohn. *Dynamika i funkcja. Zrealizowane wizje kosmopolitycznego architekta*, red. R. Stephan, Muzeum Architektury, Wrocław 2001, s. 87-88. Cytowany fragment był odpowiedzią na krytykę modelowego funkcjonalistycznego domu towarowego Schockena w Norymberdze (1925-1926) projektu Mendelsohna.

not least nowej sztuki, architektury itp.)<sup>34</sup>. Ten etnografizm, literacki odpowiednik prawdziwych ekspedycji na przykład Bronisława Malinowskiego na Polinezę, czyni wyprawę Miętusa z Miasta (Kultury) na Przedmieścia (do Natury) w poszukiwaniu „obcej cywilizacji” parobka *vel* „dzikusa”, paralelną z ekspedycją do „cywilizacji” zamieszkiwanej przez „nowoczesnych barbarzyńców” Młodziaków. Procedura podglądania „innych” (w rozumieniu odmiennych systemów kulturowych) pastiszuje oto metody wypracowane przez pozytywistyczne prawidła nauk przyrodniczych.

Dostrzegam tu antycypacyjną rolę Gombrowicza: jego literacka antropologia wchodzi bowiem w dyskurs z pozytywistyczno-modernistyczną teorią historii, a konkretnie tą ideą, która traktuje kulturę i historię jako gałąź nauki podporządkowaną modelom wypracowanym w przyrodoznawstwie (metoda dedukcyjna). Gombrowicz obserwuje (podgląda) nowoczesną architekturę i jej lokatorów w kategoriach „innych” form cywilizacji dokładnie tak, jak biolog śledzi kolonie niebezpiecznych mikroorganizmów pod mikroskopem lub zachowanie dzikich zwierząt w zoo, a etnolog obyczaje „dzikich” plemion.

Antycypacyjność Gombrowicza widzę z perspektywy dzisiejszych modyfikacyjnych teorii dyskursu o historii i kulturze, a zwłaszcza we wspomnianej na początku teorii zwrotności. Bowiem stosowanie strategii naśladownictwa/pastyszu jako realizacja „teorii maski” dekonstruuje całą tę orientację intelektualną, która ów modernistyczny, normatywny, unifikujący system scjentyistycznego oglądu/opisu świata wyprodukowała i uznała za niedyskusowalny kanon jego rozumienia.

## 12.

Tu dochodzę ponownie do kwestii Centrum i Marginesów. Wezmę w nawias to, co już powiedziałam (czyli o obserwacji „innego” systemu kulturowego dokonywanej z pozycji europocentryzmu) i odwrócę problem. Skoro bowiem obserwacja „nowej formy” dokonuje się z „zewnątrz”, czyli z Marginesu, stawia to nas w opozycji wobec Centrum jako „dyktatury”. W tym miejscu ujawnia się homoseksualizm Gombrowicza (co wykazały już analizy z zakresu *queer theory*<sup>35</sup>). Pokażę, jak „działa” tu architektura.

Penetracja awangardowego wnętrza daje się oczywiście odczytać jako akt homoseksualnego pożądania. Homoerotyzm jest też przypisany do Pensjonarki. Jako reprezentacja Nowej Kobiety i „wyposażenie” Nowej Architektury, jest typową figurą androgyniczną. Niekreślona seksualnie (model chłopczycy: syndrom „zni-

<sup>34/</sup> Topos *homo viator* wzięty jest z kanonu „literatury awanturniczej”, według którego dokonuje się metamorfizacja rzeczywistości, twierdzi Zdravko Malić („*Trans-Atlantyk*” Witolda Gombrowicza..., s. 236).

<sup>35/</sup> *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*, red. E. Płonkowska-Ziarek, przeł. M. Margański, Universitas, Kraków 2001.

## Leśniakowska Jak widzieć architekturę, kiedy się ją czyta

kającej kobiety”), zarazem ubrana i obnażona<sup>36</sup>, ujawnia problematyczność konstrukcji płci (męskie – kobiece) i nienormatywność tożsamości seksualnych, co zmierza do transgenderyzmu i transseksualizmu. W tym kontekście nie jest bynajmniej przypadkiem, że przestrzeń, którą (i w której) ją obserwujemy/podglądamy, jest zaaranżowana „awangardowo”.

Mamy oto przed sobą dwie ikony modernistycznego światopoglądu: Androgyna i Nową Architekturę jako figurę Geometrii (Abstrakcji). Dwa klucze do odpowiedzi na moje ulubione pytanie: jakiej płci jest awangardowa architektura?

Odpowiedź brzmi: opisane przez Gombrowicza wnętrze jest otwarcie „męskie” i heterofobiczne. A jest takie i poprzez figurę Androgyna, tego „seksistowskiego mitu w przebraniu” (o czym za chwilę), i przez posługiwanie się awangardową estetyką z jej ideami przestrzenności i przezroczystości, które są szczytową projekcją koncepcji wnętrza jako przestrzeni „męskiej”. Tak samo robił Iwaszkiewicz: mieszkanie bohatera jego *Pasji błędnierskich* to szczegółowy katalog nowoczesnego podręcznika nowoczesnego projektanta: wnętrze „dandy”, modna garsoniera, której model – oraz „męska” nazwa, niemająca w architektonicznej nomenklaturze „kobiecego” odpowiednika – wypracowano właśnie w międzywojniu. „Trzy lodowate, zimne ciupki w nowoczesnej kamienicy [na Mokotowie, dop. mój – M.L.], gdzie nie można było ruszyć ani jednego mebla z miejsca, aby nie naruszyć symetrii czy wymyślnej asymetrii całości – mieszkanie było najnowocześniejsze, «funkis», jak mówią w Skandynawii”; dwukondygnacyjne, schodki („bardzo niewygodne”, zaznacza) na antresolę z biblioteką; czarny kominiek ze sztucznego granitu; światło dyskretnie ukryte za matowym szkłem między półkami („co to kosztowało to paskudztwo!”), „chłód, wilgoć i zapach zwiędłego pierza [...] w wilgotnych szufladach pod wpuszczonym w ścianę lustrem”; „otwartość” (kotara zamiast drzwi do sypialni, wynalazek *up to date*).

Ironia i groteska nie opuszczają więc także Iwaszkiewicza, gdy kojarzy to wnętrze „funkis” z nuworyszowskim pochodzeniem bohatera i jako obserwator nowej cywilizacji także postrzega awangardę jako maskę i pozór („cały «funkcjonalizm» był błagą”, pokazuje palcem na kominiek-atrapę). W strategii perswazyjnej używa znanych chwytów retorycznych. Nowe wnętrza są więc i u niego zawsze „dziwne”, zimne, odpychające, o „dziwacznych”, wymyślnych i kosztownych pomysłach (półokrągłe gabinety, matowe okna), męczącej kolorystyce (błękit, żółty, czarny) i „przyprawiającym o mdłości” zapachu<sup>37</sup>.

<sup>36/</sup> Chodzi o nagość jako przebranie/maskę (różnicującą semantycznie i kulturowo kwestię nagie – gołe), w tym kontekście ciało jest obrazem Kosmosu, a odsłonięta lędka Młodziakówny znakiem Nowej Kultury (por. np. J. Jarzębski *Anatomia Gombrowicza*, „Teksty” 1972 nr 1, s. 114-132).

<sup>37/</sup> „Kolor gabinetu był tak niebieski, że rozplywały się w nim kontury ścian i okrągłość sufitu. Pan Korbowski Leszek siedział pośrodku gabinetu za małym czarnym biurkiem niby mały czarny aniołek w bardzo niebieskim niebie” (J. Iwaszkiewicz *Pasje błędnierskie*, s. 11, 27, 45, 86, 96, 30).

Taki obraz awangardowej przestrzeni, realizując tekstualną koncepcję architektury jako kulturowego uogólnienia modernizmu, aż w pewnym momencie – jako krytyka tegoż – stał się figurą systemu: demokracji, której zwyrodniałe formy wiodą do totalitaryzmu. Jerzy Zagórski nazywa awangardowy (fikcyjny) dom na warszawskim Żoliborzu (1939) wprost „okrutnym pudłem rezonansowym na [...] nieskoordynowane dźwięki demokratycznej, z lekka totalizowanej psią kostką ulicy” i z obrzydzeniem pisze o „wielkich «szwedzkich» oknach”, które przeciekają „w polskim deszczu”, ścianach „z istic awangardowych pustaków”, maskarach-rurach od centralnego ogrzewania pomalowanych

wdzięcznie na kolor granatowy i czerwony, abyś mógł sobie zgadywać, którą do srebrnych talerzy pieca dopływa prąd gorący, a którą odpływa [profetyczna wizja Centrum Pompidou w Paryżu, dop. mój – M.L.]. Słowem *konstruktywizm i funkcjonalizm* na co dzień, ku twojej udręce i ograniczeniu ruchów. Dlaczego zamieszkałeś w tym głupim domu „współczesnym”? Przecież znasz Chestertona i znasz Huxleya i t w ó j r ó w i e ś n i k, t r z y d z i e s t o l a t e k G o m b r o w i c z [podkr. moje – M.L.] pisał ci, co myśleć o tych mieszkaniach. [...] Zmieniłeś już obrazy, kilimy i meble [...] [na] „czyste”, z pustych jak wydmuchiwane metafory metalowych rur i plecionki sznurowej lub gumowej. [...]. Dziesięć latek wałęsas się po pudle tego domu [...] źle, nie dla ludzi budowanym [...].<sup>38</sup>

### 13.

Zmierzam powoli do końca. Pora spytać: dlaczego modernistyczni pisarze uczynili z awangardowej architektury i sztuki narzędzie swojej literackiej strategii jako krytyki współczesnej kultury? Dlaczego jej tak nienawidzili?

Można oczywiście powiedzieć, że była to psychologicznie „naturalna” reakcja wywołana „szokiem nowości”, stanem estetycznej i *per se* etycznej paniki, jaką budzi (każda) nowoczesna (radikalna) sztuka wówczas, gdy dochodzi do naruszenia kryteriów i *status quo* (a czego, jak przekonują niektórzy badacze, nie wywołuje już łatwiejsza w odbiorze nowoczesna literatura<sup>39</sup>). Albo że nienawiść modernistycznych pisarzy do sztuki ich czasów wynika z ich estetycznego nieprzygotowania, anachronizmu ich poglądów (to znana sprawa aplikowania przestarzałych kryteriów do nowych zjawisk, które postrzega się jako „wyobcowane”). Albo z kulturowania starego sporu między tradycją prometejską (modernistyczną) i orfizmem (antymodernizm). Istnieje też możliwość, że wynika to z wierności berensowskiemu „projektowi” kultury, który jak chyba żaden inny przebudował świadomość es-

<sup>38/</sup> J. Zagórski „*Pryśka obręcz milczenia*”, „Pióro” 1939 nr 2, s. 131-143.

<sup>39/</sup> Literatura „jest łatwiejsza w odbiorze od [...] malarstwa abstrakcyjnego; [...] pierwszą reakcją wobec wielu obrazów nowoczesnych jest pytanie: dlaczego w ogóle zostały namalowane. W epoce wiktoriańskiej umiano [...] docenić «Zabrołaka» [Joys’a], ale Malewicza, Mondriana i Kandinskiego posłano by do domu wariatów; nie widziano by żadnej różnicy między malarstwem Klee a obrazami szaleńców-zbrodniarzy” (M. Praz *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk pięknych*, przeł. W. Jekiel, PIW, Warszawa 1981 s. 263).



## Leśniakowska Jak widzieć architekturę, kiedy się ją czyta

tetyczną (artystyczną) kilku pokoleń Europejczyków w XX wieku, kształtując koncepcję „nowego człowieka estetycznego” w oparciu o radykalne odrzucenie kultury/sztuki współczesnej postrzeganej jako jedna z postaci nowoczesnego barbarzyństwa<sup>40</sup>. Perspektywa berensonowska nadwątlana – i to poważnie – pozycję awangardy (to właśnie Bernard Berenson wylansował drwiące określenie *Unkunst* odnoszące się do sztuki nowoczesnej), tak że uznawano ją za ofertę ludzi o niskiej kompetencji kulturowej, *ergo* epistemologicznie (a też, co oczywiste, politycznie) podejrzaną (*vide* znana charakterystyka Gombrowicza polskiego środowiska awangardy literackiej, z jego antytezą „awangardy szlachcica”<sup>41</sup>).

Rozejrzę się też za inną odpowiedzią. Powiedziałam, że awangarda była otwarciem męska. Wnętrza, które pisarze opisywali, są w istocie adresowane do i dla mężczyzny, współczesnego dandysa. Znowu pojawia się figura androgyna, który jako kulturowa projekcja modernizmu jest przecież także „męski” (przypomnę dla porządku, że w modernizmie androgynia oznaczała uniwersalną rzeczywistość ducha, w której znika kobieta, a realizuje się utopia „równości”/jedności/tożsamości). Ale projekt ten był jeszcze jedną patriarchalną maską, podrzuconym przez mężczyzn „seksistowskim mitem w przebraniu”, jak to się dzisiaj określa. W kostiumie rzekomo uniwersalnego androgyna pojawia się fantom humanizmu, element systemów kolektywnych/totalitarnych jako z istoty androgynicznych<sup>42</sup>.

---

40/ Zob. R. Kasperowicz *Berenson i mistrzowie odrodzenia. Przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berensona*, Aureus, Kraków 2001. Projekt Berensona (a wcześniej Waltera Patera, który wymodelował schemat renesansu za pomocą takich pojęć, jak „świeżość”, „młodość” i jej afirmatywny kult) wyjaśnia także istotę kultu młodości u Gombrowicza i jego ucieczkę od spekulacji intelektualnych tworzonych wokół sztuki. Rola Winckelmanna i jego mirażu „pięknego człowieka” jako „człowieka estetycznego” (to także w kontekście jego homoseksualizmu) jest tu zasadnicza. Razem z projektem Berensona należałoby, jak sądzę, od nowa czytać estetyczne poglądy Gombrowicza (i innych modernistów), bardzo bliskie w tonacji (przynajmniej wobec sztuki nowoczesnej) z inwektywami Berensona.

41/ „[...]awangarda polska była nie uczesana, rozchełstana, bosa, była pokraką z głową rabiną, z bosymi nogami wiejskiego chłopca. Była to zapadła głucha prowincja, która zrozpaczona własną prowincjonalnością, zamarzyła zrównać się z Paryżem, Londynem. To gremium złożone z rabinów pokurczonych, ezoterycznych i sofistycznych oraz z naiwnych płowych łepetyń spod Kielc, Lublina czy Lwowa, odznaczało się świętą naiwnością, żarliwym fanatyzmem, konsekwentnym uporem. Poeci [...] Wnosili nędzę. [...] indolenci, dekadenci, marzyciele, niedouczeni, niedonoszeni – ponure twory gheft polskich [...]” (W. Gombrowicz *Testament*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, wszystkie podkreślenia moje – M.L.).

42/ Teorie androgynii tworzone są przez mężczyzn, dlatego to pierwiastek męski zostaje najczęściej wzbogacony pierwiastkiem kobiecym, nigdy odwrotnie; androgyn jest więc zawsze rodzaju męskiego i zmierza do poskromienia niebezpiecznie emancypującego się Innego (kobiety), jako zagrożenia męskości. Zob. A. Rzepa *Znikająca kobieta albo androgynia we współczesnym feminizmie: reperkusje debaty w kobiecie prozie amerykańskiej*, w:

Nie trzeba więc już dzisiaj przekonywać do sformułowanej przed ponad trzydziestu laty tezy, że awangarda była obszarem męskim, a jej ukrytym celem było potwierdzanie męskości<sup>43</sup>. Naczelna zasada architektury nowoczesnej jako struktury opartej na „braku ornamentu” odnosi się wprost do cechy nowoczesnego mężczyzny, stając się jego definicją. Ornament, przypisany do „dzieci, papuasów i kobiet”, czyli istot „niższych”/„prymitywnych”, więc różnych od heroicznej i „frontalnej” figury mężczyzny, atakowany jako zbrodnia czy też jako degeneracja formy (Adolf Loos, 1908), fundament estetycznego i etycznego światopoglądu modernizmu<sup>44</sup>, w tle zawierał całą tradycję winckelmannowską (poł. XVIII wieku) z ideą *angeborenlich*, wykazującą wrodzoną naturę homoerotycznej wrażliwości estetycznej<sup>45</sup>.

W tym kontekście dyskurs pisarzy o homoseksualnej orientacji z awangardą ulega zasadniczej konfiguracji. Skoro dla sformułowania negatywnych diagnoz kulturowych i społecznych używa się awangardy jako groteski oraz negatywnego stereotypu kulturowego, trzeba przypomnieć, że stereotyp z istoty swojej odnosi się do niezdefiniowanej bliżej rzeczywistości społecznej i dzięki temu służy do przesłaniania rzeczywistego obrazu, maskując własny system wartości.

#### 14.

Negatywne „widzenie” awangardy przez „nieawangardowych” modernistów – co, inaczej mówiąc, oznacza ich odmowę estetycznego i etycznego uczestnictwa w projekcie awangardowym – jest dyskursem dotyczącym jeszcze jednej kwestii, którą nazywam „zazdrością o obraz”. Ma to oczywiście źródło w rozejściu się literatury i sztuk wizualnych (przełom XIX i XX wieku) – niedającego się zahamować procesu „przesunięcia pola”: zaniku/wyczerpania się słowa jako „systemu pierwszego” i tradycyjnej metakategorii nowożytności (jako ośrodkowej zasady). Inwazja obrazu/wizualności wywołuje poczucie niepewności (*vide* utrata środka Sedlmayra), zaś w obronie pojawia się stłumienie, wyparcie i odmowa uczestnictwa.

Konflikt ma naturę psychoanalityczną i daje się interpretować w kategoriach lęku przed regresją, który wynika z narzuconego przez psychoanalizę konstruktów procesu rozwojowego człowieka: od stanu pierwotnego (czemu odpowiada świat malowanych obrazów) do wtórny (świat pisanych słów)<sup>46</sup>.

---

*Humanistyka i płeć. III. Publiczna przestrzeń kobiet. Obrazy dawne i nowe*, red. E. Pakszys, W. Heller, Wydawnictwo UAM, Poznań 1999, s. 136, 128-130.

<sup>43/</sup> C. Duncan *Potwierdzenie męskości. Malarstwo awangardowe początków XX wieku*, „Magazyn Sztuki” 1995 nr 5, s. 152-168.

<sup>44/</sup> Por. B. Colomina *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, London-Cambridge, Mass. 1996, s. 32-46.

<sup>45/</sup> Zob. W. Davis „Homoseksualizm”..., s. 280 i nast.

<sup>46/</sup> Szerzej: E. Handler Spitz *Pierwotne obiekty sztuki. Psychoanalityczne refleksje o obrazkowych książkach dla dzieci*, w: *Psychoanaliza i kultura na progu trzeciego tysiąclecia*, red. N. Ginsburg, R. Ginsburg, przeł. A. Jankowski, Rebis, Poznań 2002, s. 243 i nast.

## Leśniakowska Jak widzieć architekturę, kiedy się ją czyta

Pisarstwo modernistów ma więc – tak na to patrząc – wszystkie cechy „obronne”. Gdy sprowadza awangardową interpretację świata tylko do groteski i negacji, celem jest zarówno ukrycie panicznego strachu przed teraźniejszością, niezrozumiałą i nieprzewidywalną (syndrom nazwany przeze mnie „brzemieniem współczesności”), jak i nostalgiczne marzenie o powrocie do utraconego porządku z supremacją słowa jako „systemu pierwszego”, w przekonaniu (czy aby nie fałszywym?), że „samą linią i kolorem [...] trudno przekazać treści naprawdę obchodzące człowieka”<sup>47</sup>.

### 15.

Tak, w ogromnym skrócie, „widzę” architekturę, kiedy ją czytam u Gombrowicza i innych modernistów. To oczywiście, że dyskurs ten jest poddany regulacjom schematu utopijnego, to zaś przekształca kontemplację krajobrazu architektoniczno-kulturowego (i „pisanego”, i realnie istniejącego) w dyskurs o pamięci i historii.

Gombrowicz, z wykształcenia prawnik, jako pisarz debiutował w okresie, gdy tzw. awangarda prymarna przechodziła już do historii, lata trzydzieste w całej Europie orientowały się na „oswojony” funkcjonalizm, zmodernizowany klasycyzm i warianty stylów narodowych. Pisarz posiadał ogólną orientację w sztuce, ale (mimo wysiłków badaczy) nie widzę, by była to wiedza wykraczająca poza standardy popularnych przewodników (dlatego na przykład nie odróżniał stylów od neostylów). Jego artystyczne gusty wyrafinowanego hedonistycznego *dandy*, „człowieka estetycznego”, kształtowała klasycyzująca linia Berensona w tym samym stopniu, jak silna ciągle w pierwszej połowie XX wieku szkoła XIX-wiecznej krytyki artystycznej o genezie literackiej, neoromantycznej i impresjonistycznej, która była tyleż punktem wyjścia, co dojścia jego własnego projektu. Dlatego dywagacje

---

<sup>47/</sup> Cyt. za: J. Białostocki *Słowo i obraz anno 1978. Wprowadzenie*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. XLVI, 1984 nr 1, s. 8. Nie tracę z oczu wielokrotnie już omawianych przez badaczy estetycznych i kulturowych przesłanek poglądów Gombrowicza (i innych modernistów) na awangardę, które odczytuje się poprzez socjologiczną charakterystykę modernizmu jako wytworu generacji urodzonej około 1900, o tym samym pochodzeniu (wykształcona klasa średnio-wyższa, ziemiaństwo), tradycji (konserwatywno-liberalnej, liberalno-demokratycznej), wykształceniu (klasyczne gimnazjum ogólnokształcące, oparte na kulcie klasyki, czyli kanonicznym zespole norm, na heglizmie, Schopenhauerze, ideach postępu i humanizmu, wpajanych za pośrednictwem zinstytucjonalizowanego systemu etyczno-estetycznego jako organizmu, który symbolicznie oznacza uporządkowany i zhierarchizowany świat). Por. socjologiczna charakterystyka modernizmu w odniesieniu do Niemiec i dotycząca też innych krajów Zachodu (R. Sheppard *Problematyka modernizmu europejskiego*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2004, s. 81). Uwzględniam specyfikę modernizmu w Polsce, gdzie cechuje go wprawdzie postulatyczny głównie charakter i ograniczona recepcja z racji postrzegania go jako importu „obcego” (niemieckiego), ale równocześnie jednak jako wstrząs pozytywny, kojarzony jest z odzyskaniem suwerenności państwowej.

Gombrowicza na temat malarstwa czy architektury są tak bardzo konwencjonalne, niekiedy naiwne. Jeśli śledzi się je z należytą uwagą i powagą, ujawnia się tutaj cecha wielu modernistycznych pisarzy (Witkacy, Iwaszkiewicz, najmłodszy Herling-Grudziński): wszyscy oni reprezentują w kwestiach sztuki podobny rodzaj „oświeconego dyletantyzmu”, wypowiadając teorie i poglądy, które są tylko zlepkiem wielu obiegowych (wówczas) opinii. Architekturę postrzegają więc w kategoriach prostych metafor odwołujących się do potocznej wiedzy czytelnika, a operując poetyką banalności jako elementem perswazji, eksploatują cały dostępny im repertuar konwencji, matryc topologicznych i kodów semantycznych. Ale nie w tym szukamy dziś atrakcyjnych dla siebie treści.

## 16.

Na koniec jeszcze jedna uwaga. Jeśli bowiem Gombrowicz to przebranie i maska, przypomnę, że maska jest cechą takiej społeczności, w której zasadą jest troska o zachowanie indywidualności „drugiego” po to, by utrzymać własną. Takim stuleciem był wiek XVIII. Współczesna socjologia i politologia (Richard Sennet) używa określeń „społeczność maski” i „polityka osobowości” jako pojęć i zjawisk, które zaczęły funkcjonować sferze publicznej od XIX wieku<sup>48</sup>. Podstawą była wiara w siłę psychologicznego odstonięcia jako budulca więzi społecznej (*community*) oraz uznanie otwartości za dobro moralne samo w sobie. W tym kontekście analizuje się dzisiaj w obszarze sztuki i badań nad nią takie nowe (funkcjonujące od XIX wieku) postacie życia publicznego, jak dyrygent, krytyk sztuki, marszand, rewiduje poglądy co do roli np. architekta i artysty. Wszyscy oni, powiada Sennet, są tymi „wiarygodnymi osobowościami”, które organizują wydarzenia publiczne/polityczne.

Z Gombrowiczem mamy ten problem, że był zawsze (czy lepiej – chciał być) „poza *community*”, psychologiczne odstonięcie i interpersonalne więzi postrzegał jako niebezpieczną ingerencję w osobowość skrajnie zindywidualizowanej jednostki. Pod tym względem jako *outsider*, ze swymi maskami bliski jest, jak sądzę, „człowiekowi XVIII wieku”, pozostając równocześnie jako pisarz jak najbardziej uczestnikiem *community*. Widać tu oczywiste pęknięcie i może pogłos tradycji tomistycznej, odróżniającej wewnętrzne przeżycie od zewnętrznej ceremonii. Pozostawiam kompetencjom badaczy literatury namysł nad tym, jak dalece (i czy) Gombrowicz (i inni moderniści) uprawiał literaturę jako zewnętrzną ceremonię, i jak to się ma do jego radykalizmu „osobowości jednostki” („bez «ja» ani rusz”<sup>49</sup>), wrogiej „osobowości zbiorowej”, a więc fundowanej na wartościach wspólnoto-

48/ R. Sennet *Upadek człowieka publicznego (fragmenty)*, „Krytyka Polityczna” 2003 nr 3, s. 56-58. Rewersyjne jest pojęcie „zdziczenia osobowości”: niszczenie tego dystansu, czyli obciążanie innych sobą, co w „alchemii osobowości” jest formą uwiedzenia i, w następstwie, kontroli (por. s. 70-72 wymienionego artykułu).

49/ W. Gombrowicz *Byłem pierwszym strukturalistą*, w: *Gombrowicz filozof*, wybór i oprac. F.M. Cataluccio i J. Illg, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 148.

## **Leśniakowska** Jak widzieć architekturę, kiedy się ją czyta

wych, traktowanych jako (rzekomo) niedyskutowalne (naród, narodowość, ojczyzna itp.).

To pewne, że w dyskursie Gombrowicza architektura, jako reprezentacja, jest jedną z jego masek, kryptotekstem. I tak też można ją „widzieć”, kiedy się ją „czyta”. Zachowując przy tym *stricte* modernistyczne, epistemologiczne poczucie, że dyskurs na ten temat (jak i na inne) nie jest, rzecz jasna, definitywnie skończony.