

Wojciech Tomasik

Jak jest zrobiony Most Królowej Jadwigi?

1.

O powieści takiej jak ta mówi się zazwyczaj: *roman-fleuve*. Słowo „rzeka”, które pojawia się w nazwie gatunkowej, nabiera w przypadku cyklu Jerzego Sulimy-Kamińskiego szczególnego, chciałoby się rzec – podstawowego znaczenia. Jest wyjątkowo trafne, bo odnosi się do utworu, którego zdarzenia fabularne mają w tle wciąż ten sam element: most Królowej Jadwigi, spinający brzegi leniwie przepływającej Brdy. Słowo „rzeka” wydaje się harmonizować z powieścią także dlatego, że rozpoczynają ją i zamykają sceny akwaticzne. Przymowną pierwsze zdanie *Mostu*: „Stary Apelt, jak wszyscy masoni, pojawia się w wielu miejscach jednocześnie”. Apelt jest na dachu, gdzie dozoruje smołowanie dachu, i gdzie widzi go bohater-dziecko. Ale wyobraźnia momentalnie podsuwa bohaterowi inny obraz: innego Starego Apelta, który – będąc tu, na dachu i w polu obserwacji, jest zarazem tam, na rzece, gdzie płynie na wznak, we fraku, w cylindrze, w lakierkach, i z zapalonym cygarem, przemierzając nieodmiennie ten sam dystans – od mostów kolejowych ku śluzom, mijając na półmetku tej drogi zwalisty budynek dyrekcji kolei oraz betonowe przęsła mostu Królowej Jadwigi. Obraz płynącego na wznak Starego Apelta przewinie się w narracji jeszcze kilkakrotnie. Będzie jej *leitmotivem*.

Woda zjawia się też w finale *Mostu*. I tu, podobnie jak na początku, zetknemy się z nią pośrednio i nie namacalnie. Woda wypełnia ważną część biografii ojca, tego marynarza Wilusiowej halbflotylii, który po demobilizacji w kanale portowym Kilonii trafił w końcu do, już polskiej, Bydgoszczy, by zasmakować tu państwowego chleba jako funkcjonariusz „policji wodnej, tajnej i porządkowej”. Scena śmierci ojca, będąca kodą cyklu, zdaje się w symboliczny sposób reaktywować skomplikowaną przeszłość rodziny Jerzego – i tę historyczną, publiczną, na której cień położyła II światowa wojna, i tę prywatną, rodzinną.

Krótko przed śmiercią ojciec snuje jeszcze plan wyjazdu z synem do polskiego Gdańska i Sopotu. Myśli o powrocie nad morze, które ostatni raz widział podczas demobilizacji w kanale portowym Kilonii, gdy jako steward schodził na ląd z pokładu niemieckiego torpedowca.

„Powieść-rzeka” to – powtórzę – nazwa znakomicie oddająca zarówno kompozycyjną strukturę *Mostu*, jak i klimat powieściowego świata. Woda, trzeba o tym wyraźnie powiedzieć, stanowi nie tylko składnik substancji fabularnej utworu. Jest ona też obecna w jego planie symbolicznym. Jest tego planu najważniejszym budulcem. To właśnie woda scala w książce dwie biografie: ojca i syna. Sprawia, że w czytelniczej pamięci na długo pozostaje obraz bohaterów reprezentujących wprawdzie dwa pokolenia, ale o biografiach wzajemnie przenikających się i układających w jedną, ponadpokoleniową całość. Woda to żywioł, z którego stworzona została znaczna część biografii ojca. Przede wszystkim tej wczesnej, marynarskiej, która obecna będzie w życiu rodziny także potem, w formie wciąż tych samych ojcowskich opowiadań: o zegarku kupionym na wyspie Helgoland u irlandzkiego zegarmistrza, o pobycie w portowej Kopenhadze, dokąd załoga niemieckiego okrętu musiała przybić po odbiór zagubionej na manewrach torpedy, o niepiśmiennym marynarzu z Litwy, który chciał napisać list do narzeczonej.

Jak woda łączy ojca i syna? Jest w pierwszym tomie *Mostu* scena, rozgrywająca się w „kąpielce”: bohater, dokonując rytualnej nieomal ablucji i bawiąc się przy okazji puszczeniem „Daru Pomorza”, uświadamia sobie nagle więź z ojcem i z całym światem. Zapewniają mu ją... kanalizacyjne rury. Te, o których opowiada małemu bohaterowi ojciec – że łączą dom przy Królowej Jadwigi z morzem. Tym morzem, na którym ojcowski okręt – podczas ćwiczeń – zgubił torpedę. I tym, za którym, oglądając przybijające do nabrzeży barki, zatęskni mały Jerzyk, układając ambitny plan ucieczki do Gdańska, a potem – już wyłącznie drogą morską – do Afryki. Drogę ułatwić miał atlas, pieczołowicie przechowywany w uczniowskim tornistrze.

Woda łączy biografie ojca i syna. Ale zespala też rodzinę ojca. Daje jej – paradoksalnie – mocny i trwały fundament. Egzaltowana ciotka Monika, przez lata układająca romans *Olśniona w pociągu*, okaże się gotowa oddać życie jako żywa torpeda. O lądowej torpedzie, która okazałaby się zapewne najskuteczniejszą bronią, dywaguje ojciec, gdy razem z synem przygląda się defiladzie, mającej latem 1939 r. pokazać militarną siłę młodego jeszcze, a już zagrożonego państwa. Wojna nie da ciotce Monice okazji do zrealizowania samobójczych planów. Nie pojawi się w niej lądowa torpeda, w której skuteczności ojciec dłu-

go pokładał nadzieje. Krótco po wyzwoleniu bohater zobaczy na Brdzie radzieckie kanonierki, jakże inne od Wilusiowego torpedowca, o jakim opowiadał ojciec. Parę lat później odbędzie Jerzy podróż do Warszawy, by odnowić poszarpane rodzinne więzy i odwiedzić ciotkę, tę, której mąż pracował na kolei, prowadził „lukstorpedę” i zginął w Powstaniu.

Woda w powieści Sulimy-Kamińskiego mieni się wszystkimi odcieniami znaczeń: symbolizuje życie i śmierć (wspomnijmy tu scenę pocięcia na złom *Potopu*, rzeźby, z której Jerzy ocali końcówkę palca powalonej postaci); młodzięcze nadzieje i klęski dorosłego życia; trwałość porządku natury (rzeka) i kruchość dzieł ludzkich (wysadzenie w powietrze mostu); siłę tradycji (zamkniętą w marynistycznych opowiadaniach ojca) i niszczycielskie działanie historii (torpeda !); pamięć i amnezję. Jeśli mowa o wodzie jako tym czynniku, który organizuje różne semantyczne warstwy *Mostu*, to trzeba koniecznie wspomnieć o chwycie, który – z braku lepszego określenia – nazwę rytmizacją powieści. Chodzi mi o powtarzalność – nie tylko na poziomie zdarzeniowym, ale, co istotniejsze, na poziomie struktur słownych, które powołują scenę, a zarazem – za sprawą opowiadania w Bachtinowskim sensie „malowniczego” – same stają się jej integralną częścią.

Wspomniałem już o obrazie Starego Apelta, tym swoistym *leitmotivie* cyklu. W toku narracji pojawia się ten obraz kilkakrotnie, wciąż w tej samej, jakby formułicznej, szacie słownej. Wspomniałem o historiach opowiadanych przez ojca, który – niczym zepsuty gramofon – wciąż wygrywa te same kawałki: o marynarzu-Litwinie, o zegarku kupionym na Helgolandzie, o zgubionej torpedzie, tej, co pozwoliła ojcu poznać Kopenhagę i zakosztować tam marynarskiej miłości. Powtarzalność, o jakiej teraz rzecz idzie, chyba najbardziej uwidacznia się w sposobie mówienia o początkach lądowej biografii ojca: odrodzonej Polsce dawny marynarz służy jako funkcjonariusz „policji wodnej, tajnej i porządkowej”. Ale kwintesencją opisywanej teraz praktyki są nazwy osobowe. To właśnie tutaj, na wyjątkowo małym obszarze tekstowym, ujawnia się z całą wyrazistością wewnętrzny rytm cyklu. Ten rytm, który może nasuwać akustyczne skojarzenie z regularnymi uderzeniami fal o burty torpedowca lub przęśła mostu.

Babusia jak Dzwon, Babusia Rzechotka, Dziaduś Ażurowy, Dziaduś Polonus – nazwy te przewijają się stale w powieści, jakby na przekór temu, że bohaterowi przybywa lat, i że sposób mówienia, pasujący doskonale do małego Jerzyka, może śmieszyć w ustach dorosłego Jerzego. Słownikowe ujęcie każe

„tradycję” rozumieć jako pewien stały wzorzec zachowań (także językowych), który ma dla jakiejś zbiorowości wartość i dlatego jest przekazywany następnym pokoleniom, stając się tej zbiorowości najsilniejszym spoiwem. Abstrakcyjne pojęcie tradycji zamienione zostało w cyklu Sulimy-Kamińskiego na językowy konkret. Jest nim właśnie niezmiennosc nazw osobowych. Dodajmy: nazw, które odnoszą się w pierwszym rzędzie do członków rodziny. Tu niezmiennosc podniesiona jest do rangi bezwyjątkowości. Dziadusia Polonusa czy Babusię jak Dzwon identyfikuje tak samo bohater i jego ojciec, choć przecież dziadkiem i babcią są oni tylko dla tego pierwszego.

Jeśli codzienną krzątanie i rutynę powszednich zdarzeń wyobrazić nurtem rzeki, leniwie, lecz jednostajnie przepływającej pod miejskimi mostami, to wojenny kataklizm należałoby przedstawić jako tamę lub – lepiej chyba – śluzę. Płynąc, śluzę nie sposób przeoczyć: nie można jej przebyć bez zatrzymania. Nurt rzeki przed wrotami śluzy jest inny niż za nimi. Inne są poziomy lustra wody. Leniwy bieg zdarzeń dowojennych oddaje w *Moście* rytualność zachowań, której ważnym składnikiem jest mowa i praktyka nazewnicza. Wojna zmienia świat; zmieniony świat potrzebuje ponownienia gestu nazwania. Wdzieranie się niemieckiego nazewnictwa tam, gdzie go dotychczas nie było, to właśnie przejaw kataklizmu, jaki dotknął mieszkańców kamienicy przy moście Królowej Jadwigi. Symboliczna jest zmiana nazwiska lokatora kamienicy, który – wstawiając do swego przedwojennego „Batke” nieme ha – staje się przez to kimś innym. Innym, a dla współlokatorów kamienicy niebywale groźnym.

Tragedią dla ojca, z której nigdy się nie otrząśnie, jest podpisanie volkslisty. Nacechowany tragizmem, zauważmy, zostaje tu zespół działań słownych: sprawdzian znajomości niemieckiego i finalizujący go ojcowski podpis. Złożony podpis boli jak złamana noga. Nogę, jak wiadomo, trzeba będzie ojcu amputować, niszcząc tym sposobem integralność ojcowskiego ciała. Okaleczenie fizyczne okazuje się wszakże mniej dokuczliwe niż to, jakie przyniosło podpisanie volkslisty. To ostatnie będzie śmiertelne. W świecie *Mostu* rysuje się więc taka oto ważna zależność: niosąca śmierć wojna wymusza dokonanie językowej zmiany. Ale dokonanie zmiany, jak pokazują słane do ojca anonimy, ściągą groźbę śmierci. I w końcu tę śmierć sprowadza – najpierw społeczną (gdy ojciec bezskutecznie szuka posady w „ludowej” Polsce), potem już tylko fizyczną. Wojna jest domeną absurdów. Także językowych.

Część wojny spędza bohater pod Karsznicami. W miejscu, gdzie wcześniej trafił na „zesłanie” wuj-kolejarz, i gdzie nie ma żadnej rzeki, która choć trochę mogłaby przypominać Brdę. Bydgoszcz i Brda przypomniane zostaną bohaterowi na obrazach z niemieckiej kroniki filmowej. Tuż przed zakończeniem wojny trafi Jerzy, jako hajota, pod – *nomen omen* - Cierpice, gdzie, w sąsiedztwie kolejowych torów, będzie kopać rowy przeciwczołgowe. Miejscowość odcisnie się w pamięci Jerzego m.in. za sprawą szczegółu geograficznego: położenia nad nią rzeką, nie ciekim. Pierwszym sygnałem powojennej normalizacji stanie się akcja siewna. Pojedzie na nią bohater z grupą zetwumowców do resztówki Trzemiętówek. Pojedzie sapiącą wąskotorówką, której szlak za miastem przebiega najpierw w bliskim sąsiedztwie Brdy, by potem, skręcając na zachód, trafić do okolicy całkowicie bezwodnej. We wszystkich tych ważnych momentach z biografii dorastającego Jerzego woda skojarzona zostaje z koleją. Ale skojarzona w dość osobliwy sposób. Przez torpedę – tę z opowiadań ojca (zgubioną na morskich manewrach) i samobójczych planów ciotki Moniki, i tę wujową „lukstorpedę”, przemierzającą przed wojną kolejowe szlaki.

Tam, gdzie jest kolej, nie znajdzie bohater rzeki lub – co najwyżej – znajdzie jakąś jej nędzną namiastkę. Kolej to sztuczna rzeka. Zrobiona przez człowieka dla człowieka – i na przekór naturze. To anty-rzeka. I to kolej (a nie woda Brdy!) wprowadza do miasta historię. Przyjazd pociągu z okaleczonymi w bombardowaniu hamburczykami nie pozostawi bohaterowi żadnych złudzeń w kwestii tego, czym naprawdę jest wojna i jak wygląda ludzkie cierpienie. Kolej jest w cyklu dopełnieniem symboliki akwaticznej. Zjawia się w *Moście* w jednym z najważniejszych kulturowych wcieleń: w obrazie pociągu-śmierci. Przypomnijmy: ciotka Monika (grożąca rodzinie, że będzie żywą torpedą) pisze romans *Olśniona w pociągu*. Historia zmagania ciotki z artystycznym zadaniem układa się w – jeden z wielu w powieści – ciągów powtórzeń. Początek i koniec tej historii są takie same: romansu najpierw „jeszcze nie ma”, a potem – „już nie będzie”. Środek zaś jest też negatywnością: romansu wciąż nie ma. Tytułowy pociąg oznacza więc tak naprawdę niespełnienie i nieistnienie.

Pociąg i śmierć splatają się w biografii ciotki Moniki wyjątkowo silnie. Pisana książka (*Olśniona w pociągu!*) ma przynieść sławę, która przez jakiś czas wiązana będzie z planem samobójczej śmierci w „żywej torpedzie”. Ta „żywa torpeda” nadaje nowego znaczenia słowu „lukstorpeda”, nazywającemu szyb-

ki pociąg, którego prowadzeniem szczyli się brat ciotki. Lukstorpęda i żywa torpęda okazały się tym samym: los wuja zabitego w Powstaniu to swoiste przedłużenie niezrealizowanej części biografii ciotki Moniki. Ciotka nie została żywą torpędą, ale jej heroiczną misję wypełnił brat. Śmierć i pociąg wiążą w *Moście* sceny rodzinnych pogrzebów, którym akustycznej oprawy dostarczają przejeżdżające obok cmentarza i donośnie gwiżdżące lokomotywy. Najsilniej jednak złączają je powieściowe obrazy, które lokalizowane są na dworcu, gdzie bohater może zaobserwować transporty radzieckich więźniów, a u schyłku wojny – pociągi sanitarne i ewakuacyjne oraz wagony z pogruchotanym sprzętem wojskowym.

2.

Tytułowe pytanie (jak jest zrobiony *Most* ?) obejmuje również kwestię tego, kto opowiada, i – jakie konsekwencje dla wymowy utworu ma wybór takiej, a nie innej strategii narracyjnej. Przywołajmy najpierw dwa zdania. Pierwszym niech będzie jeszcze raz to, które otwiera cykl: „Stary Apelt, jak wszyscy masoni, pojawia się w wielu miejscach jednocześnie”. Drugim to, którym rozpoczyna się 15. rozdział pierwszego tomu: „Ojcu spadły w tym dniu dwie kłęski na głowę: zegarek i Zaolzie”. Odpowiedzi na pytanie: kto mówi? nie da się, niestety, uzasadnić bez zastosowania teoretycznoliterackiej armatury pojęciowej. Spróbuję użyć tej armatury oszczędnie, w dawce jak najbardziej przyswajalnej.

Pierwsze zdanie cyklu charakteryzuje się bogactwem presupozycji, tj. wiedzy, którą opowiadający zakłada u odbiorcy i do której może stale odwoływać się w trakcie budowania wypowiedzi. Presupozycja oznacza niewypowiadanie tego, co z punktu widzenia narratora jest oczywistością. O otwarciu utworu, jakie zastosowane zostało w *Moście*, mówi się w poetyce jako chwycie *in medias res*. Oto dowiadujemy się, że Stary Apelt pojawia się w wielu miejscach naraz. Ale – kim jest Stary Apelt? Kiedy pada pierwsze zdanie, nic jednak o nim nie wiemy, zaś narrator zachowuje się tak, jakby – przeciwnie – chodziło o osobę powszechnie znaną. Opowiadający zakłada, że jego wiedzę o świecie podzielają inni (zdaje się myśleć: to niemożliwe, żeby ktoś nie znał Starego Apelta). Faktycznie jednak – narzuca czytelnikowi swoją perspektywę. Pierwsze zdanie cyklu wciąga odbiorcę wspólnego z nadawcą kontekstu. Jak dobrze wiedzą socjolingwiści, takie „prawdziwe” wciąganie (prawdziwe, bo powieść może tylko je naśladować) cechuje m.in. mowę dziecka. Drugie z wybranych tu do

analizy zdań powtarza zabieg narzucania wspólnoty kontekstu, ale dodatkowo jeszcze zabieg ten wyjaskrawia. Zauważmy: identyfikując słowem „ojciec” tego, o kim się mówi, narrator orientuje świat względem siebie. Buduje dyskurs wybitnie „egocentryczny”. Taki właśnie, jakim normalnie posługują się małe dzieci.

W pierwszym tomie *Mostu* opowiada dziecko. Infantylnizm mowy osiągniany jest nie tylko przez zabieg stylizowania narracji na dyskurs egocentryczny. Dziecięcy wymiar nadaje opowiadaniu zastosowanie chwytu mowy pozornie zależnej. Zwróćmy wpieryw uwagę na generalizację, która warunkuje sensowność pierwszego zdania cyklu: Stary Apelt, jak wszyscy maso- ni, pojawia się w kilku miejscach naraz. Skąd bierze się wiedza, którą wyraża (ściślej – presuponuje) tu narrator? Składnikiem czyjej mądrości jest sąd: maso- ni mogą pojawiać się naraz w wielu miejscach? Oczywiście nie dziec- ka! To składnik ojcowskiej kategoryzacji świata, która przesącza się (świadomie używam tu wodnistej metafory) do świadomości narratora-dziecka. A teraz drugie zdanie: kto w zepsuciu się zegarka i inwazji na Zaolzie widzi „dwie klęski”? I kto je tak właśnie hierarchizuje, ustawiając klęski wedle takiej oto kolejności: „zegarek i Zaolzie”? Komu zepsuty zegarek sprawia większą przykrość niż wkroczenie polskich wojsk na teren Czech? Ojcu, oczywiście! Także tutaj na mowę dziecka wpływa (i tu świadomie wyzy- skuję metaforykę wodną) sposób kategoryzowania świata, właściwy osobie dorosłej. Ojcu.

Poetyka zna chwyt włączania do narracji jednostek językowych, które roz- poznawane są jako właściwe postaciom, o jakich się właśnie opowiada. To wspo- mniana już „mowa pozornie zależna”. W naszym przypadku trafniejsza byłaby inna nazwa: „współ-mowa”. Tak nazwałbym wypowiedź, która łączy w jedno kategoryzację świata dwu podmiotów: tego, kto mówi, i tego, o kim się mówi. W *Moście* w budowaniu współ-mowy kooperuje z Jerzym zazwyczaj jego oj- ciec. Z tego względu narrację taką chętnie określiłbym jako synowsko-ojcow- ską. Albo inaczej: dwupokoleniową. W narracji tej, w systemie stylistycznych wyborów, który ją powołuje, wyraża się to, co rozpoznawalne jest gołym okiem na poziomie świata przedstawionego. Chodzi mi o rangę, jaką w powieściowej rzeczywistości nadaje się więziom pokoleniowym, więziom rodzinnym. Oka- zują się one najlepszym gwarantem porządku naszego, zagrożonego ze wszyst- kich stron, świata. Gwarantem ładu jest też – powtórzmy – tradycja, zwłaszcza ta kulturowana w domu, a więc – tradycja rodzinna, na straży której muszą stać ojcowie.

Narracja *Mostu* wystylizowana jest na dziecięcy dyskurs egocentryczny. Ale swoim ukształtowaniem dokumentuje też – jak starałem się pokazać – akceptację przez syna ojcowskiego sposobu patrzenia na świat. Więcej: powieściową współ-mowę trzeba odczytywać jako stylistyczny odpowiednik kilkakrotnie wyrażanej w powieści tezy, iż ład świata zapewnia istnienie autorytetów. Gdyby zatem próbować zamknąć sensy *Mostu* w formule najbardziej zwartej, to zaproponowałbym tę: powieść niosąca uszanowanie tradycji i głosząca potrzebę istnienia autorytetów.