

Jerzy Winiarski

Wielka awantura, czy o "monidło"? : Jana Himilsbacha semiotyka groteski i dyskurs humanistyczny

Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej 14, 481-496

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jerzy Winiarski

Wielka awantura, czy o „monidło”? Jana Himilsbacha semiotyka groteski i dyskurs humanistyczny

Jan Himilsbach (1931–1988) wydał swoją pierwszą książkę — zbiór opowiadań *Monidło* — w 1967 roku. Trzeba koniecznie dodać, że poprzedziło ten akt 16 lat prób i prac pisarskich autora, jeśli zważyć debiutancki wiersz — *Będę poetą* — opublikowany w 1951 roku¹. Trzeba o tym pomyśleć, kiedy czyta się dzisiaj, po przeszło czterdziestu latach, ówczesne recenzje *Monidła*, w których krytycy bardzo niepewnie próbowali określić zapowiadający się właśnie charakter pisarski autora. A to z powodu, po pierwsze, jego isticie lumpenproletariackiego pochodzenia i braku formalnego wykształcenia inteligenckiego, następnie zaś z powodu przeczącego tym uwarunkowaniom i determinizmom poziomu sprawności warsztatowej początkującego prozaika oraz literackiej atrakcyjności jego opowiadań.

Zawodowi krytycy jakby zaniemówili, nie bardzo wiedząc, jakie stanowisko zająć na przyszłość. Wahali się, czy w ogóle można się odważyć na otwartą pochwałę autora tej niecodziennej dawki hiperrealizmu, opatrzonej w dodatku tyleż intrygującym, co niezrozumiałym tytułem, do dnia dzisiejszego zresztą kłopotliwego, bo wywodzącego się z bardzo specyficznych, od dawna już zapomnianych rejonów kultury „oddolnej”, popularnej, ba! dosłownie jarmarcznej, niskiej, kiczowatej, szerzej nieznannej, peryferyjnej.

Jacek Kajtoch bardzo ekspresywnie i wartościująco zatytułował swoją recenzję książki Himilsbacha — *Pisarz dnia siódmego*². Zauważył, że autor jest „ewenementem jako osobowość” i stwierdził, że:

¹ Zob. hasło: *Himilsbach Jan 1931–1988, Prozaik, scenarzysta, aktor filmowy*, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury, Słownik biobibliograficzny*, opr. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. 3, Warszawa 1994, s. 255–256.

² Zob. J. Kajtoch, *Pisarz dnia siódmego*, „Twórczość” 1968 nr 4, s. 97.

przede wszystkim stanowi zjawisko natury socjologicznej; utalentowany samouk, pisarz niedzielny, autor pochodzący ze środowiska pracy fizycznej i wcale z nim nie zrywający więzów, kamieniarz, który [...] latem pracuje, a zimą układa opowiadania³.

Antycypacje takiej sytuacji recenzent dostrzegł w międzywojniu, w przypadkach Zbigniewa Uniłowskiego, Jana Brzozy i Henryka Worcella, którzy wywodzili się z proletariatu i nie mieli literackiego przygotowania. Dzisiaj można by wskazać nie tyle osobowe, ile raczej programowe wzorce twórczości Himilsbacha, grupę „Przedmieścia”. A to wiele zmienia w spojrzeniu już nie na debiut, ale w ogóle na całokształt dorobku prozatorskiego autora *Monidła*. Konsekwentny w socjologicznym spojrzeniu na *casus* Himilsbacha, recenzent położył nacisk na materialno–społeczne dominanty jego prozy i wyłowił w omawianym zbiorze opowiadań dwa główne motywy organizujące fabułę i tworzące rzeczywistość przedstawioną: motyw okupacyjny oraz życie współczesnych proletariuszy w małomiasteczkowym środowisku. Himilsbach pozostał dla Kajtocha — dodajmy, w recenzji opublikowanej w rok po debiucie i towarzyszących mu wypowiedziach krytycznych — wyłącznie

byстрыm obserwatorem społeczności, przede wszystkim zaś wzorów postępowania, form współżycia, pojęć moralnych⁴.

Krytyk podał przy tym dostateczne argumenty — tytułowe *Monidło* oraz *Ślub w agonii*. Nie wdał się jednak w żadne zabiegi analityczne czy też interpretacyjne, nie podał też żadnych tropów swojego rozumienia szczegółowych znamion estetyki tych utworów. Zakończył zaś swój wywód konsekwentnie, wskazując na umiejętność Himilsbacha pisanie bez „mitologizacji, bez literackiej sztukaterii”⁵. Tym samym wpisał autora *Monidła* w pejzaż kształtującej się dopiero co „literatury faktu” i atmosferę „małego realizmu”, w tym wypadku proletariackiego, tak czy inaczej — przyziemnego światka peerelowskiej rzeczywistości.

Zgoła inaczej, bez chłodnego, sformalizowanego dystansu, pisał rok wcześniej o tym debiucie recenzent warszawskiej „Kultury” Janusz Głowacki, który pozytywnie i śmiało ocenił debiutancką książkę Himilsbacha. Po niejakiem zastanowieniu zaliczył ją do „kategorii literatury prawdziwej, bez żadnych zastrzeżeń”⁶. Zwrócił uwagę na walory żywego języka opowiadań, który, co słusznie zauważył, świadczył o dużej wrażliwości autora. A jak wiadomo, bez wrażliwości, czyli bez zdolności dojmującego przeżywania świata, w tym także jego imponderabiliów, nie ma artysty. Z całej zawartości książki recenzent

³ *Ibidem*, s. 98.

⁴ *Ibidem*, s. 99.

⁵ *Ibidem*.

⁶ J. Głowacki, *Himilsbach*, „Kultura” 1967, nr 40, s. 9.

wybrał otwierając ją *Chrzcziny* jako najlepsze opowiadanie. Dokonał przy tym ważnego odkrycia. Potwierdził mianowicie swoistą polisemię (wielość znaczeń) tych kompozycji. Zaś bez symbolizacji języka tekst nie mógłby przecież zaistnieć w kulturze jako zjawisko literackie. Co ważne, recenzent zwrócił też uwagę czytelników na szczególną kreację narratora w opowiadaniu Himilsbacha, którym jest mały chłopiec. Podnosiło to od razu temperaturę uczuciową i zaostrzało problematykę prozy tego autora, otwierającej wizję egzystencjalną i społeczną przedstawionej rzeczywistości.

Andrzej Makowiecki zaś powitał debiutancki zbiór 16 opowiadań Himilsbacha dylematem poznawczym i aksjologicznym: *Spontaniczność czy „literatura”*⁷. Ten badacz niezwykle przenikliwie i inspirująco dla czytelników określił charakter twórczy autora i dał właściwą miarę realnego pejzażu jego utworów, wdając się w spór ze zgłaszanymi w potocznych opiniach wątpliwościami:

Ale przecież ten pan z jarmarcznej fotografii przynależy bardziej do świata kulturą skażonego niż do rzeczywistości pełnej witalnej spontaniczności. Przecież ten pan ów świat aż za bardzo literacko przetworzył. Himilsbach — podejrzewam — i w życiu prywatnym porusza się częściej wśród zwolenników Wirginii Woolf niż kamieniarzy. [...] Toteż prezentowana rzeczywistość Himilsbacha nie fascynuje — jak Marka Nowakowskiego i Marków wcześniejszych — j e s t j e d y n i e [wyróżn. — J. W.] terenem obserwacji, na którym autor najlepiej się czuje⁸.

Krytyk podkreślił kreacyjny charakter tej prozy i jej wartość literacką, obecność świadomej obróbki pisarskiej. Himilsbach nie jest „pisarzem niedzielnym” — zawyrokował. Odkrywczo pokazał przy tym istotę estetyki opowiadań Himilsbacha:

Autentyk środowiskowy, rzeczowa obserwacja w niepostrzeżony sposób przeradza się w literacką groteskę — makabryczną jak realia śmierci Felka z *Florki*, mroźkopodobną — w finale *Monidła* czy *W imieniu prawa*⁹.

Wnioski dotyczące pisarza po tak specjalistycznej wivisekcji mogły być tylko pozytywne, a ocena wysoka. Warto je zapamiętać. W konkluzji Andrzej Makowiecki napisał:

Elementarne rozróżnienie między narratorem i autorem, między kreowanym światem z jego systemem wartości a uogólniającym dystansem pisarskim każe w opowiadaniach Himilsbacha widzieć bardzo sprawną warsztatowo i o wysokim poziomie literackim prozę¹⁰.

⁷ A. Makowiecki, *Spontaniczność czy „literatura”*, „Tygodnik Kulturalny” 1967, nr 51, s. 4.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

Dwadzieścia lat później Leszek Bugajski, komentując w swej krakowskiej książce „gawędy Himilsbacha”, wyraźnie pozostał pod wpływem akademickiego autorytetu Jacka Kajtocha i odmówił temu pisarstwu jakichś istotniejszych wartości¹¹. Zdziwienie krytyka wzbudziła rosnąca popularność pisarza. Już na wstępie swego szkicu autor ogłosił tezę, od której nie odstąpił do końca swego wystąpienia:

Fenomen powodzenia prozy Himilsbacha zasługuje na uwagę, jeśli zauważyć, że jej wartość artystyczna nie jest wysoka i że nie jest to proza tworzona ze świadomością wszystkich celów oraz środków artystycznych czy intelektualnych. Jest to przede wszystkim swobodna, spontaniczna opowieść narratora o własnych życiowych perypetiach, relacja zasłyszanych gdzieś powiastek¹².

W celu bliższego poznania właściwości pisarstwa Jana Himilsbacha przyjmujemy założenie, że tytułowe *Monidło* z debiutanckiego zbioru opowiadań można uznać za estetyczny model stylu tego autora (w szerszym, kulturoznawczym sensie), poetyki immanentnej oraz językowego obrazu świata jego utworów. Z tego też powodu znaczenie opowiadania *Monidło* dla wyjaśnienia fenomenu artystycznego Jana Himilsbacha jest wyjątkowe, a interpretacja tego tekstu, o czym jesteśmy przekonani, jest kluczowa dla poznania świadomości literackiej autora, który wedle niektórych krytyków był „bez świadomości”¹³. Interpretacja *Monidła* winna też odpowiedzieć na podstawową kwestię: czy autor patrzy na świat z „krótkiej ogniskowej”, czy jest obserwatorem wyłącznie marginalnego światka, czy przeciwnie, zmierza do szerszej perspektywy oglądu rzeczywistości człowieka.

Pomimo tego, że pisarz był peryfrastycznie określany jako „autor *Monidła*”, ono samo ani w jednym zdaniu nie stało się przedmiotem jakiejś refleksji. Zdaje się, że opowiadanie to mogłoby odsłonić pewną zasadę estetyki i postawy ideowej tego pisarza. Na początku popatrzmy na ekspresję utworu, na jego zawartość fabularną, która steruje odbiorem. Spójrzmy na czytanie anegdotyczne tej — patrząc z perspektywy początków dwudziestowiecznej konwencji literackiej — „tragifarsy niekołtuńskiej”, na komediowe postaci i ich interakcje, na satyrę społeczną z życia „nizin” oraz na „czarny humor” opowiadania, odbierający mu jakąkolwiek cechę wypowiedzi „serio”, powagę sytuacji związanej z uwikłanymi w niej ludźmi.

Anegdotyczne czytanie *Monidła* prowadzi do swoistej entropii — eksplozywnego rozrostu — ekspresji opowiadacza i zatrzymuje jego obraz fabularny

¹¹ Zob. L. Bugajski, *Gawędy Himilsbacha*, w: idem, *W gąszczu znaczeń*, Kraków 1988, s. 123–128.

¹² *Ibidem*, s. 123.

¹³ Andrzej Makowiecki widział w Himilsbachu kreatora, dla Leszka Bugajskiego (op. cit., s. 128) autor *Monidła* „ledwie stara się dorównać najbardziej konwencjonalnej prozie narracyjnej”.

w ludycznych ramach. Patrząc z perspektywy odbioru¹⁴, anegdota nie wyodrębnia podmiotowości wirtualnego czytelnika, to jest nie indywidualizuje go, a niejako narzuca standardowy kontur rysunku masowego odbiorcy, „widza” przyziemnego wydarzenia, które wywołuje zarazem śmiech i zgrozę.

Monidło jako anegdota obyczajowa jest rodzajem satyrycznego opowiadania — wspomnieniem narratora z dzieciństwa — o oplakanych skutkach kupna artystycznej tandety: malowanych, retuszowanych i rekonstruowanych zdjęć ściennych, ślubnych oraz portretów, zwanych przez rzemieślniczych wytwórców właśnie „monidłami”. Zamówił je we własnym mieszkaniu za namową sprytnego akwizytora małomiasteczkowy robotnik, na co dzień klepiący biedę. Podochocony wódką i zaprezentowaną wizualizacją końcowego efektu dał zaliczkę w postaci sporej części dopiero co otrzymanej wypłaty. Żona nie mogła temu zapobiec, bo wyszła w ten targowy dzień, chcąc tanio zakupić żywność dla swej rodziny z czworgiem dzieci. Jej powrót jeszcze przed odejściem domokrażcy dał początek rodzinnej sprzeczce i rychło awanturze, która zakończyła się około północy ciężkim pobiciem kobiety przez rozszluszczoną żonę za jej wymówki oraz przeciwdziałanie tej transakcji. Pozwoliło ono nawet — jeśli powrócimy do początku zatargu o „monidło” — odzyskać częściowo wpłaconą zaliczkę, ale dotknęło zarazem poczucia „honoru” zupełnie już pijanego męża. To właśnie akwizytor podszeptał mu w akcie zemsty cielesne ukaranie krnąbrnej żony, co też małżonek gorliwie uczynił.

Ostatecznie z „monidła” wyszły przysłowiowe „nici”, gdyż malowane zdjęcia okazały się koszmarnie wykonane i groteskowo zniekształcone. Zapewne także i z rozwodu, o którego przeprowadzenie wniosła w finale wydarzeń poszkodowaną żonę, również — na szczęście — nic nie wyszło. Należy mniemać, że wspólny los, rozczarowanie i otrzeźwienie po fakcie, pogodziły wkrótce tych dwoje „pospolitaków”, jeśli określić ich wedle miary codziennej biedy i minimalnych potrzeb życiowych, które ze sobą dzielili.

Monidło czytane w porządku fabularnym stanowi realistyczny obrazek z życia „niższych sfer”, behawiorystyczny rysunek pijaka, a zarazem męża i ojca, oraz udręk jego rodziny i towarzyszącego jej niedostatku. Tematem opowiadania, odwołując się do planu narracyjnego, byłaby przyziemność życia, zredukowani przez nią w swej zgrzebnej egzystencji ludzie oraz skutki podstępny handlowego komiwojażera, żerującego na takich jak oni, przedstawiciela oszukańczej spółki „artystów”, wykorzystującej naiwność odbiorców swoich produktów. W sumie temat opowiadania byłby anegdotyczno-satyryczny, a od strony językowo-stylistycznej realistyczny, swoiście reportażowy i prawdziwy pod względem psychologicznym. W takim też kierunku poszła adaptacja telewizyjna Antoniego Krauzego (1969). W tym stanie rzeczy utwór nadawałby

¹⁴ Zob. ogólną problematykę „poetyki odbioru”, zwłaszcza rozdział *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, w: M. Głowiński, *Style odbioru, Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 60–62.

się w swej najwyższej wymowie do wykorzystania przez propagandę antyalkoholową i do ostrzegania prowincjuszy przed szalbierzami z miasta.

Rysuje się jednak możliwość innego sposobu odczytania. Kwestie stylu odbiorcy oraz wirtualnego odbiorcy dzieła stawiają przed badaczem problem bliższego rozpoznania konwencji utworu literackiego. Nasza hermeneutyka *Monidła* — uzupełnijmy podaną na wstępie hipotezę interpretacyjną — zmierza do podkreślenia nie tyle realizmu estetyki opowiadania, ile jej p a r a b o l i c z n o ś c i. Michał Głowiński tak oto pisał o tym zadaniu poznawczym:

Rozpoznanie konwencji jest warunkiem zrozumienia, czy też — właściwej recepcji utworu. Dzieło, realizujące zasady danej konwencji, projektuje i narzuca odbiorcy pewnego typu zachowania w stosunku do siebie, które umożliwiają zrozumienie utworu. Chodzi nie tylko o umiejętność odczytania sensów pojęć użytych w tekście, ale o u c h w y c e n i e r e g u ł i c h w i ą z a n i a [wyróżn. — J. W.]¹⁵.

Z tą właśnie świadomością metodologiczną spójrzmy na realistyczne detale *Monidła*, na strukturę głęboką znaków jego kodu symbolicznego, motywującą fabułę i charakter świata przedstawionego, zwłaszcza zaś na sposób konceptualizacji wydarzeń dorosłego już ich uczestnika, a zarazem narratora. Postawmy też, już na wstępie naszego — nie anegdotycznego, lecz s e m a n t y c z n e g o — czytania *Monidła* problem tematu opowiadania, który w tej perspektywie będzie konkretyzowany inaczej niż uprzednio. Przyjmujemy za Andrzejem Stoffem, że

temat jest wynikiem poznania utworu [wyróżn. — J.W.], skutkiem poszukiwania uogólnionej formuły dla jego treści¹⁶.

A za toruńskim teoretykiem literatury dodajmy jeszcze i to:

Funkcją tematu jest więc wskazywanie tego zakresu rzeczywistości, którego utwór dotyczy, to jest: który przedstawia, problematyzuje i proponuje w określony sposób zrozumieć¹⁷.

Czytanie zatem nie anegdotyczne, lecz s e m a n t y c z n e może przynieść zasadniczą zmianę w pojmowaniu zawartej w utworze sceny fabularnej i jej wymowy. Może

¹⁵ *Ibidem*, s. 75 i nast.

¹⁶ „Temat jest jednym z tych terminów literackich, które «poddane bliższemu rozpatrzeniu po prostu obezwładniają wielością i rozmaitością swoich użyć». Tak oto, od sądu Janusza Sławińskiego rozpoczął swoje studium Andrzej Stoff (idem, *Temat utworu literackiego*, w: *Z teorii dzieła literackiego*, red. A. Stoff, M. Cyzman, Toruń 2003, s. 121).

¹⁷ *Ibidem*, s. 127.

także rzucić nowe oświetlenie na postawę pisarza i jego relacje z odbiorcą. Kluczem otwierającym „przestrzeń głęboką” *Monidła* jest czas. W porządku fabularnym ma on charakter realny i obejmuje wydarzenia „rzeczywiste” (fikcja literacka), rozwijające się w opowiadaniu progresywnie, linearnie i konstruujące jego akcję, od momentu jej zawiązania do zakończenia. Można by go nazwać czasem historycznym. Jest on uprzedni wobec czasu narracji i punktu widzenia narratora w jego przedstawieniu wydarzeń, stanowiących epizod z dzieciństwa. Jest on także dosłownie pojętym czasem historycznym, bo daje się zlokalizować w przestrzeni lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, kiedy to były jeszcze spotykane, a nawet typowe, warunki i styl życia przeważającej części mieszkańców tak zwanej prowincji — objęte fabułą opowiadania — które stanowiły pewną kontynuację uwarunkowań społecznych okresu przedwojennego. Z tego też powodu krótka, narracyjna forma Himilbacha nie jest ani wycinkowa, ani tym bardziej krótka w ujęciu świata przedstawionego *Monidła*; co za tym idzie, nie jest też epizodyczna czy marginalna w swej wymowie, na poziomie sensów naddanych, w sferze wyższych układów znaczeniowych. Jeśli popatrzeć na to z punktu widzenia narratologii, opowieść Himilbacha zaczyna się rozczepiać na kilka różnych opowieści, które splatają się ze sobą na zasadzie *discordii* — przeciwieństwa — gdyż są motywowane różnym stanem świadomości bohaterów, dotyczącej ich uczestnictwa w wydarzeniach¹⁸. Również dlatego, że są motywowane inną perspektywą podmiotową (konceptualizacją), to jest — mówiąc kategoriami kognitywnymi — różnymi językowymi obrazami świata, a więc także c z a s e m — inaczej odczuwanym (pojmowanym) przez różnych uczestników kameralnych wydarzeń.

Jeśli przyjąć za tekst sterujący odbiorem tych kwestii *Lekcję kina*¹⁹ — nowe znaczenie szczególnie nadał, według irańskiego reżysera Abbasa Kiarostamiego, wykład o tym, dlaczego woda nigdy nie płynie prosto w przestrzeni naturalnej, a jabłko spadające z balkonu przebywa labiryntową drogę — to wówczas pojawi się „lekcja opowieści” Jana Himilbacha, uwypuklą się detale i imponderabilia jego narracji. Tylko z pozoru nic one nie mówią — nic nie znaczą — a w istocie stanowią *dou* symboliki życia i świadomości autora, są pochodną jego filozofii i wrażliwości epickiej. Labiryntowe, szczególnie zagmatwane symbole, charakterystyczne dla człowieka Wschodu, które irański reżyser przejął z poezji perskiej, swoiście aktualizują się u Himilbacha w przestrzeni życia (losu) szczególnie determinowanego.

Oto drobiazgi z przedakcji *Monidła* uruchamiające „inne” (pozafabularne) historie uczestniczące w opowiadaniu:

¹⁸ Według Janusza Sławińskiego; „narratologia zasadniczo nie zajmuje się narracją, lecz formami tego, co opowiadane, szuka ona uniwersalnych kodów fabularnych” (zob. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 304, cyt. za: A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 120).

¹⁹ Zob. film dokumentalny: *Abbas Kiarostami. Lekcja kina*, reż. M. Famili, Francja 2002.

Po wyjściu mamy siedziałem w domu zamknięty od środka na haczyk. Słońce leżało na łóżku rodziców, a ja przy stole z cieniutkich deseczek majstrowałem karmnik dla szpaków, które dopiero przyleciały do nas z ciepłych krajów²⁰.

Te proste słowa elementarnego, wybitnie rzeczowego opisu, stanowią w istocie świetlistą epifanię sceny życia rodzinnego z konstytuującym ją „reżyserem” — niewinnym i dobrym — dzieckiem, uosobieniem kulturowego mitu o biblijnym rodowodzie. Dorosły narrator utożsamia się z tą swoją dziecinną istotą i od niej zaczyna opowieść o niesamowitym wprost wydarzeniu, które całkowicie odwróciło tę naturalną i początkową scenę, przyniosło jej totalne zaprzeczenie, niemal zniszczenie. Dziecko niczym kreator i mag (kapłan), jakby bezwiednie i instynktownie czyni wręcz kulturowy gest — równoważny czynności oracza i siewcy — poddania się nakazowi prawa natury i ustanowienia ładu wedle prawa czasu kołowego, świętego i zarazem wegetatywnego, odradzającego życie. To prawo wiosny. Szpaki — ptaki, które dziecko wita, wspomaga je i dobrze im służy — są realnym znakiem łączącym ziemię, odległe kraje w panującym cyklu kosmicznego życia. Wymieńmy tylko ich przejmujący obraz — ludzkich dusz miotanych wiecznym wichrem w *Piekle* Dantego Alighieri. Dziecko, instynktownie czyniąc dobro, nawet nie wie, w czym uczestniczy, w jak wielkim i potężnym wydarzeniu — spektaklu bytu. Wie już o tym, jakby instynktownie, wierny sobie—dziecku dorosły narrator. To legitymizuje jego narracyjne kompetencje, zdolność bezpośredniego dostępu do wartości, epickiego ogarniania świata. Świetliste łóżko rodziców i stół, przy którym dziecko — człowieczy syn — dzieli się z ptakiem, są znakami aksjologicznymi, nie tylko, więc nie wyłącznie, potoczną standardową informacją i materialną konkretnością biednej izby. Aksjologiczny sens dramatu, który się tutaj wydarzy i obejmie swym zasięgiem całą rodzinę oraz wstrząśnie jej posadami, byłby nie do pojęcia bez tej epickiej miniatury, opisu—epifanii. I jeszcze słońce oraz jego ruch na scenie „pudełkowej” tej izby wyznaczać będą w bardzo istotny sposób nie tylko chronologię, ale i aksjologiczną zmianę wydarzeń, z punktu ich baśniowego charakteru, o czym opowiem w dalszej kolejności. Ruch ten będzie przez narratora zauważony w przyspieszonym nagle ruchu swej świadomości. Tuż po tym, nagle i jakby bez fazy poprzedzającej, czytamy następną *passus*:

Zajęty robotą nie zauważyłem, kiedy słońce przeniosło się z łóżka koło drzwi. Zrobiło się wczesne popołudnie²¹.

²⁰ J. Himilbach, *Monidło*, w: idem, *Monidło; Przepychanka*, Warszawa 1976, s. 27.

²¹ *Ibidem*.

Oświetlenie „koło drzwi” niczym teatralny reflektor wyodrębniło scenę i próg wydarzeń, które przybrać miały nieobliczalne konsekwencje. Patrząc na to z perspektywy czasu narracji, można zauważyć zachowanie narratora, który wciela się w tym momencie swej refleksji w rozmyślanie swoje—chłopca w tamtym czasie. Niczym duch wędrujący poprzez przestrzeń i czas nawiedza on siebie—dziecko, gdzie indziej i kiedy indziej niż teraz. Siła instynktownej empatii, zdolność momentalnej metamorfozy charakteryzują narratora jako aktora i reżysera, uczestnika i scenografa wydarzeń. To cechy, które dziesiątki lat Wielkiej Reformy Teatralnej usiłowały wydobyć z wnętrza duchowego i archetypowego współczesnego człowieka. Widzenie przedmiotów, ruch „na scenie” w *Monidle* są niemal bliźniacze wobec koncepcji Tadeusza Kantora, nawet względem jego teorii pamięci i roli, jaką pełni w niej fotografia z ludzką twarzą (*Wielopole, Wielopole*).

Czas historyczny, czas kołowy, czas dobowy, to nie jedyne miary czasu w strukturze semantycznej *Monidła*, które wnoszą swoje autonomiczne wydarzenia, znaki i sensy, i ogniskują się wokół różnych podmiotów. Oto inny drobiazg (idźmy nadal tropem *close reading*) o wielkiej wartości dowodowej dla ostatecznej oceny wydarzeń oraz uczestniczących w nich osób. W porządku fabularnym może on być tylko absurdalnym epizodem, obyczajowym zgrzytem i groteskowym humorem. Tuż po przyjeździe do domu ojca z wypłatą rozegrała się następująca scena:

— Kaziu, miłość mi odeszła. Już pół roku, a jak człowiekowi miłość odejdzie, to i wypić może.

Nie wiedziałem, o co tacie chodzi, chciałem tylko jednego: żeby mnie puścił. Nie mogłem znieść odoru przetrawionego alkoholu, jakim cuchnął²².

To jeszcze nadal przedakcja, zatem scena ważna dla następstwa późniejszych wydarzeń. Nie jest ona obyczajową „normą” pijaka. Ojciec, w istocie pocziwina, znajduje się w stanie totalnego kryzysu, ciężkiego długotrwałego szoku i stresu. Co więcej, jest w tej chwili i w tym stanie zupełnie samotny i bezradny, skazany na nieuchronne następstwo faktów dokonanych przekwitania. Jest też tragikomiczny w tym usiłowaniu znalezienia męskiego powiernika swej tragedii. Dziecko nie może go zrozumieć. Tylko mężczyzna może w pełni pojąć, co znaczy utrata męskości — bo o nią tu chodzi — tej podstawowej cechy męskiego podmiotu. Świadomość biologicznej cezury i egzystencjalnej zmiany wpędza ojca czworga dzieci w lęk, depresję i rozpacz. Trzeba by było rozważać tutaj obarczenie winą wzorów kulturowych środowiska za nasilenie się tego stanu negatywnych przeżyć, dookolną obyczajowość, wreszcie i stan dostępnej wtedy zwykłemu człowiekowi medycyny, aby pojąć to załamanie i tę rozpacz ojca, którą narrator zapamiętał ze swego dzieciństwa, albo przeciwnie, nie pamiętał ich jako

²² *Ibidem*, s. 28.

dziecko, ale przypomniał je sobie jako istotne w swych dorosłych już rozmyślaniach. W tym stanie zamętu człowiek patrzy nagle na przebyte życie, ocenia je i towarzyszące mu okoliczności, przeżywa siebie bardziej jako osobę niż figurę i rolę w codziennym środowiskowym bycie. Na życie ojca padła „smuga cienia”, widmo egzystencjalnego schyłku i nagłego upokorzenia, stan niemocy. Te przeżycia oraz późniejsze czynności i decyzje ojca zogniskowane wokół „monidła”, ostateczne i desperackie usiłowania umieszczają tę kluczową postać opowiadania w zasadniczo innym ciągu zdarzeń niż przyczynowo–skutkowy łańcuch akcji. Motywują także przepaść niezrozumienia i nieporozumienia z żoną, przyczyny tragedii rodzinnej. Czas egzystencjalny, uniwersalny scenariusz bytu ludzkiego jest kluczowy w przestrzeni aksjologicznej rysującej się w *Monidle*. Zasadniczo to on właśnie decyduje o szerszej problematyce, właściwym temacie opowiadania oraz o humanistycznej, wyższej od „małego realizmu” wymowie utworu.

W opowiadaniu funkcjonuje jeszcze jeden czas, i to jego przestrzeń właśnie motywuje możliwość zaistnienia łącznie tych wszystkich nagle uobecnionych, a zwyczajnie osobnych opowieści (wydarzeń). Jest to czas świąteczny, czas kulturowy — czas karnawałowy. Wydarzenia wokół „monidła” nastąpiły w czasie szczególnym. Powiadamiają o nim już pierwsze zdania tekstu stanowiące rodzaj prologu, a więc informujące o okolicznościach i zdarzeniach poprzedzających właściwą akcję opowiadania Himilsbacha. Prolog ten w porządku fabularnym utworu motywuje obecność i nieobecność osób w miejscu akcji, powołuje je, rzec można, na scenę pospolitego pokoju w mieszkaniu robotnika, który — co ważne — właśnie w tym dniu otrzymał upragnioną, a dosłownie życiodajną dla rodziny wypłatę. Oto szczególność tego czasu:

W dzień targowy zawsze było więcej ludzi w naszym mieście. Zjeżdżali się ze wszystkich stron. Handlarze bydła i koni, baby z nabiałem i drobiem, wędrowni kramarze, Cyganie i złodzieje kieszonkowi²³.

W porządku semantycznym czas ten ma jednak wymiar pozaużytkowy. Jest to bowiem czas karnawałowy, czas rytualnego i spontanicznego zarazem wydarzenia, w którym przestają działać i podlegają swoistej dysfunkcji codzienne dystanse i gradacje społeczne „dołu” i „góry”, i rozpościera się sfera nadzwyczajnych, „fami-liarnych” spoufaleń, zbliżeń i kontaktów ludzi z różnych środowisk, terenów i kondycji moralnych oraz materialnych. W czasie tym dokonuje się — pozostajemy nadal przy kategoriach pojęciowych Michaiła Bachtina — swoiste „wypróbowywanie” idei, sprawdzenie koncepcji bytu i wizji świata organizujących życie zbiorowe, to jest dochodzi do materializacji, jakby skondensowanego uobecnienia się, konkretyzacji tych poglądów i wartości, które determinują społeczno–ustrojowy układ zbiorowego życia

²³ *Ibidem*, s. 27.

i wyznaczają jednolite miejsce i zasady bytu. Są to treści, które znacznie wykraczają poza temat obyczajowo-anegdotalny i konstytuują temat filozoficzno-poznawczy, próby wartości świata, z żyjącymi w nim bohaterami podzielonymi na lepszych i gorszych w całym układzie społecznej „góry” i „dołu”. Akcentujemy tę właśnie stratyfikację semiotyki kultury Bachtina, gdyż światopogląd i poetyka Himilbacha tłumaczy się jaśniej w przestrzeni kultury plebejskiej. Jego „świat na opak”, jak i w ogóle fenomen pisarskiego zaistnienia, z całą pewnością wywodzi się z plebejskiego etosu²⁴. Temat ten ma charakter dialogowy, przynosi dwoistą wizję świata oficjalnego i oddolnego, zmierza do konfrontacji realności i (ideowej) blagi, egzystencjalnego konkretności i ustrojowego fałszu (wzmówienia). Daje ona krytyczny ogląd ludzkiego pragnienia wartości i ich odwrócenia, owej przewrotnej komercjalizacji w przestrzeni oficjalnie urządzonego świata i działania jego zreifikowanych wzorców.

Sens wydarzeń i znaczenie „monidła” odczytać można w pełni tylko poprzez estetykę karnawału Michaiła Bachtina, opartą na tym plebejskim „światoodczuciu karnawałowym”, dzisiaj mającą już rozległe antropologiczne rozwinięcie²⁵. *Monidło* Jana Himilbacha jest niewątpliwie przykładem estetyki uwarunkowanej karnawalem; opowiadaniem zdeterminowanym zjawiskiem wpływu praw karnawałowych na literaturę, czyli przejawem karnawałizacji.

Niedostrzeżenie w pisarstwie Jana Himilbacha dyskursu kulturowego — wyrażającego się w historycznym przebiegu dwóch stylów kultury, oficjalnego i alternatywnego — wyłącza go z tradycji zachodnioeuropejskiego i rodzimego nurtu twórczości plebejskiej, który biegnie od teatru starożytnego przez Rabelais’go i Montaigne’a oraz Shakespeare’a po Becketta, jeśli powołać się tutaj wyłącznie na nazwiska symboliczne dla całego nurtu karnawalizacji literatury, i szerzej — kultury europejskiej. Estetykę karnawału, zbadaną po raz pierwszy przez Michaiła Bachtina, konstytuuje specyficzna fikcja, „nierzeczywistość”, którą powołują jej immanentne prawa i cele karnawałowego dyskursu. W *Monidło* tym duchem sprawczym jest swoisty prestidigitator, zawodowy

²⁴ O tym etosie traktowały studia Stanisława Grzeszczuka odnoszące się do plebejskich tradycji literatury polskiej. Pod jego kierunkiem piszący te słowa studiował literaturę staropolską i oświeceniową, i niech bodaj ta notka będzie wyrazem hołdu dla Mistrza z lat studenckich i z seminarium magisterskiego.

²⁵ Fundamentalną podstawą tych badań w Polsce było wydanie krytyczne jego prac, zrazu w 1970 roku monografii *Problemy poetyki Dostojewskiego* (1929, wyd. 2: 1963) oraz równie głośniejszej książki *Twórczość Franciszka Rabelais’go a ludowa kultura średniowiecza i renesansu* (1965, tł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975), w końcu zaś książek Michaiła Bachtina: *Problemy literatury i estetyki* (tł. W. Grajewski, Warszawa 1982) i *Estetyka twórczości słownej* (tł. D. Ulicka, opr. przekł. i wst. E. Czapplewicz, Warszawa 1986). Problemy karnawalizacji w literaturze i kulturze pojawiają się już w nurcie głównej problematyki konferencji naukowych oraz w oddzielnych wydawnictwach, np.: *Teoria karnawalizacji: konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2000; W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005.

oszust–domokrażca, który wie, że oferuje tandetę i kłamliwie zachwala swój produkt. W przypiływie szczerości, być może w poczuciu bezkarności, uważając się za niekontrolowanego przez swego upojonego alkoholem robotniczego kontrahenta, wyznaje prawdę, zaznacza swój dystans, wręcz pogardę, do tego, co robi. Jego wynurzenia zapamiętał jednak narrator:

Nie wiadomo po co zaczął opowiadać o tym, że praca, którą wykonuje, absolutnie go nie pociąga, robi to, bo musi z czegoś żyć, jak żyje wiele ludzi, którzy po ukończeniu jakiejś szkoły artystycznej siedzą później w jakimś biurze po osiem godzin dziennie aż do końca życia, marnując swój talent i marzenia. Tak samo i on, powinien siedzieć w domu i pisać nowele i opowiadania, drukować je, a tymczasem jeździ po całej Polsce, puka do wszystkich drzwi, zbiera zamówienia²⁶.

W tym fragmencie widać ponadto, że w układ obyczajowo–anegdotyczny wplata się problematyka *metafizyczna*, autotematyzm towarzyszący sytuacji narracyjnej dorosłego już narratora wydarzeń z dzieciństwa. Obejmuje ona stosunek artysty do życia i ludzi, sposób pojmowania przez niego swej powinności i jego odniesienie do samego dzieła, które autor — alegorycznie upostaciowany w *Monidle* przez akwizytora, przedstawiciela „artystów” — zdradza z premedytacją, zamienia na komercyjny produkt, atrapę wartości. Tak rozumiany dyskurs *Monidla* poprzedza „świat nieprzedstawiony” Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego, zawartą tam krytykę demaskującą fałsz artystyczny pisarzy unikających odpowiedzialności za prawdę o człowieku i świadomie odrywających swe dzieła od realnego świata społecznego i równie realnego tragizmu²⁷. W konsekwencji tych artystycznych wyborów stylizacji i estetyzacji, kosztem prawdy oraz humanistycznego zaangażowania, dokonywała się zdrada prostego człowieka, który w stanie swego społecznego opuszczenia i osamotnienia pozostawał bezbronny wobec koryfeuszy „nowego reżimu”. Do nich to właśnie Czesław Miłosz posłał swe poetyckie *memento*: „Który skrzywdziłeś...”. *Monidło* zakreśla magiczne koło wokół wydziedziczonych z wartości, skrzywdzonych tak bardzo, że nawet nie potrafią sobie tego uświadomić. Podstawą tego aktu pisarskiego Himilsbacha była ludowa wrażliwość moralna, solidaryzm z pokrzywdzonymi. Ta sama wrażliwość, która wynikała z sensualnego przeżywania cierpienia i niedostatku prostaczków. Tak zaczynał swój sprzeciw wobec sztuki zamkniętej w „wieży z kości słoniowej” — romantyzm i Mickiewicz... Zawsze więc przy tego rodzaju problematyce, którą rozpoznajemy w *Monidle*, chodziło o rzeczy wielkiej wagi. Udział Himilsbacha we współczesnym procesie historyczno-literackim wiąże się — niczym plebejskie początki polskiego renesansu z jego nurtem

²⁶ J. Himilsbach, *Monidło*, op. cit., s. 31.

²⁷ Zob. J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

erudycyjnym i antykizującym — z manifestacjami „Pokolenia 1968”. Widać to w poetyce immanentnej *Monidła*.

Postać domokrażcy i doświadczenie „monidła” wynikają z perspektywy językowego obrazu świata dorosłego narratora, niekoniecznie zresztą przezeń sobie uświadamianej. Punkt widzenia wydarzeń i ich aksjologiczne odniesienie wynikają „instynktownie” ze świadomości opozycyjnej, alternatywnej wobec praw świata oficjalnego, w którym prostaczek został zepchnięty nie tylko poza granicę koniecznego dla życia i rozwoju statusu materialnego, ale — co więcej — poza granicę wartości przynależnych człowiekowi. Himilsbach sięga przy tym do antyerudycyjnych wzorów kultury, do wyobraźni ukształtowanej przez kulturę oralną, do reguł baśni. One to właśnie są wzorem dla poetyki wewnętrznej *Monidła*.

Można powiedzieć, że scenariusz baśni uruchamia się już na progu mieszkania, na którym zachwiał się (*nomen omen*) ojciec wracający z wyplatą, nieco już zresztą „wstawiony”. To potknięcie się na progu według zmytizowanej świadomości ludowej jest równoznaczne z otrzymaniem „złego znaku”. Prawdziwy spektakl baśniowy rozegra się z chwilą pojawienia się nieproszonego gościa — akwizytora z Warszawy — który zaczął niewinnie od „pochwalenia Boga”, a ostatecznie przeszedł przez dom „niczym burza gradowa”. Przybysz ten, to w istocie „kusy”, podstępny diabeł kuszący ludzi i skłaniający ich do zawarcia z nim kontraktu. Jest to więc najbardziej rozpoznawalny wzór z ludowych opowieści. On sam wart jest tutaj, jako postać opowiadania, osobnej rozprawki. W utworze Himilsbacha przypadnie mu jednak znacznie większa rola — alegorycznego uosobienia fałszywej natury świata, tego wszystkiego, co przychodzi do domu i rodziny z zewnątrz. Można go konkretyzować zarówno politycznie, jak i w historycznym wymiarze cywilizacji, krzywdzącej prostych ludzi i pożerającej — niczym biblijny Lewiatan — prawdziwe wartości człowieka. Będzie to więc nie kreator, lecz prestidigitator zręcznie manipulujący uczuciami i marzeniami ludzi, po to, aby ich „skusić”, omamić i dać zamiast wartości ich iście lucyferyczne przeinaczenie, groteskowe atrapy. Śluby i pogrzeby będą w jego rękach tylko obrazkami dowolnie tasowanymi niczym karty w rękach szulera, w jakiejś pijackiej, szalonej grze. W tę dosłownie egzystencjalną grę wplącze się, jak osnowa w tkanej materii, motyw metaliteracki, problematyka centralna i symboliczna, jeśli popatrzeć na dzieje sztuki, mianowicie kwestia „gustu, czyli smaku” artystycznego i jego odniesienia do prawdy dzieła i istnienia człowieka, w jego pochodzie do — użyjmy pojęcia Herdera — człowieczeństwa. W opowiadaniu Himilsbacha chodzi o najbardziej ludzkie, pokoleniowe pragnienie przekazywania pamięci, idzie o zaistnienie w strumieniu czasu przemijania życia jednostkowego. Wraz z tym dochodzi do głosu najwrażliwszy ludzki temat prawa do godności własnej i szacunku bliźnich, niezależnie od własnej indywidualnej kondycji człowieka i miejsca zajętego przezeń w społecznym świecie.

Postać i „kostium” kusego w opowiadaniu Himilsbacha mogłyby zadowolić zapewne samego Bułhakowa, jako autora *Mistrza i Małgorzaty*, zły duch przypomina bowiem

urzędnika z czasów jakiegoś „massolitu” — zredukowanej przez propagandę literatury dla mas. A oto i on sam, jak go zapamiętał narrator:

do mieszkania wszedł młody mężczyzna lat około trzydziestu, elegancko ubrany, w miękkim kapeluszu na głowie i z nową skórzaną teczką pod pachą.

Jak zdążyłem zauważyć, przybyły wykonywał pięć czynności jednocześnie: jedną ręką zamykał za sobą drzwi, drugą, przytrzymując łokciem teczkę, ściągnął z głowy kapelusz, wycierał nogi o słomiankę, spojrzeniem lustrował ściany naszego mieszkania i mówił, ale mówił tak szybko i niezrozumiale, że nawet po jego wyjściu nie bardzo wiedzieliśmy, o co mu chodziło²⁸.

Przybysz ten zdaje się być centralną osobą całego wydarzenia, stanowi *spiritus movens* akcji i wydaje się niepodzielnie panować nad domem i rodziną prostego człowieka, gdzie zawitał. Celowo i pragmatycznie tworzy sytuację kontrastu i dopełnia swych czynności jako akwizytor. W porządku fabuły jest główną postacią opowiadania, reżyserem sceny obyczajowo–anegdotycznej. W przestrzeni symbolicznej utworu pełni jednak inną funkcję: pośrednika i mediatora między robotnikiem i jego rodziną a zewnętrznym i wielkim, niemal pomnikowym dla niej, światem społecznym z jego hierarchiami i systemem wzorów. Jest znakiem, wokół którego rozgrywa się nie tylko akcja zewnętrzna, lecz także ta mniej dostrzegalna i pozawerbalna, wewnętrzna, rozwijająca się w świadomości ojca pod wpływem zabiegów akwizytora dążącego do zawarcia kontraktu handlowego i wzięcia zadatku. O tej wewnętrznej przestrzeni nie decyduje bezpośrednio kusiciel–domokrażca, lecz aksjologiczne centrum, w istocie iluzja wartości — „monidło”. Jest to przedmiot tyleż praktyczny i realny, co symboliczny i nadmaterialny. „Monidło” odsłoniło przed ojcem, przedmiotem zabiegów akwizytora — od zawiązania akcji po jej zakończenie i epilog (otrzymanie przez bohatera przesyłki pocztowej) — swe proteuszowe oblicze. Z jednej strony była to ozdobna i pretensjonalna tandeta, kolorowane zdjęcie. Sprawiało ono jednak wielkie wrażenie w przestrzeni nad wyraz zgrzebnej, szarej i pozbawionej piękna, w której ludzie, nawet będąc w swym rodzinnym gnieździe pozostawali bezbarwni, nijacy, bez wyrazu i żywszych uczuć, niczym kalekie przedmioty pozbawione dystynkcji indywidualizmu. „Siła fatalna” „monidła” tkwiła w tym, że miało ono niejako obrazować (jako zdjęcie ślubne!) prestiż i godność rodziny, jej świętość wedle religijnych wyobrażeń i społecznych rytuałów, wartości, które tym prostym ludziom odebrało życie społeczne, jego reguły. Z drugiej zaś strony jest to tylko środek, przedmiot pomocniczy, bo w istocie nie o samo „monidło” tutaj chodzi, lecz o to właśnie, co ono znaczy. W opowiadaniu Himilbscha chodzi dosłow-

²⁸ J. Himilbsch, *Monidło*, op. cit., s. 28.

nie o l u d z k ą t w a r z , jako konieczny dla osoby ludzkiej obraz indywiduum i znak tożsamości wobec samego siebie, innych ludzi i świata, wyraz wartości podmiotowej człowieka. W świadomości kulturowej jego twarz jest znakiem i tekstem, bez których traci on swój sens. Czasem lęk przed tą utratą jest tak wielki, że twarz człowieka spowija zasłona kulturowego tabu, uniemożliwiając odsłonięcie i ujrzenie oblicza, a tym bardziej jego zbadanie czy plastyczne lub fotograficzne utrwalenie.

Prawdziwym tematem opowiadania Jana Himilbsbacha nie jest „monidło”, lecz poszukiwanie ludzkiej twarzy, diabelska pokusa, by ją odzyskać, uprzytamniająca zupełnie zreifikowanemu człowiekowi jej ponadczasową wartość. W istocie zdjęć twarzy i postaci nie szuka się tylko w skromnej izbie robotniczego mieszkania, zamykanego od wewnątrz na haczyk. Są one poszukiwane w strumieniu minionego czasu, w nurcie egzystencjalnej rzeki, która niczym letejskie wody unosiła w niepamięć młode życie ojca, jego żony, a następnie dzieci. Każdy rok ich życiowego wzrostu był zarazem rokiem wydziedziczenia i ogołacania z wartości, pozbawiania twarzy. Tę wartość i twarz mieli zapewne inni, „godniejsi”, ci, na usługach których pozostawała kultura. Sztuka, artysta i pisarz osamotnili bohaterów *Monidła* i pozostawili w wiecznej szarości. Ludowe fabuły niezmiennie pokazywały plebejskich bohaterów, jak rzucają się na pańskie delikcje, by choć raz spróbować tego, co się człowiekowi należy. Ojciec narratora dał się zwieść podobnemu pragnieniu. Naiwność i wypity alkohol w istocie nie determinowały chęci odzyskania siebie, twarzy swej żony i dzieci, godności i piękna, w której przecież uczestniczyli niegdyś w swej młodości. „Kusy” pokazał, ile naprawdę płaci się za makatkę z jeleniem, zawieszoną nad łóżkiem, zamiast sztuki utrwalającej prawdę o sobie, o swej ludzkiej twarzy. Opowiadanie o ludzkiej twarzy „tu i teraz”, w realiach dookolnego świata i w odniesieniu do przemijania, w tym także do historii i społecznej organizacji życia, mających swą konkretność polityczno–ustrojową, jest wielkim i poważnym tematem tragicznym. Czyż bowiem człowiek pozbawiony twarzy przez ten rzeczywisty świat jest jeszcze sobą, a więc podmiotem i miarą wartości, czy raczej tylko zredukowaną figurką, jakby bezosobową, swoiście anonimową postacią? Czyż brak wizerunku twarzy człowieka w jego prywatnym i rodzinnym, także środowiskowym istnieniu nie jest konsekwencją stanu odwróconych wartości w życiu społecznym (estetyka „świata na opak”), który zdegradował człowieka jako osobę? To wstrząsające doznanie ojca–kontrahenta „diabła”: nagle uświadomiona w akcji deziluzji — porządku, poprawności i celowości życia — istota braku i bezpowrotnej straty — własnej twarzy w swych własnych oczach i w oczach swoich najbliższych. Świadomość zmarnowanego, jakby nikomu niepotrzebnego życia. Skazania na niepamięć. To ojciec jest prawdziwym bohaterem opowiadania Himilbsbacha, to on przeżywa swój upadek i wzlot, by powrócić do swego paradoksu, niemożliwości okazania i wyartykułowania swych uczuć i tragedii, opuszczony przez artystów i przegnany z dziedziny sztuki, przeklęty i obmierzły nawet sam sobie, niezrozumiały, skazany na bełkot i nierozumne miotanie się na scenie życia.

W porządku fabularnym, powtórzmy, ojciec jest tylko bohaterem negatywnym pijacko-awanturniczego incydentu. W porządku semantycznym, na płaszczyźnie tego, co rzeczywiście utwór komunikuje (temat) — bohater jest „ojcem zadżumionych”, przeżywa wewnętrzny wstrząs, kiedy „kusy” stawia zwierciadło przed jego twarzą, twarzami dzieci oraz żony. W lustrze tym nie było ich odbić, jakby wszyscy byli już całkiem martwi, stawszy się upiorami za życia. Zwierciadło drwiąco odbiło wykrzywione oblicza ludzi bez urody, bez znaczenia i sensu, bez godności. Z tego labiryntu nie było już wyjścia, ojciec przemienił się ostatecznie w rozszalałego Minotaura.

Monidło dowodzi, dlaczego Himilbach „wielkim artystą był”, dlaczego w jego opowiadaniu, w anegdocie, przy której „można boki zrywać ze śmiechu”, otwiera się czeluść tragizmu, pochłaniająca żywych ludzi — i męża, i kobietę, i dzieci. Dzieje się tak, bo artysta i pisarz opuścili ich na zawsze, posyłając w zamian diabła tandetnej komercji z koszmarnym „monidłem” — mamiłdem. Realistyczne opowiadanie Himilbacha przybrało kształt paraboli ze sceną ludowego moralitetu, jednego z najstarszych instrumentów dyskursu moralnego w Europie.