

Obraz Wiednia we współczesnej literaturze polskiej

Jeśli śledzi się obraz Wiednia we współczesnej literaturze polskiej, wówczas miasto to będzie wprawdzie wymieniane w mnóstwie tekstów najróżniejszych gatunków, z trudem jednak można wskazać takie dzieła, w których opis Wiednia miałby takie znaczenie, że można by przyporządkować je typowi wiedeńskiej powieści miejskiej w sensie takiego modelu, jaki rozwinął Volker Klotz¹. Obrazu Wiednia w nowszej literaturze polskiej nie można przeto sprowadzać do zamkniętych wyobrażeń z kilku poszczególnych tekstów, lecz da się ustalić w pewnym obejmującym te teksty wariacie gromadzącym najróżniejsze ślady tego miasta – od wymieniania nazw ulic aż do tematyzowania poszczególnych aspektów, które przesiewa i porządkuje w pewien paradygmatyczny sposób.

To „poszukiwanie śladów” metodologicznie odbywa się w pierwszym rzędzie w dwóch wielkich krokach, w dociekaniu na „płaszczyźnie nazw”, która mimochodem zbiera coś wymienianego, nie zaś tematyzowanego, i w takim na „płaszczyźnie tematów”, która bada wyraźne wypowiedzi o określonych toposach Wiednia. Dopiero w trzecim kroku na „płaszczyźnie kompozycji” są analizowane dwa poszczególne teksty w odniesieniu do ich obrazu Wiednia i wraz z tą konstatacją są porównywane obie płaszczyzny, co prowadzi do określonych konkluzji ogólniejszej natury.

I. Płaszczyzna nazw

W wielu tekstach nowszej literatury polskiej Wiedeń jest reprezentowany przez mnóstwo nazw z topografii, historii i kultury, nie stając się tym samym właściwym przedmiotem wypowiedzi w omawianym zakresie. Raczej wymienianie tych nazw budzi takie skojarzenia, które – obok tematycznej – otwierają dodatkową płaszczyznę znaczenia i tym samym przedstawiają „najniższą” warstwę obrazu Wiednia, której nie można przeoczyć; te nazwy jednak na podłożu swej najczęściej obcojęzycznej, niemieckiej postaci w polskim kontekście są odnoszone do pewnego pochodzenia z jakiegoś innego tekstu w najszerszym sensie tego słowa, już zewnętrznie uchodząc za „obce słowo”². O tyle przy analizie tych nazw immanentny dla owych dzieł kontekst nie znajduje się na pierwszym planie, lecz w ich odniesieniu do szerszego, historyczno-kulturowego kontekstu, który

¹ V. Klotz, *Opowiadane miasto. Temat jako wyzwanie powieści od Lesage'a do Döblina*, München 1969.

² Na znaczenie „cudzego słowa”, które w dany kontekst wprowadza dodatkowy system znaczeniowy, nowy kod, wskazał Jurij M. Łotman w swojej książce *Analiza tekstu poetyckiego*. Por. rozdział *Čužoe slovo v poétičeskom tekste (Obce słowo w tekście poetyckim)*, [w:] tegoż, *Analiz poétičeskogo teksta*, Leningrad 1972, s. 106–113.

wciąż od nowa jest podawany wraz z nazwami. Ich szczególna funkcja semiotyczna polega na tym, że poza denotowanymi przez nie realiami na wyższej płaszczyźnie metajęzykowej stają się one znakiem czegoś dodatkowo wspólnego. To przejście od znaczenia w znaku, który wprawdzie nie wymazuje pierwotnego znaczenia denotatywnego znaku, lecz zachowuje je, już przed wielu laty Roland Barthes uznał za coś charakterystycznego dla sposobu mówienia mitu³; Jurij M. Łotman ten stan rzeczy z innych założeń teoretycznych opisywał jako przejście od komunikatu do kodu, przy czym pierwotne „Messenger” względnie tegoż elementy stają się oznaką zewnętrzną do nowego systemu odniesień, wskazując czytelnikowi na nowe znaczenia danego tekstu⁴. Przykładem konsekwencji wynikających z tego założenia wymieńmy pracę polskiej badaczki Ewy Wiegandt *O micie Galicji we współczesnej prozie polskiej*, która jedną z właściwych głównych części poświęca analizie nazw jako „metatekstu kultury”⁵.

Mnóstwo nazw w naszych tekstach, gdy się je rozważa niezależnie od danego konkretnego kontekstu, da się ująć w trzy wielkie obszary wiążące się z określonymi toposami miasta Wiednia: obszar cesarsko-królewski, obszar sztuki i kultury jak też stylu życia i kultury dnia powszedniego.

Wiedeń – miasto cesarskie

Wiedeń jest przede wszystkim miastem „Burgu”, cesarskiej rezydencji w Hofburgu, która wszystkim mieszkańcom ogromnego państwa Habsburgów jest tak bliska, że także po polsku całkiem zwyczajnie może być oznaczona przez „Burg” i tym samym jest jasne, że przy tym „Burgu” nie chodzi bynajmniej o jakąś średniowieczną twierdzę, lecz o rezydencję w sercu miasta, np. wówczas, gdy skromna pastuszka w lesistych Karpatach marzy o blasku luster „w cesarskim Burgu”⁶, których nigdy nie widziała, ale być może zna je z pocztówek. Coś podobnego zna dobrze poinformowany czytelnik, że dla pewnej baronowej: „do Burgu miała dostęp w każdej chwili” (*Austeria*, s. 42), co znaczy wpływy u dworu, nawet u samego monarchy. Pojawia się synonimiczne oznaczenie dla cesarskiej rezydencji, „dworu”, przeważnie w takich pochodnych nazwach – jak „Hofballe”, „bal na dworze” (*Chłopiec*, s. 114), „Hofrajtszula” (*Sjesta*, s. 90) i in., kwalifikując oznaczony tym obiekt w szczególny sposób (por. „kiedy krawiec był Hoflieferantem”, *Zamek*, s. 5) i przez dane

³ Barthes oznacza to przejście wprawdzie jako takie od „sensu” do „formy”, przy czym używa takiej terminologii, która dzisiaj wydaje się być nie stosowana. Por. tegoż, *Mity dnia powszedniego*, Frankfurt 1964, s. 90 i nast. Oryginał: *Mythologies*, Paris 1957.

⁴ Por. J.J. Łotman, *O dwóch modelach komunikacji w systemie kul'tury (O dwóch modelach komunikacji w systemie kultury)*, w: „Trudy po znakovym sistemam” VI („Prace o systemach znakowych” VI), Tartu 1973, s. 227–243.

⁵ E. Wiegandt, *Austria felix czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988, zwłaszcza część V *Mit Galicji jako metatekst kultury*.

⁶ A. Kuśniewicz, *Lekcja martwego języka*, s. 91. Dalsze cytaty z tekstów prozatorskich są rozszyfrowane w Bibliografii dołączonej do artykułu, a cytowane podaniem pierwszej części tytułu i numeru strony wydania).

realia odsyła się do klasycznego prototypu, idealnego wzorca, który przy rozważaniu podobnych przedmiotów wciąż od nowa uchodzi za absolutną wielkość porównawczą. Stąd nawet skromna scena natury w parku ukraińskiego dworku może przypominać jeszcze o „operze dworskiej lub teatrze nadwornym” („Hofoper lub Hofburgtheater”, *Stan*, s. 48).

Podobne, w danym przypadku odniesienie zależności nobilitujące przedmiot, wyrażają predykaty „cesarski” względnie „cesarsko-królewski”, co wynika z takich powiązań, jak „cesarska rajszula w moim rodzinnym Wiedniu” (*Sjesta*, s. 90), „cesarsko-królewskiego, koncesjonowanego fotografa dworskiego” (*Chłopiec*, s. 71) albo też legendarna „bułka cesarska” („kajzerka” – *Saga*, s. 73). Jak bardzo ten predykat jest stosowny pod względem metajęzykowym, integrując coś nowego względnie pierwotnie obcego w bliski kontekst, ukazuje jego rozciągnięcie na Dunaj przepływający przez Wiedeń: „rzeka szeroka, błękitna i cesarsko-królewska” (*Droga*, s. 53), co nie jest pozbawione pewnej ironii. Pozytywna, jakościowo mocniejsza konotacja „c.k.” staje się jeszcze bardziej wyraźna retrospektywnie, gdy z pola widzenia okresu międzywojennego opłakuje się „kochane, cesarsko-królewskie czasy” (*Eroica*, s. 143).

W końcu także imiona członków rodziny cesarskiej, które są związane z realiami Wiednia, rozporządzają owymi wymienianymi już konotacjami. Hotel „Erzherzog Karl” w Wiedniu już z powodu swej arystokratycznej nazwy jest idealnym adresem dla szlachty galicyjskiej podczas jej pobytu w Wiedniu (*Romans*, s. 144), i lipizzanerzy szkoły dworskiej na podstawie swej przynależności, jak też aktywnej partycypacji w sferze czegoś cesarskiego, nabierają oglądy i są uznawani po prostu za „habsburskich”: „słynne habsburskie lipizzanery. Każdy je zna” (*Droga*, s. 259). Przez odpowiednie nadanie nazwy z archaicznego mitu ma zostać zaktywizowane znane odniesienie między praobrazem a podobizną, jeśli nowo narodzone dziecko chrzci się choćby imieniem „Józef”, „dla pamięci ... ukochanego cesarza naszego” (*Romans*, s. 71). Ale także i to odniesienie może być rozpatrywane ironicznie i interpretowane jako znak przesadzonej prezentacji czegoś „cesarskiego”: kapryśny starszy pan nazywa jabłonie w swoim ogrodzie wedle członków domu panującego, jak „arcyksiążę Maks”, „arcyksiężna Waleria” i in. (*Eroica*, s. 155).

Wiedeń – miasto sztuki i kultury

Drugi wymiar Wiednia, miasta kultury, jest przywoływany nazwami z obszaru rozmaitych sztuk, przy czym jednoznacznie dominują tutaj określone kierunki artystyczne względnie epoki, a przeto uchodzą za specyficznie „wiedeńskie”, przede wszystkim operetka, ale wówczas także sztuka i kultura secesji z jej literaturą, malarstwem i muzyką.

Częste wymienianie tytułów, postaci i cytatów operetkowych odpowiada oklepanemu wyobra-

zeniu Wiednia jako miasta operetki nie tylko w tym sensie, że rozkwit tego gatunku faktycznie jest związany z Wiedniem, lecz także dlatego, że implikowany w dziełach tego gatunku sposób życia wydaje się odnosić przede wszystkim do Wiednia przełomu wieków.

Stąd cytatem: „Dziewczęta, dziewczęta, dziewczęta z varieté – nie biorą miłości zbyt poważnie!” (*Droga*, s. 47) z *Księżniczki czardasza*, którą pierwszoosobowy narrator słyszał kiedyś w wiedeńskim „Karlstheater”, przywołuje się beztróską wypowiedzią w sferze erotyki tej operetki. „Teatr w Wiedniu”, który po dziesięcioleciach odwiedził jeszcze raz inny bohater pierwszoosobowy, swoim niezmiennym wyglądem (*Nawrócenie*, s. 125) po, jak i przed, świat operetki około 1900 r., i popularna, przytoczona w niemieckim oryginale piosenka: „Wiedeń, Wiedeń, ach, tylko ty sam, bądź miastem moich marzeń... Tam gdzie stoją stare domy – Tam gdzie przechadzają się śliczne dziewczęta” (*Nawrócenie*, s. 207) ujmuje odnoszoną do Wiednia konotację „operetki” w „miasto marzeń”: Beztróską i szczęście w miłości, acz bardziej w marzeniu aniżeli w rzeczywistości⁷. Jako miasto muzyki Wiedeń jest przywoływany również nazwiskami innych kompozytorów, jak Haydn, Beethoven i Schubert, które wszystkie bez wyjątku weszły w ścisły kontakt z tym miastem, lecz nie wywołują takich asocjacji, jak nazwiska Straussa, Kálmána albo Lehára, któremu w 1905 r. *Wesołą wdówką* udał się „absolutystyczny zamach stanu” (*Czterdzieści*, s. 150).

Sztuka i kultura przełomu wieków są przywoływane pojęciami „jugendstil” (pol. „secesja”) i „Belle Époque” i są reprezentowane szeregiem nazwisk artystów i tytułów dzieł związanych z Wiedniem. Stąd może literatura owego okresu z takimi nazwiskami, jak „Hofmannsthal” i „Hermann Bahr” (*Król*, s. 32), takimi tytułami, jak *Pochodnia* Karla Krausa i *Pojednania* Roberta Musiła (*Król*, s. 149), muzyka pieśniami Gustava Mahlera (*Chłopiec*, s. 221), zaś sztuki piękne pracami Gustava Klimta (*Chłopiec*, s. 89), aby wymienić tylko kilka cytowanych w literaturze polskiej reprezentantów. Jednak oznaczeniami „jugendstil” i „secesja” porusza się także ową konotację, która pobrzmiwa w tak samo używanych nazwach „fin de siècle’u” i „dekadencji”, stosownie do których mianowicie chodzi przy tej epoce o okres schyłkowy, pieczętujący zmierzch całego stulecia: „Kończyła się la belle époque,... umierał na moich oczach wiek dziewiętnasty, który przetrwał z uporem aż do daty śmierci dostojnego monarchy” (*Eroica*, s. 29 i nast.). Lecz ręka w rękę z przecuciem ostatecznego upadku tej kultury idzie przekonanie o jej wartości absolutnej, którą na zawsze uwiecznia sztuka secesji. Stąd jeden z jej protagonistów jest pewny, że „pan Gustaw Klimt, najpierwszy malarz wiedeńskiej secesji, dziś pewnie zapomniany w barbarzyńskich czasach [dominacji Trzeciej Rzeszy – A.W.]... wróci” (*Chłopiec*, s. 89).

⁷ Że za takimi utartymi wyobrażeniami stoją realne, społeczno-historyczne procesy, jak emancypacyjne dążenia dwóch pokoleń wiedeńskiego mieszczaństwa, przewyciężające ciasną moralność pokolenia ojców i broniące wolności i swobody w obszarze seksualności w efektywny sposób pokazuje Moritz Csáky. Por. tegoż, *Świat bajeczny a rzeczywistość. O „ideologii” wiedeńskiej operetki*, „Pannonia” XII/3 (1984), s. 11 i nast.

W obszarze sztuki i kultury pada także wiele nazw gazet i czasopism z wiedeńskiego krajobrazu prasowego przełomu wieków, począwszy od takich wiodących gazet jak „Neue Freie Presse” (*Pozory*, s. 52), „Neue Wiener Tagblatt” (*Szaja*, s. 136), wiedeńskiej „Abendblatt” (*Kareta*, s. 211) aż do gazet bulwarowych, ilustrowanych i żurnali mód: „Wiener Illustrierte Zeitung” (*Król*, s. 27), „Wiener Illustrierte” (*Eroica*, s. 33), „Wiener Mode” (*Droga*, s. 177). Te nazwy przechodzą z wysokiej kultury literackiej do zwracającej się ku rozrywce kultury masowej, obie jednak mają swoje miejsce w wiedeńskim stylu życia.

Wiedeń – miasto określonego stylu życia

Wiedeń jest mianowicie także miejscem specyficznego stylu życia, który jest wypowiedany na płaszczyźnie nazw w podwójny sposób: w wariacie arystokratyczno-luksusowym i drobnomieszczkańsko-powszednim. Charakterystyczne dla pierwszego są przede wszystkim takie nazwy ulic jak „Herrengasse” (*Lekcja*, s. 41) albo „Kärtnerstraße” (*Kareta*, s. 7) jako odpowiednie usytuowanie do pałacu miejskiego arystokracji, jak też jako miejsce eleganckich sklepów. Stąd eleganckie ubrania męskie znajduje się w sklepach na „Kärtner” i „Mariahilfstraße” (*Droga*, s. 46, 49), zaś w sprawach mody damskiej miarodajny jest salon „Madame Flora” na „Grabenie” (*Król*, s. 33) i pierwszoosobowy narrator także w naszych czasach wciąż jeszcze kupuje swoje kapelusze „w moim Wiedniu, w sklepie na rogu Grabenu i Kohlmarktu...” (*Stan*, s. 24). Że elegancja wielkiego świata idzie w parze z beztroską niefrasobliwością, wynika z przymiotnika „niefrasobliwy” / „beztroski, wolny od zmartwień”, czym charakteryzuje się niebo nad „Grabenem” (*Księżna*, s. 76). Styl życia wielkiego świata wyraża się także w wiedeńskich instytucjach, których nazwy wskazują na przynależność do elity społecznej lub państwowej: „Izba Panów, Wiedeńska Izba Wyższa” (*Nawrócenie*, s. 129), „Klub Panów” (*Kareta*, s. 40), „Theresianum” albo Gimnazjum Jezuitów na Kalksburgu (*Eroica*, s. 219). A członkowie lub absolwenci takich instytucji wyróżniają się także językiem, którego można nauczyć się tylko w Wiedniu: „»Słucham pilnie, gnädige Frau«. – tak, tak, najwyraźniej takiej właśnie użyłem formułki jak przed wielu, wielu laty we Wiedniu...” (*Stan*, s. 13).

W tym kontekście na uwagę zasługują także konotacje „Prateru”, który tak samo jest miejscem zabaw eleganckiego towarzystwa, jak też i małych ludzi, i oba warianty „wiedeńskiego sposobu życia” łączy się w regresie do ich hedonistycznego charakteru⁸. Stąd z jednej strony społecznie jest niemożliwe: „Bez jakiejś kobiety nie sposób się pokazać na corso, w Praterze” (*Kareta*, s. 10) a z drugiej strony stoją „słodkie dziewczynki na Praterze”, którymi nie miał też wzgardzić rosyjski car

⁸ W swej sławnej książce *Mit habsburski w literaturze austriackiej* Claudio Magris uznaje hedonizm za jedną z podstawowych cech tego mitu. Por. s. 18 w wydaniu z Salzburgu, 1966.

Aleksander I podczas Kongresu Wiedeńskiego (*Księżna*, s. 103), będąc do dyspozycji każdej.

Wiedeń nie jest tylko miejscem arystokratyczno-eleganckiego, lecz także drobnomieszczańsko-skromnego stylu życia, który jest wypowiedany zwłaszcza w zapożyczeniach pojęciowych z obszaru gospodarstwa domowego i związanymi z nim czynnościami: „bratrura” [Bratröhre], „bety” [Betten], „nachtskastlik” [Nachtkästchen], „sakumpak” [mit Sack und Pack], „pucować” [putzen], „borgować” [borgen] (*Pozory*, s. 12, 179, 32, 122, 126). Te zapożyczenia słowne funkcjonują na podstawie swej niepospolitej formy nie tylko jako oznaczenia na przedmioty, dla których nie ma bardzo dobrych wyrażen ekwiwalentnych, lecz także jako nazwy, których denotowana treść jest tłumiona na korzyść konotatywnej. To samo dotyczy nazw firm mających swe siedziby w Wiedniu i których produkty w pierwszej linii wskazują na właściwości życia w tym mieście, jak: „Gołe panienki... Firma Franc Gazda in Wien...” (*Nawrócenie*, s. 167) albo reklama środków antykoncepcyjnych marki „Olla” (*Droga*, s. 38). Także wymienienie studia fotograficznego „Anton Schistal, Wien III, Rennweg 53...” (*Szewcy*, s. 270) można zrozumieć jako cytat pochodzący z innego kontekstu, dla którego zwyczajów życiowych w Wiedniu na przełomie wieków znajduje się odpowiednią formę językową: „z echt wiedeńskim akcentem” (*Pozory*, s. 79).

Nazwy z kuchni wiedeńskiej oznaczają wprawdzie takie realia, które z trudem dają się przetłumaczyć, ponieważ w innych kręgach kulturowych nie istnieją w tej formie – por. „Schmarn” (*Droga*, s. 131), „wiedeński strudel” (*Lekcja*, s. 49) [Wiener – für Apfelstrudel], „auszpik” (*Saga*, s. 83) [Aspick] – odsyłają wszakże ponadto do znaczenia jedzenia i słodkich pokarmów w szczególności dla przywoływanego już hedonistycznego wiedeńskiego sposobu życia, który zmierza tak samo do przyjemności kulinarnych jak i do erotycznych. Lecz ta konotacja uskutecznia się dopiero wraz z niemiecko-austriacką formą każdorazowych oznaczeń: „sławne Kaiserschmarren z rodzynkami (przetłumaczone na polski jako »grzybek«!), czy nasze kochane knedle ze śliwkami przezwane nad Dunajem Zwetschkenknödel, czy wreszcie pocziwe naleśniki – po wiedeńsku: Palatschinken” (*Saga*, s. 82).

Zamiłowanie do „słodkiej” kuchni wiedeńskiej, jak też do „słodkich dziewczyn”, jest wspólne wszystkim stanom, w pewien sposób przywiązuje arystokratyczny styl życia razem z małym człowiekiem do wspólnego „wiedeńskiego charakteru”, który swój najważniejszy symbol znalazł chyba w kawiarni, w takiej instytucji, która wraz ze swymi urządzeniami i swym zwyczajem językowym promieniowała z Wiednia na całą monarchię tak, że również do obrazu miasta najodleglejszych miast prowincjonalnych należała najczęściej urządzona secesyjnie „Kawiarnia wiedeńska” (*Podróż*, s. 72). Tak jak w „Café-Graben” w Wiedniu, jednym z klasycznych wzorców dla takiego rodzaju kawiarni poza stolicą, bywają eleganccy panowie z dobrego towarzystwa, tak w separatkach „Ka-

wiarni wiedeńskiej” wschodnio-galicyjskiej miłośnicy zabawiali się uczniowie starszych klas z subretkami miejscowego teatru (*Austeria*, s. 40) – kawiarnia ma miejsce dla obydwu stanowisk, dla eleganckiego sposobu życia, jak też dla jego karykaturalnego naśladownictwa.

II. Płaszczyzna tematów

Wiedeń – miasto cesarskie

Także na płaszczyźnie tematycznej Wiedeń jest widziany przede wszystkim jako miasto cesarskie i z cesarską rezydencją Hofburgu i zamku Schönbrunn są związane określone wyobrażenia Cesarza, które są także przedmiotem wyraźnych wypowiedzi. „Burg” jako najbardziej wewnętrzne centrum miasta stołecznego i rezydencyjnego jest zarazem jego najwznioślejszym miejscem, stanowi koronę tej hierarchii przenikającej całe miasto i całe państwo: „Na szczycie, tonąc w chmurach, stał zamek, die Burg, z starym cesarzem i dynastią...” (*Berdyczów*, s. 321). Z powodu tego stanowiska w środku, a zarazem na szczycie, wyraźnie przypominającego mityczne wyobrażenie osi świata, która w centrum kosmosu ustanawia wertykalne odniesienie do boskości⁹, Cesarzowi przypadają w udziale cechy quasi boskie; w innym miejscu jest uznawany także za „najwyższą instancję po Bogu” (*Krauzowie*, s. 107) względnie porównywany z Zeusem, który wyczekuje na wierzchołku „wykruszającej się góry” (jak Zeus trwał na wierzchołku tej osypującej się góry...” – *Elegia*, s. 19). Ale jako najwyższa instancja Cesarz nie jest tylko ideałem dla swoich poddanych, bowiem jego dokładnie uregulowany rozkład dnia i jego żelazna dyscyplina udzielają także poczucia bezpieczeństwa. Światło, jakie można zauważyć za oknem rezydencji, jest znakiem wszechobecności Cesarza: „Wystarczyło przecież spojrzeć na okno pałacu w Schönbrunn czy okazały masyw Hofburga i pomyśleć, że w którejś z komnat powinien czuwać On” (*Elegia*, s. 21).

Że te mityczne cechy, jakie przypadają w udziale panującemu na podstawie analogii do archaicznego mitu, bardzo dobrze mogą zostać opisane ironicznie, na co wskazuje anegdota o cesarzu Ferdynandzie, który z Burgu chciał wmieszać się incognito między lud, ale zapomniał przy tym zdjąć swój cesarski mundur, co u Wiedeńczyków potwierdziło tylko jego reputację jako „biednego Nandla” (*Droga*, s. 46); hierarchiczny dystans między panującym a ludem, zejście panującego ze swojej pozycji „całkiem u góry” obraca się tutaj w coś komicznego. Nie całkiem wolny od ironii jest także inny epizod, który jest umiejscowiony w Hofburgu jako centrum i najwyższym punkcie państwa: galicyjska baronowa tak bardzo przeziębła się na cesarskim przyjęciu noworocznym na

⁹ Por. R. zur Lippe, *Świętość i przestrzeń*, [w:] *Świętość. Jej ślad we współczesności*, wyd. przez D. Kampera i Ch. Wulfa, Frankfurt 1987, s. 413–327.

paradnych schodach, na których ustawiła się wedle etykiety w uroczystej sukni bez płaszcza, że w następstwie tego przeziębienia umiera (*Kareta*, s. 19) – co robi wrażenie niczym mimowolna parodia wyobrażenia całkowitego oddania poddanego wobec panującego.

Mitologiczny dystans między cesarskim panującym a jego poddanymi nie zawsze jest równej wielkości, malejąc w określonych miejscach i w określonych sytuacjach. Choćby kiedy cesarz Franz Josef jest w drodze do swej letniej rezydencji Schönbrunn w karecie zaprzęgniętej w białe konie, dochodzi do prawie namacalnej bliskości wobec swoich poddanych, którzy jako gapie obrębają drogę (*Komnaty*, s. 77); w luźnej atmosferze letniej siedziby często całkowicie znika boska aura majestatu. Jak choćby w owej anegdocie, w której Franz Josef nad wyraz spragnionego zdania rachunku generała, który zbudował lwowską cytadelę, wypowiedź – „miliony dostają, miliony wydają, kto zaś mi nie wierzy, ten jest osłem” – skwitował słowami: „wierzę” (*Podróż*, s. 102), albo w innej, która jest nam znana w prawie identycznej formie z *Marsza Radetzkiego* Josepha Rotha: sędziwy, wysokiej rangi urzędnik, który uznaje cesarza na pozór podobnie rozczarowanego, szuka u swego cesarskiego pana pomocy, czy nie spłaciłby karcianych długów jego syna, gdyż dla obu, ojca i syna, znaczyłyby ruinę – Franz Josef spłaca dług z własnej kieszeni (*Bal*, s. 327 i nast.).

Trzecie miejsce, aczkolwiek nie w Wiedniu, tedy jednak położone w jego okolicy, wciąż od nowa jest wymieniane w związku z cesarzem – zameczek myśliwski Mayerling jako synonim znanej tragedii ze stycznia 1889 roku. W Mayerling został zraniony i stał się bezsilny majestat panującego, tak że Franz Josef sam jest właściwie ofiarą (*Komnaty*, s. 77), uwidocznilo się fatalne przeznaczenie, które cesarzowi po zamordowaniu jego żony odbiera też jeszcze jedyne syna (*Elegia*, s. 19), co stanowi swego rodzaju odwrotną stronę jego dostojności, jak też i łaskawości. Mayerling wszakże znaczy również pomieszanie życia i teatru, specyficznie austriacką wersję Romea i Julii: luźna wersja dramatu Szekspira (*Kakania*, s. 19), która potwierdza, a zarazem krytykuje mit o pozycji panującego „całkiem u góry” względnie jego przystępności.

Wiedeń – kwintesencja monarchii

„Wiedeń” uznaje się także często za synonim takiej polityki, którą robi się w tym mieście dla całego państwa, lecz która nie ma żadnego zrozumienia dla potrzeb i problemów tak samo odmiennych od centrum co oddalonych peryferii. „No tak – Wiedeń lekceważył sobie tak długo petycje Wydziału Krajowego i błagania galicyjskich obywateli, dopóki o głodzie galicyjskim nie rozpisala się zagraniczna prasa” (*Krauzowie*, s. 48 i nast.). Uderzająca jest związana z tym negatywna ocena akcentująca antagonizm między centrum a peryferią: „A Wiedeń jeszcze naszą ziemię wysysa, oni tam jedno wiedzą: podatki oraz rekrut, rekrut i podatki” (*Szaja*, s. 52). Ten ciasny egocentryzm,

który wszystko to, co leży na wschód od stolicy, wcale nie przyjmuje do wiadomości, nie ciąży wiedeńskim pięknoduchom i bywalcom kawiarni.

Tego rodzaju uogólniające użycie słowa „Wiedeń” da się sprowadzić do stosunku „miasta” i „państwa”, w którym „miasto” uznaje się za centrum, ideał i model dla „państwa”, którego jest stolicą¹⁰; wobec tego także stosunki wiedeńskie są charakterystyczne dla stanu monarchii razem wzięwszy i realia wiedeńskie stają się symbolami o ogólniejszym znaczeniu. Stąd dyrektor angielskiego tartaku przy oględzinach taboru w Schönbrunn, gdy mu się pokazuje starą hiszpańską karete, dochodzi do wniosku, że „tam schroniły się resztki tych, co niegdyś knuli przeciw Opatrzności, postępowi, przeciw naszej brytyjskiej misji” (*Zwada*, s. 545). Ale także coś przeciwnego da się umiejscowić za wiedeńskimi realiami, jak choćby wielu uwielbianych operetek: „w samym Wiedniu przyszłość [monarchii – A.W.] tę widać wyraźniej niż gdzie indziej” (*Berdyczów*, s. 320).

Lecz Wiedeń jest także miejscem politycznych wpływów ze strony prowincji, wywieranych przez rozmaitych galicyjskich arystokratów piastujących w parlamencie i rządzie wysokie stanowiska. „W parlamencie wiedeńskim i rządzie cesarskim zasiadali z dawna Polacy, od nich też, od ich patriotyzmu i zręczności politycznej, zależał los Galicji” (*Młodość*, s. 11). Te polityczne wpływy Polaków w Wiedniu osiągają szczyt w tzw. „polskim gabinecie”, rządzie utworzonym przez hrabiego Badeniego w 1895 r. (*Bal*, s. 317 i nast.), co stanowi krytyczną przeciwwagę do owych wypowiedzi, które identyfikują z „Wiedniem” centralistyczne panowanie bez wszelkiego zrozumienia dla problemów regionalnych.

Do specyficznie polskiego niuansu w rozumieniu Wiednia jako kwintesencji monarchii dochodzi dalsze, tak samo dołączające się do tego toposu wyjaśnienie z żydowskiego punktu widzenia. Dla Żydów z galicyjskiego sztetł Wiedeń prezentuje wielką alternatywę wobec zawężonego matcznika, centrum postępu w przeciwieństwie do zacofania wschodnio-żydowskiego środowiska. Jednak kto udaje się tam, ten musi dokonać często bolesnego zerwania ze swoim rodzinnym otoczeniem, co ukazuje się także na zewnątrz; stąd jeden ze wschodnio-żydowskich protagonistów w Wiedniu nie nazywa się już Chaim, lecz Karl, ma gładko wygolony wąsik i do tego nosi jeszcze tyrolski kapelusz (*Głosy*, s. 68). Dobrze zniósł to zerwanie, w odróżnieniu od wiejskiej nauczycielki Marii, która wprawdzie również chciałaby wyrwać się z ograniczoności ortodoksyjnego Żydostwa i udać się do Wiednia, lecz zarazem boi się tego, ponieważ wie, że „W takim Wiedniu. Tam przecież każdy kamień jest trefny. Tam powietrze namawia do grzechu” (*Głosy*, s. 385). Nieprzypadkowo przy „*Neue Freie Presse*” w Wiedniu działa także Theodor Herzl, którego syjonistyczne teorie sta-

¹⁰ J. M. Łotman odnośnie tego mówi o „centralnym” położeniu miasta wobec państwa, które przeciwstawia położeniu „ekscentrycznemu” jako modelowi odwrotnemu. Por. tegoż, *Simvolika Petersburga i problemy semiotiki goroda (Symbolika Petersburga i Problemy semiotyki miasta)*, w: „*Semeiotike. Trudy po znakovym sistemam*” XVIII, Tartu 1984, s. 30–45.

nowią dużą siłę przyciągania dla Żydów ze Wschodu. W Wiedniu wszakże szerzy się także systematyczny antysemityzm, za którym znajduje się nazwisko Karla Luegera: „energiczny działacz i demagog, [...] którego cesarz się bał i słusznie, bo ten Lueger pod wieloma względami był mistrzem i prekursorem niejakiego Adolfa Hitlera” (*Bal*, s. 332).

Wiedeń – miasto sztuki i kultury

Także na płaszczyźnie tematycznej są przytaczane owe fenomeny, które są typowe dla znaczenia Wiednia jako miasta sztuki i kultury, ale także dla zasiedziałej tam kultury dnia powszedniego: operetka i walc, kuchnia i kawiarnia, „zapoznane dobro kulturalne” banalnych przedmiotów. Przy tym da się wprawdzie ustalić zwielokrotnione oceny krytyczne tych fenomenów, które odwracają przekornie ich konotatywną zawartość a zwłaszcza demaskują tak typowe dla Wiednia gatunki muzyczne jako część świata pozorów: „Gdy Wiedeń w rytmie walca, w operetkowej feerii [...] żył złudą, iż splendor historii i opoka wiary puklerzem osłaniać będą tron i wielojęzyczną monarchię” (*Pozory*, s. 5). Podobnie *Walc o Dunaju*: „W takt walca *Nad pięknym modrym Dunajem* [...] barwnie i z pozorami złudnej wieczności płynęło życie rozpadającej się monarchii” (*Elegia*, s. 21) przykrywa narodowe antagonizmy¹¹, które pozwalają już przeczuwać upadek monarchii. A także następne dzieło muzyczne, które obok *Walca o Dunaju* symbolizuje austriacką wielkość militarną jak mało które, *Marsz Radetzkiego*, który rozbrzmiewa w każde niedzielne przedpołudnie na każdym miejscu koncertowym w każdym mieście garnizonowym i tym samym wskazuje na wspólnotę wszystkich tych najróżniejszych miejsc, w czasie Pierwszej Wojny Światowej, gdy ta wspólnota legła w gruzach, jest zniekształcany i tym samym pozbawiany swych pierwotnych konotacji: „Arm am Arm und Arsch am Arsch – spiel’ ma den Radetzkmarsch” (*Saga*, s. 96). Mniej ekspresywna, jednak nie do zignorowania jest krytyka pozytywnych konotacji muzyki wiedeńskiej tam, gdzie choćby walcowi Straussa *Les trésors de la Pologne* odmawia się wszelkiej wartości artystycznej (*Czterdzieści*, s. 192) albo *Walc o Dunaju* tego samego kompozytora służy jako muzyka do tresowania zwierząt w cyrku (*Lekcja*, s. 99).

Konotacje te nie funkcjonują jednak tam, gdzie odnoszą się do przedmiotów kultury dnia powszedniego, zwłaszcza zaś do kuchni wiedeńskiej i wiedeńskiej kawiarni, będących w stanie zastępować reprezentantów „wyższej” kultury. Wspólna kuchnia łączy tak samo dobrze jak wspólna muzyka i świadczy o kulturalnej jedności tam, gdzie polityczna już dawno została utracona; stąd nie bez ironii utrzymuje pewien narrator, że „dawna monarchia Habsburgów sięga tam, gdzie strudel

jest znany i otoczony należyтым kultem” (*Nawrócenie*, s. 199).

Lecz także w stosunku do pokarmów mięsnych ze swymi hotelami i restauracjami, których sztuka kucharska jest przewyższana tylko przez kuchnię cesarską, Wiedeń jest wzorcem, jak i czynnikiem rozprzestrzeniającym go na inne obszary: najlepsza wołowina w Wiedniu pochodzi od żydowskiego rzeźnika w Tarnopolu, który bynajmniej z tego powodu nie jest dumny: „Pan wiesz, moja wołowina na najlepszych wiedeńskich stołach, u samego Sachera [...] w Imperialu [...]. Co ja gadam? U samego Najjaśniejszego Pana w samym Hofburgu! [...] Tafelspitz extra-fein!” (*Mieszalniny*, s. 52). Tutaj produkt z prowincji w stolicy państwa powoduje pewne przewartościowanie, jakie nigdy nie mogłoby mu przypaść w udziale w miejscu swego pochodzenia.

Tak jak kuchnia poprzez przestrzenne rozległości symbolizuje spoistość w monarchii, tak kawiarnia wskazuje bardziej na ciągłość czasową, kontynuując wiedeńską tradycję także po rozpadzie monarchii. Kawiarnia jako miejsce, w którym dochodzi do spotkań, funkcjonuje jeszcze też w okresie międzywojennym, póki tylko zmieniała się przynależność państwowa jej gości (*Dni*, s. 181), lecz jest to poważnie zagrożone tam, gdzie chce się to przyswajać z powodu jej „wiedeńskiego” charakteru i „germanizować” : „w »Wiener Café – nur für Deutsche« już nie Feliks, a rubaszne »Dirndle« podawały bawarskie piwo miejscowym Volksdeutschom, konfidentom i żandarmom” (*Uzdrowisko*, s. 70). Zatem wraz z początkiem narodowosocjalistycznego panowania jest wytyczona granica czegoś wiedeńskiego, co do tej chwili przetrwało upadek monarchii.

W czasowych jak też przestrzennych ramach monarchii Wiedeń wciąż od nowa jest reprezentowany przez przedmioty życia powszedniego, przez „zapoznane” dobro kulturowe, które w zależności od okoliczności może być żywotniejsze i trwalsze niż przedmioty ze świata sztuk pięknych, które jeszcze bardziej niż te potwierdza absolutny prymat Wiednia na tych terenach, na których znajdują się te poszczególne przedmioty. Stąd prosty wózek do sprzedaży lemoniady już z tego powodu stawia określone wymagania swemu właścicielowi, ponieważ pochodzi z Wiednia: „mój kram jest z Wiednia, na Praterze wujek Salci lemoniadę sprzedawał, on ma teraz sklep z manufakturą na Kärtnerstrasse, wiecie, Ring [...] i takie brudne żydy [sic!] chciały mieć taki ważny kram prosto z Wiednia” (*Szajka*, s. 70). Z okazji wizyty Piłsudskiego w Krakowie właściciel przedsiębiorstwa przewozowego bicze dla swoich bryczek sprowadza z Wiednia w przekonaniu, że może to być właściwe na taką dostojną okoliczność (*Dziecko*, s. 55).

Te i wiele innych przedmiotów ze sfery życia codziennego, które w jakikolwiek sposób są związane z Wiedniem, przedstawiają pewien rodzaj materialnego substratu, w którym zakorzenia się cały kompleks kultury i sposobu życia; przetrwają one właściwą epokę tej kultury z przełomu

¹¹ Dla M. Csáky’ego operetka ucieleśnia „całościową ideę państwa”, która lekceważy zwłaszcza antagonizmy narodowe albo – w najlepszym przypadku – jak pokazuje przykład *Barona cygańskiego* – chce pomóc je przewyciężyć. Por.

wieków a także całe dziesięciolecia później są jeszcze uchwytnie niczym ślady zatopionego kontynentu, „habsburskiej Atlantydy”¹², której – acz tylko częściowo – umożliwiają rekonstrukcję. Takie poszukiwanie śladów może stać się przedmiotem literackiego opisu, choćby w powieści Anny Strońskiej *Tyle szczęścia dla szewców* (1977), której akcja ogranicza się do poszukiwania i znajdowania takich przedmiotów, które nie mają żadnej wartości artystycznej (stare widokówki, tanie kufle do piwa, kiczowate figury i posązki), ale które właśnie z powodu braku ich samodzielnej wartości w szczególny sposób wskazują na ową większą całość, której były częścią składową. Gdy to poszukiwanie śladów pierwszoosobowej narratorki przebiega na terenie byłej Galicji, ujawniają się przy tym także pewne aspekty austriackie i wiedeńskie. Zbieranie przedmiotów sztuki, ale także fragmentów i taniego kiczu jako motyw jest wykorzystywane w powieści Andrzeja Kuśniewicza *Lekcja martwego języka* (1977), przy czym rzeczy, które zbiera jego protagonista, młody oficer austriacki Kiekeritz podczas Pierwszej Wojny Światowej, które chciałby ocalić swoją namiętnością zbieracza, nie są tylko ułomkami ginącego świata, lecz także znakami kulturowego języka, który wraz z upadkiem tej kultury musi stać się językiem „martwym”¹³.

Wiedeń – kwintesencja beztroskiego życia

Wynikający z wymienionych komponentów wiedeński styl życia jest charakteryzowany przez beztroskę i lekkomyślność, które odpowiadają stereotypowi „wina, kobiety i śpiewu”, tak samo jak wymieniony hedonizm jako dominująca cecha czegoś wiedeńskiego. Ta niefrasobliwość uzewnętrznia się w zamiłowaniu do przyjemnych stron życia, ludzie zaś „woleli spacerować po Ringu, odwiedzać kabarety i ogrodowe kawiarnie niż uczęszczać na mityngi i słuchać poważnych oratorów, rozprawiających o sprawach socjalnych i politycznych” (*Elegia*, s. 20). Wesoła „beztroskość” („wesoła niefrasobliwość” – *Elegia*, s. 19) jest nie tylko wspólna mieszkańcom Wiednia i Budapesztu, także warstwę wyższą, która w swych pałacach oddaje się ekskluzywnym przyjemnościom, wiąże z pospolitym ludem, który na Praterze tańczy i śpiewa. Wiedeń jest kwintesencją takiego „świata”, który został utrwalony w *Błękitnym Dunaju*, „winie, kobietach i śpiewie”, osobliwym uroku stolicy: „w świat, nad modry Dunaj – kobiety, wino, śpiew, ten urokliwy czar stolicy” (*Szaja*, s. 44). Uderzająca dominacja przyjemnych stron wiedeńskiego życia przy prawie zupełnym braku jej odwrotnej i nocnej strony przemawia za stereotypowym charakterem tego obrazu Wiednia, który z

tegoż, *Świat bajeczny* (zob. przyp. 6), s. 12 i nast.

¹² W rozprawie pod tym tytułem Krzysztof Lipiński śledzi resztki „materialnej kultury” monarchii w Krakowie i innych miastach Małopolski, które oznacza przede wszystkim w architekturze, ale też w wewnętrznych rozmieszczeniach przestrzeni. Por. K. Lipiński, *Habsburska Atlantyda*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1986, nr 5, s. 84–92.

¹³ Por. interpretacje tej powieści Jana Pieszczachowicza *Lekcja śmierci*, „Kultura” 1997, nr 50, s. 1, 4 i Krzysztofa Rutkowskiego *Martwy język*, „Miesięcznik Literacki” 1978, nr 11, s. 51–59.

drugiej strony można interpretować z przyczyn pozaliterackich, politycznych: autonomia gwarantowana Polakom od 1867 r. w Galicji wedle Janusza Tazbira jest odpowiedzialna za tego rodzaju perspektywę¹⁴.

Wiedeński styl życia wciąż od nowa w nowszej literaturze polskiej jest przytaczany także z biografiami takich postaci literackich, które pochodzą z Wiednia albo przynajmniej żyły tam pewien czas, co pociągnęło za sobą niezatarte piętno wywierane na nich przez to miasto i jego świat. Te postaci są świadkami i pośrednikami w czymś takim, reprezentując wiedeński sposób życia daleko poza jego granicami względnie świat monarchii jeszcze na długo po jej upadku. Tak lekarz gminny pewnego wschodnio-galicyskiego miasteczka w czasie wolnym chętnie przypomina sobie okres, „gdy służył jako oficer w pułku deutschmeistrów i zadawał szyku w najlepszych kawiarniach swoim dopasowanym niebieskim mundurem” (*Dni*, s. 31) i, jeśli jest w szczególnie dobrym humorze, bierze do ręki plan Wiednia, aby zademonstrować zainteresowanym słuchaczom za pomocą poszczególnych ulic i uliczek swoje ówczesne sukcesy. Aczkolwiek zainteresowani, którzy mogą się różnić przy dociekaniu poszczególnych wiedeńskich szczegółów, tedy jednak zamożna warstwa galicyjskich posiadaczy ziemskich wciąż od nowa ciągnie do stolicy, jak uwyrażnia się to w przykładzie literackiego protagonisty, Józefa, i jego żony Michaliny: „Nie przepadał także za marnowaniem czasu na kawiarnianą politykę, jak to czynili inni. Wolał już kabaret czy operetkę. Michalina zaś wyciągała go do opery, która nużyła go okropnie. Bale, rauty i przyjęcia, na których żona czuła się w swoim żywiole, również nie stanowiły poszukiwanych przez Józefa przyjemności” (*Horynieccy*, s. 46).

Często są to dziadkowie, którzy swym wnukom w okresie międzywojennym lub powojennym udzielają wiedzy o przyjemnościach wiedeńskiego życia, bądź to w bezpośrednich sprawozdaniach, bądź to w legendach i domniemaniach, które obracały się wokół ich osób i były rozszerzane jeszcze silnie przez dziecięcą względnie młodzieńczą fantazję. „Szkolę wiedeńską” swego dziadka dziecko poznawało już po tym, jak ów zjada swoje śniadanie – „na wiedeński sposób” zanurzając rogalik w kawie (*Podróż*, s. 42) – ale także po sposobie, jak dziadek załatwia uciążliwych urzędników – takimi metodami, jakie przejął z wiedeńskiej biurokracji (tamże, s. 49). Inny dziadek ucieleśnia zaś razem ze światem monarchii i wiedeńskim stylem życia także najskrytsze i najbardziej wyęsknione pragnienia swego wnuka: „Dziadek widziany przeze mnie, [...] to szacowny mąż stanu, to nieco frywolny uczestnik dworskich zabaw, lumpek z tym i owym arcyksięciem, raz bliższy Burgu, raz Ronachera i kulis operetki, [...] stawał się postacią złożoną, jakby koncentratem cech nie tylko postaci z rodzinnej galerii, ale również pewnych widzianych w dzieciństwie starych lokai, strzępów

¹⁴ Por. J. Tazbir, *Stereotypów żywot twardy – Przedmowa*, [w:] tegoż, *Mity i stereotypy w dziejach Polski*, Warszawa 1991.

zasłyszanych melodii, opowiadań rodzinnych, roczników „Fliegende Blätter”, ba, nawet fragmentów barokowej architektury Wiednia” (*Eroica*, s. 30).

Arystokratyczno-elitarny styl życia, który nie jest już swoisty dla tego protagonisty, rekonstruowany jest za pośrednictwem osoby dziadka, przy czym dzieje się to w oparciu o wiedeńskie realia.

III. Płaszczyzna kompozycji

Wiedeń jako przestrzeń literacka

W kilku ważnych dziełach realia wiedeńskie są nie tylko przytaczane, względnie tematyzowane, lecz Wiedeń jako miejsce akcji osiąga także wymiar przestrzeni artystycznej, która nawarstwia konkretne dane topograficzne tego rodzaju z semantycznymi treściami, że tym samym dane są warunki do przedmiotowego rozwoju protagonisty¹⁵. Wiedeń jako „przestrzeń artystyczna” tekstów dorównuje tym samym pewnej strukturze znaczeniowej nadającej spójność ich wypowiedziom. Tę funkcję toposu Wiednia chcielibyśmy zilustrować na przykładzie dwóch powieści, *W drodze do Koryntu* Andrzeja Kuśniewicza¹⁶ i *Z Wiednia do Polski* Stanisława i Sławomira Pająków.

W drodze do Koryntu – Wiedeń jako miejsce iluzji

W tej trzeciej książce Andrzeja Kuśniewicza (1904–1993), jednego z najważniejszych reprezentantów współczesnej powieści polskiej, Wiedeń jest jedną z pięciu scen akcji, jedną z tych stacji w drodze, która symbolizuje psychologiczny względnie psychopatologiczny rozwój protagonisty Adolfa. „Wiedeń” jako suma i kompleks wyobrażeń, które w swoistym rodzaju „subiektywnej geografii” nawiązują do określonych realiów tego miasta, w podobny sposób charakteryzuje się dzieciństwo i młodość bohatera, które w jednym są związane z Wiedniem epoki cesarskiej, w drugiej zaś z Wiedniem okresu międzywojennego i powojennego¹⁷. Poszczególne komponenty takiego obrazu Wiednia przypominają wyraźnie o wyobrazeniach, jakie towarzyszyły nam już na płaszczyźnie przedtematycznej i tematycznej.

¹⁵ Nasze rozumienie przestrzeni w tekście literackim polega w istocie na rozwiniętej przez Jurija M. Łotmana koncepcji „przestrzeni artystycznej”. Por. J.M. Łotman, *O ponjatii chudożestvennogo prostranstva v russkich srednevekovych tekstach (O pojęcie przestrzeni artystycznej w rosyjskich tekstach średniowiecznych)*, „Trudy po znakovym sistemam II”, Tartu 1965, s. 210–216; i tegoż, *Problema chudożestvennogo prostranstva v proze Gogolja (Problem przestrzeni artystycznej w prozie Gogola)*, „Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii” 1968, nr 11, s. 5–50, względnie tegoż, *Struktura chudożestvennogo teksta*, Moskwa 1970.

¹⁶ A. Kuśniewicz, *W drodze do Koryntu*, cytowane wyd. 2, Kraków 1977.

¹⁷ O obrazie Wiednia w tej powieści por. także A. Woldan, *Obraz Austrii i mit Austrii u Andrzeja Kuśniewicza*, „Świat Słowian” XXX/2, N.F. IX/2, (1985), s. 374 i nast.

Takimi placami i ulicami śródmieścia, jak „Stock im Eisen”, „Stubenring”, „Schwarzenbergplatz”, „Kärtnerstrasse” (s. 49) i inne, wspomnienie jest przywiązywane do dzieciństwa w elitarno-arystokratycznym centrum stolicy, które tworzy przesłankę do przekonania protagonisty, że jest równy rodem arystokratycznym rodzinom monarchii. To przekonanie jest jeszcze wzmacniane przez świat operetki¹⁸, którą młodzieńcy bohater poznał w Karlstheater: „Czardaszka i [hrabina] Marica – otwierały przede mną jakieś wrota do nieznanego kraju cielesnych uciech, a także pańskich wspaniałości. Zupełna odmiana osobowości we mnie! Nowe horyzonty!” (s. 47). Na tym specyficznym wiedeńskim tle fantazja prowadzi bohatera do chorobliwej wyobraźni, która – w nawiązaniu do postaci księcia Orłowa z *Nietoperza* – umożliwia mu przemianę w cara Aleksandra III, który incognito odwiedza stolicę austrowęgierską (s. 52 i nast.). Jeśli ostatecznie te „metamorfozy” rozbijają się o rzeczywistość, tedy dla bohatera nie ma w tym winy jego chorobliwa wyobraźnia, lecz właśnie ta rzeczywistość, ponieważ nie jest w stanie rozpoznać jego swoistego charakteru.

A właśnie dla kompensacyjnej fantazji protagonisty obok atrybutów ze świata arystokracji i operetki są potrzebne także trywialne przedmioty z kultury dnia powszedniego, choćby ożywiony huzar w wyobrażeniu dziecięcego bohatera z reklamy prezerwatyw marki „Olla” (s. 38, 76, 81 i in.) albo wspomnienie wiedeńskich tramwajów, których przeważnie kobiecy personel jest przedmiotem dziecięcych pragnień erotycznych (s. 42 i nast.).

Podobnie powszechny, acz zawsze akcentowany rozrywkowo i hedonistycznie, jest drugi komponent Wiednia jako przestrzeni fantastyczno-obscenicznych wyobrażeń, który już nie jest związany z pierwszą dzielnicą, lecz z takimi peryferyjnymi okolicami jak „Josephstadt”, „Dworzec Południowy”, „Prinz-Eugenstraße” (s. 59) i inne. Wraz z pojawieniem się nowej protagonistki, Gerdy, która pochodzi z tej samej wschodnio-galicyjskiej okolicy co bohater i w Wiedniu szuka pracy i schronienia, jego fantazja otrzymuje nowy przedmiot poznawczej kreatywności. Gerda mieszka i pracuje najpierw w tanim hotelu w Josephstadt, gdzie rychło zaczyna świadczyć usługi właścicielowi pod każdym względem, następnie zaś zostaje zabrana przez jednego ze swych protektorów w tak samo jednoznaczny zamiar do „Dianabad” (s. 78) i w punkcie kulminacyjnym swej wiedeńskiej kariery jest striptizerką w tanim lokalu rozrywkowym „Nachttrumpeter” (s. 80), podczas gdy jej pocziwy brat znalazł zatrudnienie w fabryce w Floridsdorfie (s. 85). Lecz stopniowe wyślizgiwanie się przedmiotu pożądania nie kwestionuje fantazji protagonisty, także z perspektywy wykluczenia, skoro przedmiot swoich pragnień w tym lokalu rozrywkowym może obserwować tylko przez szparkę w drzwiach, że udaje mu się następna metamorfoza: jako bogaty młodzieniec widzi się, jak jedzie w eleganckim mercedesie i siłą swoich pieniędzy jak też elegancją swego fenomenu

¹⁸ Wedle M. Csáky’ego operetka jest właśnie owym gatunkiem artystycznym, w którym postępowe mieszczaństwo nie tylko kopiuje obyczaje życiowe szlachty, lecz także – acz tylko na jeden wieczór – przenosi się w iluzję szlacheckiego

przewycięża wszystkie przeszkody między nim a ukochaną (s. 92 i nast.). Tym samym Wiedeń ukazuje się bardziej jako przestrzeń myślenia życzeniowego, która pozwala kompensować swymi „arystokratycznymi” i „operetkowymi” urządzeniami niewesołą rzeczywistość egzystencji emigranta w tym mieście. Wyraźnie erotyczne zabarwienie tej kompensacji odpowiada hedonistycznej cesze wiedeńskiego sposobowi życia.

Z Wiednia do Polski – Wiedeń jako przestrzeń deziluzji

Porównanie tej książki obmyślonej w formie powieści w listach dwóch w niewielkim tylko stopniu znanych autorów polskich (uznanego Stanisława Pajaka i jego syna Sławomira¹⁹) z omówioną powieścią Kuśniewicza ujawnia całkowitą odmiennosc obu tych tekstów odnośnie języka, stylu, kompozycji, tematyki i artystycznej wartości, których jedyna wspólnota polega chyba na tym, że miejsce swych akcji Wiedeń nanoszą na przestrzeni artystycznej o określonych właściwościach. Informują o tym listy młodego Polaka i jego ojca, *Z Wiednia do Polski*, świadczące o trudnościach obu protagonistów z utrzymaniem się na pewnym gruncie w Wiedniu. Gdy młodszy po wielu tygodniach bezowocnych starań ulega niebezpiecznemu wypadkowi przy pracy na czarno, obaj powracają do Polski generała Jaruzelskiego (1981–1989), do swej wsi niedaleko Warszawy.

Także w tym tekście obraz Wiednia jest przywiązany do konkretnych miejscowości. Dla poszukującego pracy Europejczyka ze Wschodu nieprzyjazna rzeczywistość austriackiej stolicy zapoznaje go już z tym na Dworcu Południowym, gdzie przyjeżdża sławny ekspres „Chopin”, jedyne połączenie kolejowe między Polską a Austrią w owych latach. Jeden jest młodym mężczyzną, który tutaj po raz pierwszy wstępuje na „zachodnią” ziemię, oczarowany obfitością oferty towarowej w rozmaitych sklepach na dworcu, inny zaś jest zaszokowany prawie niemożliwymi dlań do wyobrażenia cenami; także niezwykła dla niego obsługa automatu telefonicznego albo na przycisk otwierające się automatycznie drzwi publicznych środków komunikacji przyczyniają się tylko jeszcze do jego niepewności (s. 6). Stąd Dworzec Południowy jest zarazem miejscem nadziei jak i rozczarowania: nadziei dla tych, którzy z iluzją Złotego Zachodu wysiadają z pociągu, rozczarowania zaś dla tych, którzy poznali już tę rzeczywistość, ale których wciąż od nowa ciągnie na ten dworzec, gdzie dochodzi do spotkań z podobnymi sobie, wymienia się informacje albo też tylko wałęsa się tam przez długie godziny.

Pojęciem dodającym skrzydeł wśród cudzoziemców w Wiedniu jest Mexicoplatz jako miejsce do załatwiania różnych spraw, czasami także podejrzanego charakteru, takie miejsce, na którym

świata bajek. Por. tegoż, *Świat bajeczny* (zob. przyp. 6), s. 13.

¹⁹ S. Pajak, S. Pajak, *Z Wiednia do Polski*, cytowane wedle pierwodruku, Kraków 1988.

można kupić wszystko i wszystko musi zostać kupione – tak np. miejsca pracy dla personelu kobiecego przez odpowiednie świadczenia erotyczne – gdzie do uwarunkowań interesu należą wyzysk i oszustwo. Tam protagonista popełnia swą pierwszą niegodziwość, ukrywa rzecz znalezioną przy pracach porządkowych, nie dlatego że chciałby się wzbogacić, lecz ponieważ uznał logikę tego umschlagplatzu i kieruje się wedle niej (s. 34 i nast.). Następnym ważnym miejscem dla Polaków w Wiedniu jest kościół garnizonowy na Rennweg, gdzie nie tylko można uczestniczyć w nabożeństwie w języku ojczystym, lecz także spotkać znajomych, wymienić informacje i dokonywać różnych, nawet w cieniu kościoła nie zawsze czystych transakcji (s. 92 i nast.). Idealistyczne wyobrażenie o bezpieczeństwie własnej grupy narodowej w religii i kulcie jest kwestionowane przez wielce prozaiczne motywy.

Obóz dla uchodźców Traiskirchen w bliskiej okolicy Wiednia, który obok dachu nad głową i regularnego wyżywienia oferuje także szansę na emigrację za morze, staje się kuszącą alternatywą dla niejednego Polaka, który nie ma pracy ani zezwolenia na pobyt ani też stałego pomieszczenia; nasz protagonista musi jeździć aż przed mury obozu, aby uleczyć się z iluzji emigracji, która ma mu wreszcie przynieść oczekiwany dobrobyt (s. 128 i nast.).

Takie nazwy firm jak „Feibra”, gdzie cudzoziemcy jako rozdawcy reklam przy minimalnym wynagrodzeniu mają bądź co bądź szansę zarobku (s. 19), nazwy takich tanich produktów jak „Coca-cola”, „Pepino”, „Gold berry” (s. 23), które w paczkach posyła się swoim krewnym do domu, pojęcia z administracji („Meldecety” – s. 38) i komunikacji miejskiej jak „netzkarta”, którą raz kupioną, fałszuje się przez naklejanie nowych zdjęć paszportowych, zaokrąglają obraz Wiednia jako miejsca walki o byt względnie o cenne już tylko pieniądze.

Jednakże protagoniści przy wszystkich swych codziennych zmartwieniach znajdują czas i zainteresowanie do tak sławnych osobliwości tego miasta, jakie odwiedzają systematycznie po przybyciu ojca, który dotarł do Wiednia parę tygodni później za synem. Z kolejki podziemnej bierze się pierwsze wrażenie o „mieście nad pięknym modrym Dunajem” (s. 47), a zamek Schönbrunn spokojem swego parku przez chwilę wydaje się lekceważyć okrutną rzeczywistość tego miasta: „Te zielone drzewa i świeże powietrze, nasycone chłodem z pobliskiej fontanny, działały tak uspokajająco i orzeźwiająco, że mógłbym długo siedzieć i nie myśleć o kłopotach i codziennym trudzie życia” (s. 48).

Lecz także i te piękności miasta koniec końców nie mogą pocieszyć ze względu na własną pożałowania godną sytuację; patrząc na Hofburg ojciec marzy o przejażdżce fiakrem zaprzężonym w białe konie, bilet wstępu do muzeum artystyczno-historycznego jest zbyt drogi, a przed muzeum historii naturalnej zadawała się fotografią (s. 71 i nast.). Parlament i ratusz robią wprawdzie mocne wrażenie, ale z pustym żołądkiem nie bawi już także najpiękniejszy szlak turystyczny (s. 110). Do

tych wiedeńskich osobliwości dochodzą inne, które na protagonistach nie wywierają najmniejszego wrażenia: do szyb rozmaitych wiedeńskich salonów samochodowych można bezpłatnie przyłożyć nos i śnić o własnym mercedesie (s. 55). Wiedeń w tym przypadku zatem, bez względu na wszystkie deziluzujące doświadczenia bohaterów, po jak i przed jest miejscem marzeń życzeniowych, kolorową bańką mydlaną, mamiącą materialnym dobrobytem, dopóki nie pęka, dla jednych wcześniej, dla innych później.

IV. Wnioski końcowe

Badanie elementów wiedeńskich na płaszczyźnie nazw, jak też tematów wydało uderzające wspólne czynniki w stosunku do wiążących się z tymi elementami znaczeniami. Wiedeń jawi się przede wszystkim pośród trzech aspektów: jako miasto cesarskie, jako miasto sztuki i kultury, jak też jako miasto określonego stylu życia. We wszystkich trzech przypadkach prymarnie ma się na myśli Wiedeń monarchii austriacko-węgierskiej, jej stolicę na przełomie wieków, tak że tutaj miejscowe i czasowe komponenty są ze sobą najściślej związane, i Wiedeń jest nie tylko toposem, lecz także chronotoposem, acz nie w pierwotnym sensie Bachtinowskim.

Jako miasto cesarskie Wiedeń jest nie tylko centrum, środkiem i kwintesencją monarchii, lecz zarazem praobrazem i ideałem dla stosunków poza tym centrum, także jeszcze po przełomie wieków, po „fin de siècle'u”. Jako szczególnie wyśmienity, normatywny ideał Wiedeń oddziałuje ponad swoje przestrzenne i czasowe granice przede wszystkim w formie swych kulturowych implikacji, bądź to wartości wysokiej kultury jak też zwyczajów codziennego życia, które tym samym zachowują ponadczasowe znaczenie. Tego jakościowego prymatu Wiednia nie można uzasadnić logicznymi środkami, da się raczej porównywać mitologicznymi wzorcami myślenia, które pojmują Cesarza jako rodzaj boskiej instancji a miejsce jego rezydencji jako quasi sakralne centrum, w którego właściwościach w różnorodnej mierze partycypują także obszary peryferyjne.

Ręka w rękę z tymi wyobrażeniami idzie ta krytyka, która uwyrażnia się przede wszystkim na płaszczyźnie tematycznej: kulturowe promieniowanie Wiednia jest tłumaczone jako polityczny patronat, ponadczasowo oceniany styl życia przedstawia się jako hedonistyczny, świat operetki zaś demaskuje się jako świat pozorów. Tutaj przyłącza się konstatacja na płaszczyźnie kompozycji, gdzie za pomocą wspomnianych wyżej wyobrażeń mitologicznych Wiedeń jawi się jako przestrzeń iluzji, która lekceważy realny charakter tego miasta. I nawet tam, gdzie Wiedeń funkcjonuje jako przestrzeń deziluzji, stare iluzje oddziałują dalej jako marzenie o lepszym życiu w byłym cesarskim mieście.

Na podstawie opisanych implikacji mitologicznych nasuwa się zrozumienie naszkicowanego tu-

taj obrazu Wiednia jako współczesnego mitu literackiego; o tym mówi także przenoszone znaczenie nazw, które odpowiada metaforycznemu charakterowi mowy mitycznej, tak jak i nieciągłość przestrzeni mitycznej, jak zastajemy ją np. *W drodze do Koryntu* Kuśniewicza. Od dłuższego czasu polska krytyka literacka odnośnie do tych i innych dzieł w oparciu o „mit habsburski” mówi już o „micie Galicji”, a czasami też o „micie Austrii”²⁰ w literaturze polskiej, tak że mit Wiednia może być pojmowany jako pododmiana względnie część tego mitu.

Dodatek: Wiedeń w dziele Stanisława Jerzego Leca

Dotychczas badaliśmy wyłącznie teksty prozatorskie, które w większej części powstały dopiero w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. W uzupełnieniu do tego niech na zamknięcie wskaże się na lirykę Stanisława Jerzego Leca (1909–1966), który w tekstach z lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku wielokrotnie i wyraźnie powołuje się na Wiedeń. Jak Kuśniewicz, również Lec swoje dzieciństwo spędził w Wiedniu, dokąd powrócił po zakończeniu drugiej wojny światowej w charakterze polskiego dyplomaty.

To biograficzne odniesienie do miasta Wiednia, które zmieniło się zdecydowanie w tych dziesięcioleciach między obu pobytami autora, wciąż od nowa staje się tematem lirycznej refleksji, która przyłącza się do określonych toposów tego miasta. W wierszu *Kaprys Wiedeński* (*Wybór*, s. 68–71) z 1948 r. liryczne ja: „Ja przez pomyłkę urodzony / o kilkadziesiąt lat za późno” , odchodzi do swej własnej epoki, monarchii, co w tym tekście jest symbolizowane przez występującego w temacie przewodnim, powracającego „w pełnym paradnym uniformie / rotmistrza pułku kawalerii / Jego Cesarskiej Mości” . Przy tym, gdy chce przewyciężyć dystans, jaki rozdziela go od idylli tego „kiedyś” , wpada pod koła historii, jest porywane przez proces historyczny, który można porównać do transportera we współczesnym przemyśle amerykańskim („fordowska taśma”). Skoro także poza historią nie ma powrotu do ponadczasowej idylli, w dziecku i dorosłym stają się czymś jednym, stąd Wiedeń jest jednak takim miejscem, gdzie współczesność i historia zlewają się tak dalece, iż są możliwe takie „humory” historii. „Konserwatyzm” tego ja, wypowiedziany w pewnym aforyzmie z tego samego roku, polega na jednoznacznej preferencji minionego: „Od bomb atomowych milsza mi tiurniura. Wolałem czas Makarta niż Mac Artura” (*Życie*, s. 48).

Podobny dylemat między przeszłością a terażniejszością otwiera się w *Placu młodości* (*Wybór*, s. 79 i nast.), owym małym parku przy Ringu między muzeum historii sztuki a historii naturalnej,

²⁰ Por. Ernest Dyczek, *Mit austriacki*, „Kultura” 1996, z 19, s. 5; Waclaw Sadkowski, *Mit galicyjski w polskiej literaturze współczesnej*, „Pannonia” 1986, nr 4, s. 22; J. Pieszczachowicz, *Obrazy Galicji*, „Przekrój” 1986, nr 2156. Por. także prace autora: A. Woldan, *C. i k. monarchia w polskiej literaturze współczesnej*, „Austriackie Zeszyty Wschodnie”

gdzie stoi pomnik Marii Teresy. Tam, gdzie protagonista bawił się jako dziecko, historia zastygła w brazy pomnika i doszła do stanu bezruchu. Tam można usłyszeć głos matki, gwaranta integralności dziecięcego świata. Lecz ta oaza dziecięcego wspomnienia jest otoczona przez odmiennie urządzone rzeczywistość, która została wytworzona przez wojnę i współczesną cywilizację, tak że ja liryczne „po lat ... wodospadach” może już tylko skonstatować swą obcość odnośnie tego kiedyś tak bliskiego miejsca: „Inne matki, innym głosem / za rękę wiodą inne dzieci” .

Zmienność i komplementarność przeszłości i terażniejszości jako typowa cecha wiedeńska jawi się w innym wariantcie, jako ambiwalencja życia i śmierci, w takim tekście, który ukazuje inny topos wiedeński, Cmentarz Centralny. Już z użytego na wstępie porównania wieńca żałobnego i kół ratunkowych: „Jak na kołach ratunkowych / wiszą ludzie na żałobnych wieńcach” (*Wybór*, s. 74 i nast.) staje się wyraźna ambiwalencja obu tych wyłącznych wielkości; w twierdzeniu: „Umieram tu w Wiedniu od pokoleń. / Ojcem, dziadem, pradziadem” zaostrza się paradoksalnie – właśnie w umieraniu istnieje ciągłość egzystencji. Stąd protagonista nie potrzebuje też specjalnie odwiedzać grobu swego ojca na Cmentarzu Centralnym, ponieważ i bez tego prowadzą tam wszystkie drogi: „Nie pojedę dzisiaj do ojca. / Cmentarz Centralny, pierwsza brama. / Każda droga tu do ciebie wiodąca, / i cmentarna, i ciągle ta sama”. Tak bardzo te linijki przypominają klisze „śmierci, która musi być wiedeńska” a także nie są pozbawione pewnego czarnego humoru, tedy okazują jednak, że to następne wiedeńskie miejsce anuluje historia, że w ciągłym przemijaniu i stawianiu się czas przyjął a-histeryczny charakter, także wtedy, gdy bezpośrednio obok Cmentarza Centralnego znajduje się aliancki posterunek: „Tędy, gdzie aliancki odwach” .

Równoczesność dawnego Wiednia i współczesnej rzeczywistości po drugiej wojnie światowej podzielonego i okupowanego miasta staje się szczególnie wyraźna w wierszu *W Schönbrunnie* (*Wybór*, s. 76), w którym z jednej strony przed oczami przewijają się dawna idylla parku pałacowego z przycinanymi drzewami, rzymskimi ruinami i Glorietą, z drugiej strony zaś niedaleko od tego na wietrze powiewa angielska flaga a aliancki żołnierz wyrzuca palący się niedopałek papierosa. Także w tym przypadku nie ma prostego powrotu do przeszłości, żadnej wysiadki z historii: ruiny rozpadają się, sława Glorietty przemija z wieczorną zorzą a jakiś osioł wyje w pobliskim Zoo. Lecz romantykowi poleca się podnieść to, co opuścił zwycięski reprezentant współczesnej cywilizacji: „Romantyku, podnieś – nim zetlał – niedopałek płonącego robaczka”.

Wiersz *W wiedeńskim lasku* (*Wybór*, s. 72 i nast.) wraz z geograficznymi nazwami także odwołuje się do podobnie brzmiącego toposu w literaturze i malarstwie, o którym wspomina się bezpośrednio w charakterystycznym obrazie rodzajowym: nastrój wieczorny z parą wołów i zbieraniem

drewna w lesie, w tle Dunaj. W pewnej chwili idylla wydaje się leżeć całkiem blisko, gdyby nie była niszczone przez pewne metaforyczne twory: „wieczór w rogi tych wołów zadał”, wygłodniali zbieracze drewna „palą elfy i gnomy”, „przede mną pierwsza trzepocze gwiazda/ w szklance wieczoru”. Swojski obraz rodzajowy a la Waldmüller otrzymuje cechy realizmu fantastycznego, wieczorna pieśń w najlepszym przypadku nadaje się jeszcze do usypiania małego chłopca, w którego towarzystwie znajduje się protagonista. Ale bardziej jest to wyrównanie starego i młodego: „stare orzechy do wina młodego”, tak jak implikuje to zapośredniczenie między pokoleniami w toposie Wiednia.

Również i Stanisław Jerzy Lec w swoich wiedeńskich wierszach przytacza motywy i toposy, jakie znaleźliśmy w prozie późniejszych dziesięcioleci: cesarski Wiedeń, miasto kultury i określonego stylu życia. Wprawdzie u niego wiedeńskie implikacje znajdują się w wyraźnej sprzeczności z całkiem inną epoką bezpośrednio po drugiej wojnie światowej, która nadchodzi wraz ze współczesną demokracją, patosem odbudowy i anglo-amerykańską cywilizacją, w celu przewyciężenia przeszłości. Wyraźniej niż przy wszystkich innych wymienianych autorach ten obraz Wiednia jest utworzony przez doświadczenie negatywnie przeżywanej historii współczesnej, i mocniej niż u innych wyraża się pragnienie zniesienia historycznego wyobcowania lirycznego ja. Jednak do tego Lec powołuje się tak samo na mitologiczne wyobrażenia myślowe jak autorzy pojawiający się po nim – za idylliczną przeszłością da się przeczuwać idealny stan pierwotny, za stopieniem się terażniejszości i przeszłości cykliczne rozumienie czasu, które późniejsze, historyczne fazy widzi tylko jako kiepską odbitkę pierwotnego ideału²¹. Lecz przewyciężeniu historii, które dla tego autora jest możliwe w Wiedniu przynajmniej jako punkt wyjścia, wolno uchodzić po prostu za cechę neomitologicznej literatury.

Alois Woldan

Z niemieckiego przełożył Andrzej Pańta

Bibliografia

Austeria: Julian Strykowski, *Austeria*, Warszawa 1966.

Bal: Stanisław Mackiewicz, *Był bal. Szkice historyczne*, Warszawa 1961.

Berdyczów: Jerzy Stempowski, *Od Berdyczowa do Rzymu*, Paryż 1971.

Chłopiec: Andrzej Stojowski, *Chłopiec na kucu*, Warszawa 1971.

Czterdzieści: Stanisław Wasylewski, *Czterdzieści lat powodzenia*, Wrocław 1959.

Droga: Andrzej Kuśniewicz, *W drodze do Koryntu*, Warszawa 1946. Cyt. za wyd. 3, Kraków 1977.

²¹ Por. do tego choćby refleksje E.M. Meletinskiego o czasie w mitach archaicznych, zwłaszcza jego rozróżnienie między „naèal’noe, sakral’noe vremja” (czas sakralnego początku) prastanu i „empirièskoe vremja” (czas empiryczny), który idzie za nim, [w:] tegoż, *Poetika mifa (Poetyka mitu)*, Moskwa 1976, s. 172 i nast.

- Dni*: Włodzimierz Paźniewski, *Krótkie dni*, Warszawa 1983.
- Dziecko*: Andrzej Kijowski, *Dziecko przez ptaka przyniesione*, Warszawa 1968.
- Elegia*: Marek Nowakowski, *Elegia o umarłym świecie*, [w:] tegoż, *Karnawał i post*, Warszawa 1989.
- Eroica*: Andrzej Kuśniewicz, *Eroica*, Warszawa 1963. Cyt. za wyd. 3, Warszawa 1974.
- Głosy*: Julian Strykowski, *Głosy w ciemności*, Warszawa 1956. Cyt. za wyd. 4, Warszawa 1971.
- Horynieccy*: Karol Józef Stryjski, *Horynieccy*, Łódź 1984.
- Kakania*: Włodzimierz Paźniewski, *Kakania*, [w:] tegoż, *Życie i inne zajęcia*, Warszawa 1982.
- Kareta*: Andrzej Stojowski, *Kareta*, Warszawa 1972.
- Komnaty*: Andrzej Adamus, *W komnatach cesarzowej Zity*, Wrocław 1990.
- Krauzowie*: Herminia Naglerowa, *Krauzowie i inni*, Roma 1946.
- Król*: Andrzej Kuśniewicz, *Król obojga Sycylii*, Warszawa 1970. Cyt. za wyd. 3, Kraków 1976.
- Księżna*: Stanisław Wasylewski, *U Księżnej Pani*, Kraków 1958.
- Lekcja*: Andrzej Kuśniewicz, *Lekcja martwego języka*, Kraków 1977. Cyt. za wyd. 2, Kraków 1979.
- Mieszaniny*: Andrzej Kuśniewicz, *Mieszaniny obyczajowe*, Warszawa 1985.
- Młodość*: Tadeusz Kudliński, *Młodości mej stolica*, Warszawa 1970. Cyt. za wyd. 2, Kraków – Wrocław 1984.
- Nawrócenie*: Andrzej Kuśniewicz, *Nawrócenie*, Kraków 1987.
- Podróż*: Andrzej Stojowski, *Podróż do Nieczajny. Opowiadania Leodyjskie*, Warszawa 1968.
- Pozory*: Marian Ruth-Buczowski, *Świetne pozory*, Warszawa 1954.
- Romans*: Andrzej Stojowski, *Romans polski*, Warszawa 1970.
- Saga*: Tadeusz Kudliński, *Saga rodu Grabowskich*, Kraków 1980.
- Sjesta*: Andrzej Stojowski, *Sjesta w secesji*, [w:] tegoż, *Zamek w Karpatach*, Warszawa 1973.
- Stan*: Andrzej Kuśniewicz, *Stan nieważkości*, Warszawa 1973.
- Szaja*: Antoni Gołubiew, *Szaja Ajzensztok*, Kraków 1984.
- Szewcy*: Anna Strońska, *Tyle szczęścia dla szewców*, Warszawa 1977.
- Uzdrowisko*: Andrzej Stojowski, *Uzdrowisko*, [w:] tegoż, *Zamek w Karpatach*, Warszawa 1973.
- Wybór*: Stanisław Jerzy Lec, *Wybór wierszy*, Warszawa 1968. Pierwodruki cytowanych tekstów [w:] tegoż, *Życie jest fraszką* (1948) i *Nowe wiersze* (1950).
- Zamek*: Andrzej Stojowski, *Zamek w Karpatach*, Warszawa 1973.
- Zwada*: Stanisław Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, t. 2: *Zwada*, Londyn 1970. Cyt. za wyd. 2, Warszawa 1981.
- Z Wiednia do Polski*: Stanisław Pająk i Sławomir Pająk, *Z Wiednia do Polski*, Kraków 1988.
- Życie*: Stanisław Jerzy Lec, *Życie jest fraszką*, Łódź 1948.