

Anna Łebkowska

Romana Jaworskiego gry z odbiorcą : "Historie maniaków"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 72/1, 3-38

1981

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

II. R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

Pamiętnik Literacki LXXII, 1981, z. 1
PL ISSN 0031-0514

A ANNA ŁEBKOWSKA

ROMANA JAWORSKIEGO GRY Z ODBIORCĄ „HISTORIE MANIAKÓW”

Nazwisko Romana Jaworskiego pada z reguły, gdy mowa o XX-wiecznej grotesce, estetyce brzydoty czy początkach ekspresjonizmu, o tych więc zjawiskach, które — jak się zdaje — wolno sprowadzić do wspólnego mianownika i określić, bardzo rzecz upraszczając, jako rozbijanie pewnego stereotypu odbioru dzieł literackich. Przyczyną tak właśnie ugruntowanej pozycji Jaworskiego jest m. in. zbiór opowiadań *Historie n maniaków*¹. Data jego pierwszego wydania to rok 1910, poszczególne opowiadania zbioru drukowane były jednak kolejno już od roku 1905. Ów kilkuletni odcinek czasu (1905—1910) mieści się w tym okresie literackim, w którym zarysowują się zasadnicze antynomie między epoką odchodzącą a zapowiedziami nurtów epoki nowej, między jeszcze nie domkniętą strukturą epoki poprzedniej a już do głosu dochodzącymi sygnalami epoki następnej. Staje się wtedy rzeczą konieczną wybór najwłaściwszego sposobu wykształcenia nowego odbiorcy. Właśnie takie uusytuowanie utworu, które powoduje maksymalny wzrost napięcia między nadawcą a odbiorcą, wkłada badaczowi do rąk narzędzia uformowane na gruncie matematycznej teorii gier², gdyż pozwala potraktować

¹ Podstawę niniejszych rozważań stanowi tom: R. Jaworski, *Historie maniaków*. Kraków 1910. Wszystkie jednak cytaty tu zamieszczone pochodzą z wyd. 2, krytycznego (w opracowaniu B. Chełmnia, poszerzonego o kilka opowiadań późniejszych, które nie wchodzi w zakres przedstawianych obecnie dociekań): Kraków 1978. Liczby w nawiasach po cytatach wskazują stronicę z tego właśnie wydania.

² Traktowanie dzieła literackiego jako gry było wielokrotnie postulowane przez badaczy. Wystarczy przypomnieć wskazówki-propozycje zawarte w następujących pracach: S. Lem, *Filozofia przypadku*. Kraków 1968. — Ю. Лотман, *Структура художественного текста*. Москва 1970. — J. Jarzębski, *Gry u Gombrowicza*. (Maszynopis). Rozdział wstępny tej pracy, opublikowany w tomie zbiorowym *Problemy o odbioru i odbiorcy* (Wrocław 1977), tworzy solidne podwaliny dla zastosowania teorii gier do badania literatury. Warto zaznaczyć, że sami twórcy teorii gier wśród licznych propozycji zastosowania swej teorii wysuwają także badanie literatury. Zob. R. D. Luce, H. Raiffa, *Gry i decyzje*. Przełożył z języka angielskiego J. Kuccharzyk. Warszawa 1964, s. 8.

sytuację komunikacyjną zawartą w tym utworze jako konflikt³ o wysokim stopniu nasilenia. Konflikt bowiem z reguły osiąga swoje apogeum w utworach wprowadzających nowy program literacki, w takich, które przełamują dotychczasową, ustabilizowaną konwencję odbioru. Sytuacja komunikacyjna, której badaniem będziemy się zajmować, ma na celu przełamywanie tej właśnie konwencji⁴. Najogólniej rzecz biorąc, możemy w niej wyróżnić trzy typy strategii:

A. „Przez zaskoczenie”, tj. przy całkowitym „zaniedbaniu” (jak by powiedział M. Głowiński) zastanego języka odbiorcy. Ze strategią taką mamy do czynienia, gdy utwór z miejsca — by tak rzec — realizuje swój program, bez żadnych kroków wstępnych względem odbiorcy.

B. „Maskowanie”, „oswajanie”. Nadawca stosuje względem odbiorcy technikę walki podjazdowej. Główna cecha tego typu strategii to ciągle celowe zmniejszanie napięcia rysującego się między graczami.

C. Zdecydowana negacja, ośmieszenie dawnego schematu odbioru. Jest to więc atak na dotychczasowy język odbioru — za pomocą tegoż języka.

Dla poniższych rozważań najistotniejsze będą typy B i C, przy czym zaczniemy od analizy typu C. Należy tu zaznaczyć, że w ramach instancji nadawczej i odbiorczej wyróżniać będziemy następujące poziomy komunikacji. Pierwszy na linii bohater—bohater, drugi na linii narrator—adresat narracji i trzeci na linii nadawca—odbiorca⁵. Dla interesującej nas sytuacji komunikacyjnej najważniejsze będą dwa ostatnie poziomy.

Do typu strategii oznaczonego przez nas jako typ C przylega termin „parodia”. Parodia, której ogólny schemat w sytuacji komunikacyjnej opiera się na dwóch zasadniczych płaszczyznach napięć. Pierwsza z nich rysuje się między narratorem utworu a jego adresatem. Napięcie może mieć tu dwojaki charakter: albo zachodzi zjawisko nieprzystawalności między „konwencją zrealizowaną — czyli właściwą narratorowi — oraz konwencją nie zrealizowaną — właściwą adresatowi narracji i obecną tylko potencjalnie, jako zespół nie zaspokojonych oczekiwań”⁶; albo za-

³ Konfliktowy charakter sytuacji komunikacyjnej był wielokrotnie podkreślany przez badaczy, chociażby przez B. Uspienskiego, K. Bartoszyńskiego czy M. Głowińskiego. Zob. M. Głowiński, *Komunikacja literacka jako sfera napięć*. W zbiorze: *Problemy odbioru i odbiorcy*.

⁴ Podobnym problemem zajmuje się Lotman (op. cit., rozdz. *Текстовые и вне-текстовые структуры*).

⁵ Posługujemy się tu schematem relacji osobowych zaproponowanym przez A. Okopień-Sławińską (*Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Wrocław 1976). Interesują nas jednak nie tylko relacje wewnątrztekstowe. Dla relacji, która w schemacie Okopień-Sławińskiej oznaczona jest jako podmiot—adresat, stosujemy nazwę nadawca—odbiorca. Z kolei poszczególne relacje osobowe określamy za K. Bartoszyńskim (*Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971) — jako poziomy komunikacji.

⁶ Bartoszyński, op. cit., s. 142.

chodzi zjawisko również nieprzystawalności, ale między konwencją zrealizowaną w sposób przesadny, zagęszczony, przejaskrawiony, a oczekiwaniami odbiorcy, które zostają „z nadmiarem” zaspokojone. Druga płaszczyzna napięć mieści się między nadawcą tekstu a jego narratorem.

Aby dalej posunąć nasze rozważania, konieczne jest wprowadzenie terminu wziętego z teorii gier: „kierowanie refleksyjne”⁷. Aby to pojęcie wyjaśnić, posłużymy się obszernym fragmentem z rozprawy, która wprowadza je do matematycznej teorii gier. Ów fragment został zmieniony do celów naszych rozważań w ten sposób, że w miejsce określeń „gracz” lub „przeciwnik” podstawiliśmy odpowiednio terminy „nadawca” i „odbiorca”, w sensie instancji nadawczej i odbiorczej, bez rozgraniczenia na poziomie.

Kierowanie decyzją odbiorcy, sprowadzające się [...] do narzucenia mu odpowiedniej strategii postępowania, urzeczywistnia się przy wzajemnych oddziaływaniach refleksyjnych nie wprost, przez brutalny przymus, lecz przez przekazywanie mu podstaw, z których mógłby logicznie wywieść swoją własną, aczkolwiek przez drugą stronę zdeterminowaną, decyzję. Przekazywanie podstaw oznacza podłączenie się nadawcy do procesu odzwierciedlania sytuacji przez odbiorcę, dzięki czemu właśnie nadawca zaczyna kierować procesem podejmowania decyzji. [...]

Proces przekazywania przez jednego z przeciwników podstaw do podejmowania decyzji przeciwnikowi drugiemu nazywamy kierowaniem refleksyjnym. Wszelkie „oszukiwacze ruchy” (prowokacje, intrygi, maskowanie się, podstęp, konstruowanie fałszywych obiektów, ogólnie mówiąc: kłamstwo w dowolnym kontekście) są przykładem kierowania refleksyjnego⁸.

Parodię można więc traktować jako specyficzne kierowanie refleksyjne. Kierującym byłby nadawca, imitatorem maskującym, czy raczej pozorującym jego sposób myślenia, byłby narrator, natomiast wszystkie elementy negujące miałyby charakter demaskujący powyższą taktykę. Narrator z polecenia nadawcy imituje wspólną płaszczyznę porozumienia z adresatem, dostosowuje się do jego strategii odbioru, jednak w odpowiednich momentach sytuacja ta zostaje zdemaskowana, ujawniając tym samym nadawcę za plecami narratora.

Druga z opisywanych metod strategii opiera się na takim samym

⁷ Omówienie tego pojęcia znajduje się w artykule W. Lefewra i G. Smolana *Algebra konfliktu* (tłumaczył K. A. Kłosiński. W: H. Greniewski, K. A. Kłosiński, W. Lefewr, G. Smolan, *Tak i nie. Sprzeczność, alternatywa i decyzja. Zbiór rozpraw*. Warszawa 1973, s. 145—177). Warto zwrócić tu uwagę na pojęcie gry refleksyjnej, zwłaszcza, że kierowanie jest jednym z jej wariantów. Otóż gra refleksyjna polega na imitowaniu posunięć przeciwnika. Imitowanie to bliższe jest udawaniu niż naśladowaniu, imitacja bowiem — nie zawsze, ale często — ma na celu zmylenie drugiego gracza. Należy zaznaczyć, że pojęcie gry refleksyjnej pojawia się już we wspomnianym artykule Jarzębskiego, ale w nieco innej niż interesująca nas płaszczyźnie.

⁸ Lefewr, Smolan, op. cit., s. 146—147.

mechanizmie kierowania refleksyjnego, z jakim mamy do czynienia w parodii, z tym, że elementy parodiujące (negacja następuje przez odpodobnienie lub kondensację) mają charakter peryferyczny. Dystans między nadawcą a narratorem jest celowo zatarty, niewidoczny, stąd trudny do analizy.

Podstawowym problemem *Historii maniaków* jest konflikt z konwencją epoki. Konflikt ów wytycza nasz kierunek badań. Jednak nie tylko: wytycza go także otwarty — podobnie zresztą jak miało to miejsce w *Pałubie* — charakter tego konfliktu. Nadbudowana nad tekstem warstwa metajęzykowa odsłania tajniki gry, domagając się niejako bliższej analizy. Na zakończenie uwaga techniczna: opowiadania nie zostaną tu potraktowane jako jedna strukturalna całość, lecz analizowane będą sukcesywnie — tytuły kolejnych rozdziałów odpowiadać będą kolejnym opowiadaniom. Na taki kształt artykułu wpłynął nie tyle ów długi i znaczący dla procesu historyczno-literackiego odcinek czasu, w którym opowiadania Jaworskiego powstawały, ile przede wszystkim fakt, że dzięki takiemu zabiegowi wyraźniej uwidoczni się proces stopniowego kształtowania wspólnego języka nadawcy i odbiorcy.

„Miał iść”

W pierwszym opowiadaniu gra między nadawcą a odbiorcą uwidacznia się już w tytule. Otóż od razu zastanawia fakt, że tytuł ten składa się wyłącznie ze specyficznej formy orzeczenia, które łączy formę osobową z bezokolicznikiem. Brak zarówno określenia podmiotu (jest on jedynie *implicite* zawarty w formie użytego czasownika: trzecia osoba liczby pojedynczej), jak i dopełnienia. Przede wszystkim jednak brak okolicznika miejsca. Ów brak dookreśleń z jednej strony obniża wartość informacyjną tytułu, z drugiej jednak jest wyjściem naprzeciw czytelnikowi. Sygnalizuje bowiem abstrakcyjny, usytuowany całkowicie poza konkretnym czasem i konkretną przestrzenią, charakter utworu. Brak określenia podmiotu działającego sugeruje, że bohater do końca nie zostanie nazwany. Sama konstrukcja orzeczenia zawiera dość duży ładunek informacji: zarówno pierwszy człon, „miał”, jak i drugi, „iść”, użyte są w aspekcie niedokonanym (czasownik „mieć” aspektu dokonanego w ogóle nie zna). Czasownik modalny „miał” sugeruje nie tyle niedokonanie, co wręcz niewykonanie czynności — czyli dokładniej: czynność nie tylko nie została ukończona, ale nie została nawet zaczęta. Jednocześnie sformułowanie to z góry zakłada, że zawarta w nim „powinność” nie zostanie spełniona. Tak więc tytuł, który ogranicza się do przekazania informacji jedynie na temat działania (taka bowiem jest funkcja orzeczenia), od razu zdradza nam tego działania charakter pasywny. Lecz nie koniec na tym. Ciągłe pozostaje otwarte pytanie: dlaczego taka właśnie forma tytułu?

Wszystko, co na razie napisaliśmy, dałoby się zamknąć w stereotypo-

wej formule: „O tym, który miał iść”. Tak jednak nie jest, nie byłaby to zresztą formuła oczekiwana, gdyż nie leży w konwencji epoki. Ale formuła *Miał iść* również do konwencji epoki nie należy. Owszem, były tytuły posiadające orzeczenie, np. *Aryman mści się*, *A gdy w głąb duszy wnikiemy*, *I pieśń niech zapłacze*, *Zaszumi las*, należały one jednak raczej do rzadkości, z reguły poza tym miały charakter zdań bardziej rozwiniętych. *Miał iść* nie należy ani do zbioru tytułów stereotypowo-informacyjnych, ani do repertuaru tytułów epoki, które wymagały pewnego, czasem nawet dość znacznego, wysiłku odbiorcy. Te ostatnie opierały się na kodzie symbolicznym, ich wieloznaczność w pełni mieściła się w schemacie odbioru. W tytule *Miał iść* wyraźnie wzrasta napięcie między nadawcą a odbiorcą przywykłym do tytułów kodu symbolicznego. Przyczynia się do tego przede wszystkim właśnie ów na ogół nie stosowany kształt językowy, kształt, który nie przyzwyczajonemu odbiorcy kojarzy się ze zdaniem wyrwanym z kontekstu lub z dialogu postaci czy wreszcie z incipitem utworu.

Zdanie to rzeczywiście w utworze powtórzy się kilkakrotnie, za każdym niemal razem w formie wydzielonego akapitu i w takim samym kształcie stylistycznym. Co więcej, mimo iż w utworze zdanie-*leitmotiv* przejdzie w pewnym momencie w zdecydowane przeczenie: „Nie mógł iść”, powróci jednak pod koniec tekstu do formy wyjściowej. W ten sposób wywyższona została czynność w stanie potencjalnym (którą sygnalizuje zdanie „Miał iść”) ponad owej czynności potencjalnej zaprzeczenie (zdanie „Nie mógł iść”). Eksponowanie potencjonalności typowe jest dla Jaworskiego. Zamknięcie utworu to powrót zarówno do *leitmotiv*u, jak i do tytułu. Tytuł jest nie tylko *leitmotiv*em utworu, tworzy jednocześnie ramy, które zespalają opowiadanie w zamkniętą całość. Może więc być traktowany jako swego rodzaju cytata zakończenia. Nie tylko informuje, o czym będzie utwór, ale odsłania, a właściwie dosłownie przytacza zakończenie. Odbiorca, początkowo zaniepokojony nietypowym tytułem, orientuje się, że jest on nie tylko *leitmotiv*em, ramą utworu, ale jednocześnie stanowi kwintesencję treści opowiadania. Z punktu widzenia wewnątrztekstowej logiki tekstu tytuł ten jest całkiem na miejscu. Gdyby jednak ilość informacji w nim zawartych porównać z określonym przez tradycję zakresem informacji właściwym tytułom w ogóle, byłby to zabieg z dwóch co najmniej powodów utrudniony. Ze względu na swój nietypowy kształt gramatyczny, który kamufluje zapowiedź utworu, tytuł zbyt utrudnia odbiór, nie spełnia więc oczekiwań odbiorcy. Z drugiej strony — daje jednak zbyt dużo informacji, wykracza poza swoje uprawnienia. Ta sprzeczność wewnętrzna tworzy podstawy zaskoczenia odbiorcy.

Opisaną powyżej strategię nadawcy można określić jako odrzucenie tych reguł gry, do których odbiorca jest przyzwyczajony, i zarazem zaprezentowanie zdecydowanej dominacji wiedzy nadawcy nad wiedzą od-

biorcy. Oczywiście, taka dominacja stanowi konstytutywną cechę każdego tytułu, rzadko jednak sięga aż tak daleko, żeby za jednym zamachem dać do zrozumienia, o czym jest początek i koniec utworu. Strategię powyższą można więc określić jako maksimum informacji w zamian za przyjęcie nowych reguł gry. Czy jednak zasada ta będzie konsekwentnie realizowana? Już pierwsze zdanie przez swój zdecydowanie metatekstowy charakter wprowadza pewne zmiany, brzmi bowiem:

Snił dziwną parodię współczesów, bardzo śmieszną, tak śmieszną, jak może być tylko mżenie chorej nudy. [27]

Już na pierwszy rzut oka widać, że nie jest to zdanie, które przynależy do repertuaru zdań konwencjonalnie delimitujących początek tekstu⁹, tj. do takich, których budowa wskazuje, że są to zdania początkowe, nigdy nie występujące w środku czy na końcu tekstu. Zdanie to, choć równie dobrze mogłoby znaleźć się w jakiegokolwiek części tekstu, spełnia jednak wszystkie tradycyjne wymogi narzuconej mu przez pozycję funkcji. Wymogi te określane są jako ustalenie przez nadawcę punktu wyjścia wspólnego z odbiorcą. Zdanie może być więc traktowane jako zdecydowany krok w kierunku odbiorcy. Przede wszystkim zastrzega w nim brak określonego podmiotu, który — szczególnie wskutek jego braku także i w tytule — umacnia odbiorcę w przekonaniu, że podmiot ten do końca nie zostanie określony. Czasownik „śnił” z góry niejako wyznacza zasadę organizacji tekstu, opartą przede wszystkim na specyficznej, anty-przyczynowo-skutkowej konstrukcji zdarzeń.

Można więc od razu założyć, że tekst zostanie zorganizowany na zasadzie montażu obrazów, a nie — logicznego następstwa motywów. Jednak już trzeci wyraz, „parodia”, wprowadza pewne zamieszanie: śnienie parodii zakłada bowiem odrębne, jakby na innej płaszczyźnie uporządkowanie „materiału sennego”. Z miejsca nasuwa się pytanie: co, a raczej jaka organizacja zwycięży — snu czy parodii? czy, wreszcie, są one w jakiś sposób nierozdzielne?

Z kolei „współczasy” przywołują dwa co najmniej systemy odniesienia: współczesną realną rzeczywistość i rzeczywistość literacką. Słowo to kojarzy się także ze współistnieniem różnych płaszczyzn czasowych. Określenie „bardzo śmieszna” jest najzupełniej na miejscu, skoro mowa o parodii, a więc o śmiesznym naśladownictwie. Zastanawia jednak usytuowanie tego epitetu już w pierwszym zdaniu. Wszystko wskazuje, że celem jego ma być zachęta dla czytelnika. Określenie takie odbierane jest jednak jako przedwczesne, z góry skazuje ową „śmieszność” na niepowodzenie. Tymczasem dalsza część zdania przynosi zupełnie inne rozwiązanie. Rozwiązanie, które świadczy o ironicznym dystansie zarów-

⁹ O zadaniach delimitacyjnych zob. zbiór rozpraw *O spójności tekstu* (Wrocław 1971), a także pracę T. Dobrzyńskiej *Delimitacja tekstu literackiego* (Wrocław 1974).

no w stosunku do poprzedniej części zdania, jak i do całości tekstu: wytwory „mżenia chorej nudy” zaprzeczają możliwości powstania jakiegokolwiek efektu komizmu. Tym samym odsłania się znaczenie epitetu „dziwny”. „Dziwna” to bowiem parodia, której konstytutywna cecha — śmieszność — została od razu na wstępie postawiona pod znakiem zapytania. Określenie „parodia współczesów” odsyła do sposobu myślenia epoki. Rzeczywiście utwór gromadzi w sobie problemy przełomu w. XIX i XX: jest i nawiązanie do filozofii Wschodu, i walka płci, i problem dekadentyzmu. Idąc, jak radził Irzykowski, „po śladach czysto literackich”¹⁰, stale napotykamy aluzje do epoki. „Pochód rzeczy” jest aluzją do hymnu Kasprowicza *Święty Boże...*; „tüm w ruinach” — do twórczości Mi-cińskiego; „sfinks” jako symbol obojętności — chociażby do *Spleenu* Baudelaire’a; o karze odsiadtywanej w dzieciństwie — czytamy w *Żywotach* Rimbauda; gdy dodać do tego „pannę — polską rzeczywistość”, tatrzańską scenerię („opoka”, „świerk”, „jałowiec”), „zachodzące słońce”, „starowinę nockę”, powstanie przegląd motywów typowych dla epoki.

Owo pogranicze snu i rzeczywistości — zaznaczone w pierwszym zdaniu — pociąga za sobą stosowanie techniki onirycznej, techniki praktykowanej już w Młodej Polsce. Prawem, zasadą, która w rozluźniony sposób w technice onirycznej, a także — i to w sposób bardziej konsekwentny — poza tą techniką, łączyła poszczególne obrazy, była asocjacja¹¹. Tak przedstawiały się zasady. W praktyce zarówno technika oniryczna, jak i zasada skojarzeń asocjacyjnych stosowane były zazwyczaj albo na planie równoległym do zdarzeń przedstawionych w logicznym następstwie, albo na planie wobec owych zdarzeń podrzędnym. Wystarczy sięgnąć dla przykładu do twórczości Przybyszewskiego, który w programowym artykule O „nową” sztukę pisał o odtwarzaniu snów i wizji „bezpośrednio jak się w duszy przedstawiają, bez logicznych związków”¹². W praktyce prozatorskiej — oczywiście mowa o twórczości do r. 1905 — technika ta przypominała raczej swego rodzaju wtręty o różnym stopniu częstotliwości. Wtręty stosowane w ramach logicznego toku zdarzeń.

U Jaworskiego technika oniryczna zastosowana jest nie tylko bardzo konsekwentnie, ale i bardzo natarczywie. Takie nagromadzenie obrazów — dotychczas w tym stopniu nie spotykane — utrudnia odbiór utworu, mimo iż konwencja ta była wcześniej znana. Nasuwa się więc

¹⁰ K. Irzykowski, *Ocalanie „istoty rzeczy”*. (Roman Jaworski: „Historie maniaków”). W: *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*. Kraków 1980, s. 524. *Pisma*. Pod redakcją A. Lema.

¹¹ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*. Kraków 1975, rozdz. *Montaż asocjacyjny i Technika oniryczna*.

¹² S. Przybyszewski, O „nową” sztukę. W: *Wybór pism*. Opracował R. Taboriski. Wrocław 1960, s. 158. BN I 190.

pytanie: czy utwór Jaworskiego jest tylko wzorcowym zastosowaniem techniki onirycznej? Zwłaszcza że obrazy wyróżniające się swymi rozmiarami: „pochód rzeczy żywych” (27), wspomnienie o pajacu, miasto, rozwijają się w małe skupiska zdarzeń, w ramach jednej całości połączonych związkami przyczynowo-skutkowymi. Jednak na płaszczyźnie powiązań między obrazami zdecydowanie dominuje zasada asocjacji: czerpiące wodę koło tylko poprzez skojarzenia ze wspomnieniem z dzieciństwa łączy się z zepsutym pajacem, później zmienia się w „obrotne zero”, aby już w następnym zdaniu stać się jedną z krawędzi przepaści. (Na marginesie warto zauważyć kontrast między niemożnością ruchu a ogromną dynamiką wewnątrz wszystkich obrazów.)

Przykłady takie można by mnożyć. Oczywiście warto pokusić się o wyznaczenie wspólnego dla tych obrazów mianownika. Otóż w większości wypadków występują one w funkcji przeszkód, uniemożliwiających jakikolwiek ruch. Jednak nie o taki mianownik nam chodzi, lecz o wytyczenie zasady wynikania, zasady przemienności obrazów.

Owa ciągła zamiana myśli na realny obraz, ciągła ekwiwalentyzacja obrazowa, nie tylko wprowadza w zakłopotanie czytelnika przywykłego już nawet do montażu asocjacyjnego, lecz także ujawnia podstawowy chwyt: spotęgowanie aż do jaskrawej przesady. Właśnie owa przesada jest podstawową cechą specyficznej dla utworu parodii. Lecz nie koniec na tym. Mniej więcej od połowy utworu (ów punkt graniczny można by przesunąć do sceny z chłopczykiem ciągnącym sznur) w całkowicie dotychczas luźnym toku skojarzeń zaczyna pojawiać się rodzaj pewnego *quasi*-wywodu. Początkowo sznur, lina, wstążka są ekwiwalentami wielu pojęć abstrakcyjnych: nieskończoności, ciągłości, treści i wreszcie — na skutek przywołania zdarzeń z dzieciństwa — obojętności. Dalsze obrazy kojarzone są już tylko właśnie z ową obojętnością. A więc: prom, krzew, łańcuch, nitka. Na końcu wywodu pojawia się, ujęta w matematyczne równanie, definicja: „obojętność = kadaver” (33). W identyfikacji śmierci z najdoskonalszą obojętnością daje się słyszeć jedna z głównych myśli epoki. Tym razem jednak ekwiwalencja ta ukazana została w parodiującym dystansie („niemowlęce zrównanie”), podkreślonym zwłaszcza w zdaniu następującym bezpośrednio po definicji. Jest ono bowiem kontaminacją wybujałego stylu młodopolskiego z językiem — najogólniej mówiąc — intelektualnym: „Pierwszy ranny obłok, krwawy jak wypływająca z orbit żrenica, strasznie płacząc, potwierdził” (33). Jednak dystans ten obejmuje nie tyle definicję, co sam tok dowodzenia: tok oparty na błędzie, polegającym na „traktowaniu jako dowodu — symbolicznej asocjacji pojęć”¹³.

¹³ A. Werner, *Człowiek, literatura i konwencje. Refleksja teoretycznoliteracka w „Pałubie” Karola Irzykowskiego*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 1. Warszawa 1965, s. 358.

Zarówno technika oniryczna, jak i zasada asocjacji użyte zostały z konsekwencją tak daleko posuniętą, że — jak już pisaliśmy — spotęgowanie ich dochodzi do granic parodii. Jednak od ogółu utworów ówczesnych różni to opowiadanie jeszcze jedna — obok spotęgowania — cecha: otóż podłoże jest tu zdecydowanie intelektualne, stąd też zapewne bierze się konsekwencja w stosowaniu chwytów. W innych utworach epoki podłoże ma charakter zdecydowanie emocjonalny. Sygnalizowane przez nas zjawisko daje się dostrzec przede wszystkim w konstrukcji stylistycznej utworu — utrzymanego w zagęszczonym, spotęgowanym stylu młodopolskim (wystarczy wymienić rozbudowane epitety, powtórzenia, archaizacje, konkretyzacje pojęć abstrakcyjnych, liczne inwersje, ciągłą zamianę pojęć na obrazy, itd.). Do stylu tego wkrada się jednak styl intelektualny, styl wywodu matematycznego. Jego symptomy pojawiają się już w początkowej części utworu, a pod koniec uwidaczniają się coraz wyraźniej („pojęcie o ciągłości i treści” (32), „potwierdził”, „zrównanie”, „definicja”, (33) itd.). Owe elementy języka scjentyistycznego, mimo iż wplecione w styl jednolity w swym nagromadzeniu elementów stylistycznych epoki, są pierwszym sygnałem połączenia opartego na dysonansie, znamienne dla dalszych opowiadań Jaworskiego. Te — jak na razie — marginalne próby rozbijania tekstu przez wprowadzenie stylu z innego kręgu konwencji sygnalizują znamienne dla parodii dystans (w ramach sytuacji komunikacyjnej właściwej parodii byłaby to negacja przez odpodobnienie). Elementy te są jednak rzadkie, efemeryczne, z pewnością nie konstytuują parodii, są załączkiem chwytu — dotychczas przynajmniej — tylko sygnalizowanego. Sedno tej specyficznej parodii leży w analizowanym opowiadaniu gdzie indziej, mianowicie w owym ciągle podkreślanym tu skondensowaniu, zagęszczeniu stylu. Takie bowiem spotęgowanie właściwości stylu epoki jest jednocześnie jego degradacją, a więc zanegowaniem.

Potraktowaliśmy zatem utwór jako niemal klasyczną parodię. Imitatorem młodopolskiej konwencji byłby narrator, wszystkie elementy demaskujące ujawniałyby właściwy nadawcy dystans — negujący imitowaną konwencję. Czy jednak tak jest rzeczywiście?

Podstawowym warunkiem efektu demaskacji konwencji przez jej przejawienie jest właśnie dystans nadawcy w stosunku do narratora. Otóż wydaje się, że w interesującym nas utworze dystans został zatarty. Przejawienie jest wprawdzie widoczne, lecz nie sięga aż tak daleko, żeby nie mogło być traktowane jako skrajna konsekwencja w dostosowaniu się do pewnej przyjętej konwencji. Oczywiście owa skrajność także podważa zaufanie odbiorcy, tym bardziej że jest to skrajność dotychczas nie spotykana. Jednak odbiorca, ten, który skłonny jest traktować imitowaną konwencję narratora jako własną, i — co najważniejsze — nie zna dalszych opowiadań Jaworskiego, o które my (mimo raczej nieudanej imitacji ich nieznanomości) jesteśmy bogatsi, może

traktować opowiadanie jako wzorcowo-skrajną konsekwencję w stosowaniu pewnych chwytów. Odczucie takie tkwi w zamierzeniach nadawcy. Utwór Jaworskiego skłonni więc jesteśmy traktować z jednej strony jako parodię, z drugiej — jako imitację pozorującą przyjęcie konwencji odbiorcy (byłyby to więc metody B i C).

W powyższych rozważaniach wielokrotnie padały określenia parodii o charakterze niejako asekuranckim: utwór na granicy parodii, parodia specyficzna. Wynikają one w pewnej mierze z postulatów samego tekstu. W pierwszym jego zdaniu bowiem pada w stosunku do parodii (która *explicite* określona została zarówno na początku, jak i na końcu utworu) epitet „dziwna”. Poza tym zakres parodii ograniczony jest do „współczasów”, a więc niekoniecznie do kontekstu literackiego. Owo określenie daje jednak nie tylko klucz do odczytania utworu: odsłania także taktykę nadawcy tekstu. Demaskuje świadomość trudności we właściwym rozszyfrowaniu tekstu. Wydaje się, że nadawca chciał, aby utwór traktowany był jako parodia, zdawał sobie jednak sprawę, że zabieg ten nie został doprowadzony do końca. Wobec tego określa ją jako dziwną, jak gdyby neguje na wstępie. Będzie to więc parodia specyficzna, zrozumiała tylko wobec własnych reguł utworu. Owo doinformowanie (ramy: parodia) zakłada z góry, że odbiorca będzie miał trudności z osiągnięciem właściwego dystansu do konwencji imitowanej przez narratora, dystansu koniecznego dla wspólnej płaszczyzny porozumienia z nadawcą. Sposób myślenia odbiorcy imitowany przez nadawcę skazany jest z góry na podrzędność w stosunku do nadawcy. Jednocześnie jednak takie sformułowanie ujawnia w oczach odbiorcy niemoc nadawcy, który nie umiał inaczej przeprowadzić parodii, z drugiej strony chciał jednak, aby utwór został właśnie jako parodia odebrany. Musiał więc ją opisać, przyznając się tym zabiegiem do narzucenia odbiorcy tego, czemu przez cały ciąg utworu sam ulega, mianowicie niemożności wydostania się spod władzy konwencji epoki. Kierowanie refleksyjne przez „oswajanie” jest więc w tym utworze nie tylko celowym zamiarem, ale także koniecznością, inna możliwość dla nadawcy — na razie przynajmniej — nie istnieje.

W ten sposób dochodzimy do punktu wyjścia: tytuł określa pewne działanie, działanie to dominuje nad całym utworem, dotyczy bowiem nie tylko głównego bohatera, zarazem jest także obrazem sytuacji nadawcy tekstu, obrazem potencjalnej możliwości wyjścia poza konwencję, które to wyjście pozostaje na granicy niedokonania — „Miał iść”.

„Zepsuty ornament”

Drugie opowiadanie zbioru utrzymane jest w jednolitej konwencji stylistycznej. Znow pojawiają się liczne epitety, animizacje, opisy krajobrazów, zdominowane przez ukonkretnione abstrakty. Znow dochodzą do głosu zabiegi patetyzujące: uniezwykające inwersje, personifikacje, pytania retoryczne, wykrzyknienia. Wszystkie powyższe chwyt stylisty-

styczne nie występują jednak w tak skrajnym skondensowaniu jak w pierwszym utworze. Czy oznacza to, że zaniechano próby rozwiązania antynomii, która zarysowała się poprzednio? Brak tu bowiem elementów odpodobniających, kontrastujących, elementów, które — choć jedynie w formie załączkowej — istnieją jednak we wcześniejszym utworze. Czy wobec tego należy *Zepsuty ornament* traktować jako krok wstecz, nawrót do tego, co usiłowano negować wcześniej?

Trzeba podkreślić, że zawarta w pierwszym opowiadaniu próba rozwiązania antynomii rysującej się między negacją konwencji a uzależnieniem od niej zakończyła się porażką. Porażką, której skutki widoczne są w następnym opowiadaniu. Opowiadanie zdaje się więc sugerować rezygnację z przełamania konwencji. Jak już pisaliśmy — brak w nim skrajnej hiperbolizacji stylu. Oczywiście przyczyniły się z pewnością do tego zjawiska rozbudowane partie dialogowe, których język skłania się najczęściej w kierunku mowy potocznej. Z drugiej strony przyczynił się do tego także fabularny charakter opowiadania. W *Miał iść* hiperbolizacji stylistycznej sprzyjały przenikające się obrazy, które były motorem *quasi*-akcji, w *Zepsutym ornamencie* natomiast zdarzenia układają się w ciąg przyczynowo-skutkowy. W konsekwencji zagęszczenie obrazów wynikające ze skrajności w stosowaniu techniki asocjacyjnej nie znalazło tutaj miejsca.

Wyliczone powyżej przyczyny nie są jednak najbardziej istotne. Przyczyną właściwą jest fakt, że w zarysowanej poprzednio antynomii między — powtórzmy raz jeszcze — dążeniem do wyswobodzenia się spod panowania konwencji a niemożnością tego wyswobodzenia podkreślony został drugi człon, a ściślej mówiąc — przyczyna owej niemożności, mianowicie automatyzacja reakcji, i co za tym idzie: konwencji. Automatyzacja ta rzutowana była na sytuację świata przedstawionego. Jej zaakcentowanie dokonało się w sposób otwarty, na płaszczyznach: 1) bohater — bohater, 2) główny bohater (malarz) — świat przedstawiony; oraz w sposób ukryty, na płaszczyznach: 1) narrator — świat przedstawiony, 2) narrator — adresat, 3) nadawca — odbiorca. Kolejne etapy wewnątrz świata przedstawionego (pierwsza płaszczyzna: bohater — bohater) kształtują się następująco:

I etap

schemat: oczekiwanie na pociąg,

I sygnał rozbicia schematu: niejasne informacje urzędnika na temat przyczyn opóźnienia pociągu,

rozbicie schematu: wyruszenie pociągu ratunkowego.

II etap

schemat: oczekiwanie na nieszczęście,

I sygnał rozbicia schematu: znów pojawia się urzędnik,

II sygnał rozbicia schematu: przyjazd pociągu z pasażerami, którym nic złego nie przytrafiło się podczas podróży.

Automatyzacja zachowań posunęła się tak daleko, że trudno ją zmienić. Jest niczym wyuczona na pamięć rola (nie darmo osoby oczekujące przyrównane zostały do „lalek woskowych”, ich mimika do „nakładania” na twarz odpowiednich „grymasów”, ich twarze do „masek”), rola, z której wyjście jest niemożliwe. Stan ten to „nużąca powszedniość”, usztywnienie reakcji, automatyzacja rodem bezpośrednio z filozofii Bergsona: z opozycji ducha i materii. Ducha jako swobodnego strumienia sił życiowych i materii jako mechanicznego usztywnienia. Pierwszym członem tej opozycji jest to, co niepowtarzalne, co ustawicznie podlega zmianie, drugim to, co szablonowe, konwencyjne.

Kolejną płaszczyznę tworzy relacja: główny bohater — świat przedstawiony. Narrator-malarz to oczywiście kreator, którego dłoń „błogosławiąc zawisła w próżni, nad godziną cudu” (37). Mit genezyjski¹⁴ zawarty w tym sformułowaniu nie jest tu przypadkowy. Znów bowiem odsyła do sposobu myślenia epoki, do młodopolskiej koncepcji artysty, którego akt twórczy równa z Bogiem. Rzeczywistość jawi się w opowiadaniu jako całkowicie podległa kreatorowi. Drzewa układają się w formę wiersza (oczywiście słyhać tu pogłosy Wilde’owskiego paradoksu o sztuce, która tworzy naturę), grupa czekających na stacji kolejowej zmienia się we wstęgę, „symbol jednowymiarowy”. Nie koniec na tym. Rzeczywistość świata przedstawionego sama niejako bierze udział w swej inscenizacji, np.:

Pod grafion mój nasunęła się para uwiędłych ludzi. Kobieta-agawa, dziwna. Sprawiała mi trudność. Ułatwił mężczyzna, wysmukły, w ostrych zarysach, o pierwotności sylwet asyryjskich. [39]

Z chwilą pojawienia się urzędnika rzeczywistość wymyka się spod kontroli twórcy. Każde załamanie schematu przeszkadza lub wręcz uniemożliwia kontynuowanie ornamentu.

Okazuje się więc, że kreacja możliwa jest jedynie jako odzwierciedlenie tego, co zautomatyzowane, czyli: jako odbicie schematu. Płaszczyzna ta demaskuje sztukę, która równa artystę ze Stworzycielem. Wstęga zatrzymuje się, gdy schemat zostaje przekroczony, nie jest jej dane wyjść poza to, co stereotypowe i konwencyjne. Ornament jednak mógłby być dokończony, ale tylko dzięki uprzejmości współpasażera podsuwającego swój garb w charakterze oparcia. Garb to zarazem przeciwieństwo tego, co piękne, wzniosłe, i tego, co zgodne z normą — a tym samym stereotypowe. Sztuka znajduje jedyną swą szansę w tym, co obniżone, inne, w tym, co jest zaprzeczeniem stereotypu. Garbus chce dopomóc w dokończeniu tego, co właśnie ze względu na niemożność wyjścia poza normę doprowadzić do końca się nie da. Dlatego mimo propozycji garbusa malarz dokończyć ornamentu nie zdoła.

¹⁴ Zob. Podraza-Kwiatkowska, op. cit., rozdz. *Symbol genezyjski*.

Analogicznie rzecz wygląda w relacji: narrator — świat przedstawiony¹⁵. Twórczość literacka pozornie sprawia wrażenie bardziej kompetentnej niż malarska: kolejne niepowodzenia malarza nie znajdują odpowiednika u narratora, którego opowiadanie bez żadnych przeszkód gładko toczy się dalej, w myśl raz przyjętej konwencji. Całe opowiadanie ujęte jest w formę relacji fragmentu wycieczki — pierwsze zdanie sugeruje, że stanowi owej relacji dalszy ciąg. „Zeszedłem z wichrów, niosąc mgłę w oczach” (37), ostatnie natomiast: „Wkrótce wjechaliśmy w miasto” (45), również sugeruje dalszy ciąg. Przedostatnie zdanie utworu: „Nie umiałem dokończyć” (45), celowo nie zamyka opowiadania. Ów sugerowany dalszy ciąg ma służyć pozorowaniu wyższości tego, który opowiada, nad tym, który szkicuje, dostępna mu bowiem konwencja literacka pozwala, pozornie, ująć każde, nawet wymykające się schematom zjawisko. Jednak cała owa jednolita konwencja nie jest niczym innym jak właśnie schematem.

Ograniczenie narratora uwidocznia się zwłaszcza w warstwie językowej. Świadczy o tym szereg zdań, których orzeczenia składają się z czasownika modalnego „mógł” i z kolejnych bezokoliczników. Każde z tych zdań zawiera motyw bardzo częsty w literaturze, motyw-szablon literacki. Kolejno są to: wędrowiec, zawiedziony kochanek, porzucona kobieta. W ostatnim zdaniu pojawiają się już tylko formy czasownika modalnego: „Każdy mógł, mogła każda, mogli różni, wszyscy...” (38).

Możliwości twórcy są więc nieograniczone. Nieograniczone jednak tylko pozornie. Każde kolejne „mógł” jest jedynie pustą formą, która czeka na wypełnienie takim samym szablonem jak zdania poprzednie. Pozorowanie nieograniczonej władzy twórcy posunięte jest jeszcze dalej. Oto rzeczywistość jest nie tylko całkowicie podległa ruchom szkicującego ołówka, pozornie podlega również władzy języka. Dialog rodziców oczekujących przyjazdu córki jest od początku do końca wykreowany przez narratora. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie fakt, że wykreowanie owo zostało celowo podkreślone. Podkreślone nie tylko przez dodatkowe znaki graficzne (obok pauz bowiem, typowych dla wszystkich dialogów opowiadania, pojawiają się cudzysłowy), ale także przez zdanie dialog ów poprzedzające: „Wszedłem w rytm słów dla rozrywki” (39). Nie koniec na tym. Cała rozmowa utrzymana jest w stylu celowo sztucznym, przesadnym, nienaturalnym, jakby dla podkreślenia jego odrębności w stosunku do potocznej wypowiedzi.

Wszystkie powyższe efekty pozorowania rozgrywają się na płaszczyźnie narrator—adresat. Demaskowanie tej sytuacji odbywa się na płaszczyźnie nadawca—odbiorca. Utwór jest zatem świadomym dostosowaniem

¹⁵ Dziwić może rozdzielenie przez nas pierwszoosobowej konstrukcji narratora. Taki podział: na tego, który działa, i tego, który opowiada, jest tu jednak konieczny do celów analitycznych.

się do konwencji odbiorcy, pozoruje wyjście mu naprzeciw, imituje jego „rutynowane” posunięcia. Jest więc celowym powieleniem ukształtowanego ówczesnie schematu porozumienia między nadawcą a odbiorcą, tutaj rzutowanym na relację narrator—adresat. Strategia nadawcy tu dominująca to według naszego podziału typ B, określony jako „oswajanie” odbiorcy. Dla strategii tej — o czym pisaliśmy — konieczne są ruchy demaskujące, inaczej mogłoby w ogóle nie dojść do porozumienia na linii nadawca—odbiorca, tym samym gra nie zostałaby przez nadawcę wygrana. Konwencja odbioru byłaby wtedy całkowicie przeźroczysta, automatyczna.

Sygnały odkrywające obecność nadawcy są bardzo skąpe. Ograniczają się do nielicznych wtretów, które przez wysunięcie brzydoty na pierwszy plan, nazwanie jej po imieniu, kontrastują z całością tekstu. Jako dowód niech posłużą dwa zdania: „Powstał jeden z czworobokiem twarzy i spróchniałym głosem bełkotał” (38) i „Do gromady podeszła cuchnąca handlarka, podając ciepłe napoje, brudne słodycze i zeschłe pomarańcze” (42). Już jednak składnia tych zdań — w pierwszym przesunięcie orzeczenia na koniec i trzykrotne powtórzenie konstrukcji dopełnienia w drugim — kontrast ów znacznie zaciera. Taki typ składni sytuje bowiem zdania na planie stylu epoki, tym samym obniża ich dysonansowy charakter. Tak samo rzecz wygląda w wypadku garbusa, który ma kontrastować ze „światem ornamentu”, jednak określany jest za pomocą licznych deminutiwów i wyszukanych neologizmów („garbusek”, „uprzejmy garbek”, „pięstuczki”).

Dla naszych rozważań najistotniejszy jest jednak inny fakt: otóż w opowiadaniu tym dokonuje się demaskacja własnej twórczości autora. Narracja pierwszoosobowa sugeruje obnażenie procesu twórczego. Proces ów co prawda został zamaskowany: główny bohater jest malarzem, a nie pisarzem, takie zmylenie tropu wydaje się jednak bardzo przejrzyste. Świadczy o tym zwłaszcza pierwsza część utworu, która dotyczy kreacji w ogóle i nie wprowadza żadnych uściśleń. Ale zarazem właśnie pozycja narratora w pierwszej osobie pozwala wziąć cały utwór w cudzysłów dystansu. Odsłania się wtedy piętrowy charakter zależności wewnętrzztekstowych. Tak jak narrator nie umie wyjść poza inscenizację, kreowanie świata przedstawionego, tak nadawca nie umie wyjść poza kreowanie takiej właśnie sytuacji narracyjnej, takiej relacji między narratorem a światem przedstawionym. Znowu zatem powraca znana antynomia: rzeczywistość jako taka dostępna jest jedynie przez pryzmat konwencji — przez szablon. Tymczasem konwencja ta do rzeczywistości nie przystaje. Jedynym wyjściem jest afiszowanie świadomości tego ograniczenia.

Zepsuty ornament ma zasugerować odbiorcy, że dotychczasowa konwencja odzwierciedlania świata jest do tegoż świata zupełnie nieadekwatna. Aby znaleźć sposób właściwy, trzeba ująć w cudzysłów nie tylko

utrwalony schemat odbioru, ale — co za tym idzie — całą dotychczasową koncepcję rzeczywistości, jednym słowem: cały światopogląd. Odbiorca zostaje więc niejako „oswojony”, a raczej przygotowany do gry, jaką będzie się z nim prowadzić w następnych opowiadaniach.

„Medi”

W trzecim opowiadaniu styl młodopolski ponownie ulega zagęszczeniu. Znow pojawiają się rozbudowane metafory, personifikacje, synestezje, inwersje, powtórzenia, znow także pojawiają się wyszukane ekwiwalenty dla jakiegoś jednego pojęcia (np. dla smutku). Jednocześnie utwór przesasycony jest aluzjami do innych utworów, m. in. Micińskiego, Przybyszewskiego, Żeromskiego. Dotychczasowe — nużące już zapewne — wyliczenia sprawiają wrażenie, że trzecie z kolei opowiadanie także realizować będzie jedną z dwóch demaskujących strategii. Tak też, po części przynajmniej, się dzieje. Tekst jest bowiem połączeniem strategii B i C.

Znow — powtórzmy — podobnie jak w pierwszym opowiadaniu, mamy do czynienia z hiperbolizacją stylu. Co więcej, ukryte w poprzednim opowiadaniu elementy demaskujące zostają tu wydobyte na wierzch. Dotychczasowa bowiem demaskacja — przywilej nadawcy — udostępniona została także narratorowi. Narrator przestaje więc być tylko niemym pozoratorem. Sam stosuje wobec siebie autoparodię, dystansuje się wobec zastosowanej konwencji. Dystans wyrażony *explicite* — przybiera formę otwartą. Negacja, która cały czas tkwiła w poprzednich opowiadaniach i była skrętnie — w jakiej mierze, staraliśmy się to wcześniej pokazać — maskowana, teraz staje się strategią odkrytą.

Strategia ta ujawnia się jednak stopniowo: w pierwszej części utworu nie dotyczy jeszcze samego narratora, lecz warstwy dialogowej. Narrator zdecydowanie dystansuje się w stosunku do wybujałego stylu pani Dory („Proszę pani, może bez przenośni lub nawet o czym innym”, 52), ośmiesza jej metafory, jednocześnie pozostając w tym samym kręgu stylistycznym. Drugi krok — bliższy już autodemaskacji — to kontrast między wybujałą wyobraźnią kreacyjną narratora, która w mgłę wieczornej widzi „tajemnicze, schorzałe korabie, odpływające ku przestwornej toni na zatratę” (54), a szarą rzeczywistością z ujadającymi psami. Chwytem ułatwiającym demaskację jest zatem kontrast.

Kontrast — tu rodem z *Don Kichota* — przywołany był już w pierwszym opowiadaniu („Siła komizmu, spoczywająca w jaskrawości kontrastu”, 31), jednak dopiero teraz w pełni dojdzie do głosu. Kontrast leży też u podstaw trzeciej rozbudowanej demaskacji w tym opowiadaniu: chodzi oczywiście o scenę pojedynku jeleni. Scena ta zostaje przyrównana do „liczego olejodruku” (55), jest więc nie tylko ośmieszona, ale zaklasyfikowana do „tandety” — jest bowiem pospolita podwójnie, jako obraz (pojedynek jeleni o łanię), a także jako metafora sytuacji rysującej

się między panią Dorą, jej mężem i kochankiem. Owo wstępne ośmieszenie nie przeszkadza w potraktowaniu sceny jako poważnej metafory („I dziwnie przez łanię przyszedłem na myśl o pani Dorze. [...] i byłem wdzięczny łani”, 55).

Oczywiście, ponieważ demaskacja przesunięta została na płaszczyznę porozumienia między narratorem a adresatem, musiała ulec zmianie strategia wstępnego „oswajania” odbiorcy. Obecnie ciągle spięcie między maskowaniem narratora a dość wyraźnymi elementami autodemaskacji, i co za tym idzie, ustawiczne przymrużanie oka do odbiorcy, wymaga od tego ostatniego ciągłego trwania w pogotowiu. Uwaga odbiorcy ulega bowiem stale załamywaniu wskutek ciągłej zmiany konwencji. To, co początkowo traktowano poważnie, zostaje następnie ośmieszone, to, co początkowo wydaje się zabawne (maniakalne dążenie pana Fryderyka do doskonałości), w konsekwencji daje tragiczne zakończenie. To z kolei, co przynależy do świata snu, nie tylko ingeruje, miesza się ze światem realnym, ale nakierowuje bieg wypadków ku tragicznemu końcowi.

Ciągle załamywanie toru uwagi, zaskakiwanie odbiorcy ujawnia się w tym, że trudno ustalić, który ze znanych kanonów odczytania należy tu dostosować. Cały utwór to wspomnienie — rozmowa ze zmarłą dziewczynką. Jednak wewnątrz tego głównego kanonu wspomnienia zarysowują się inne, nie przystające do siebie. Początkowo wydaje się bowiem, że utwór utrzymany zostanie w tonacji romansu, później zmienia się jednak w powieść grozy (wtargnięcie „obcych mocy”, dzieciobójstwo), a takiemu odczytaniu przeczy z kolei dystans w stosunku do bohaterów opowiadania i przede wszystkim autoironia narratora.

Fabula — nieustannie zaskakująca odbiorcę — skonstruowana jest zgodnie z wytyczonym przez opowiadanie prawem następstwa zdarzeń. Prawo to — oparte na innych zasadach niż motywacja psychologiczna czy nawet na innych niż logiczne wynikanie — domaga się specjalnego „paktu między nadawcą i odbiorcą”¹⁶. Warunkiem zawarcia tego paktu jest rezygnacja z dotychczasowego nawyku przewidywania dalszego przebiegu zdarzeń, właściwego każdemu kanonowi odczytania. Rozwój zdarzeń zawsze bowiem przeczy w tym opowiadaniu wszelkim przewidywanym dalszym ciągom. Jednocześnie jednak właśnie zakończenie opowiadania: śmierć Medi, nie jest dla odbiorcy zaskoczeniem. Informuje o niej nie tylko symboliczny krzyk pawia, pojawiający się już w pierwszym zdaniu opowiadania, ale także apostrofy do Medi — „umarłej dziewczynki”. Jej śmierć jest jednak tak niespodziewana, że nawet mimo ciągłej pamięci o niej, mimo wspomnieniowej tonacji całego utworu — zaskakuje odbiorcę.

Na podkreślany już antyrealistyczny porządek fabuły nakłada się, znane z poprzednich opowiadań, uwypuklenie kreacji narratora. Kreacja

¹⁶ M. Głowiński, *O grotesce*. „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 12.

ta zostaje bowiem zdemaskowana i dopiero jako taka udostępniona odbiorcy. Tego rodzaju traktowanie rzeczywistości nadaje jej specyficzny status ontologiczny, taki mianowicie, który sprzyja jej metaforycznej interpretacji. Świat przedstawiony może być tu bowiem traktowany jako odpowiednik autotematycznych uwag nadawcy. Zauważmy, że panią Dorę i pana Fryderyka łączy wspólna cecha: zafascynowanie — najogólniej mówiąc — tym, co zamknięte, ostateczne, doskonałe. Pan Fryderyk szuka „ostatecznego prawa ciała” (51) i tegoż prawa odnalezienie stanowi dla niego jedyną rację bytu. Pani Dora natomiast sama jest symbolem doskonałości. To, co mija się z doskonałością, zostanie przez nich automatycznie odrzucone. Pan Fryderyk po zauważeniu czerwonej plamki na policzku dziecka przestaje się nim interesować, pani Dora natomiast po dostrzeżeniu tejże plamki popada w obłęd. Doskonałość pani Dory została jednak w opowiadaniu zanegowana, jest to bowiem — jak wszystko, co jednolite i dopełnione — doskonałość skończona. Skończona oczywiście w negatywnym sensie tego słowa, a więc „niezdolna do dalszych świadczeń” (61).

Pan Fryderyk i pani Dora skupiają w sobie wszystko to, co ma być w opowiadaniu zaprzeczone. Cechy pozytywne skupia natomiast w sobie Medi. I właśnie tylko w stosunku do niej nie obserwujemy dystansu, który widoczny był w wypadku Fryderyka i Dory. Medi mieści się jakby na innym planie. Specyficzne szyderstwo, jakim objęci są wszyscy pozostali począwszy od uczestników przedstawienia, a na samym narratorze skończywszy, omija zdecydowanie główną bohaterkę. Odmienność jej statusu została wyraźnie zaznaczona. Przede wszystkim jest Medi właściwą adresatką całego opowiadania, co więcej, opisana jest zawsze przy pomocy pieszczotliwych diminutiwów, pozbawionych cienia ironii. Sympatia narratora ujawnia się już w momencie poczęcia Medi. Sprzyjają temu oczywiście, niezgodne z przyjętą normą obyczajową, okoliczności (jest to dziecko z nieprawego łoża). Gdy jednak w nowo narodzonej dziewczynce nie ma nic, co by ją różniło od innych niemowląt, sympatia ta zdaje się urywać („Jakże mi byłaś wówczas wstrętną, Medi [...]! Prawidłowe niemowlę [...]”, 56). Wraca jednak w momencie, gdy na policzku dziewczynki pojawia się stygmat „inności” — czerwona plamka (przypomnijmy: plamka jest pozostałością z pobytu w krainie snu). Stygmat ten decyduje o jej przynależności do istot niedoskonałych, a tym samym bliskich narratorowi. Medi celowo wychowywana jest w uniezwykłych warunkach: jej wychowawcą zostaje paw, gdyż piastunka mogłaby ją nauczyć pospolitości. Medi sama ciągle zrywa normy obyczajowe: do ojca mówi „mama”, w czasie zabawy kojarzy — całkowicie sprzecznie z przyjętym zwyczajem — pary lalek. Z jej inicjatywy wreszcie zainscenizowana zostanie ceremonia koronacji.

Czerwona plamka — jednocześnie: piętno niedoskonałości oraz symbol połączenia snu i rzeczywistości — sytuuje Medi wśród twórców po-

granicznych, a zarazem otwartych, nie dopełnionych, takich, którym obcy jest schemat-maską, które łączą w sobie elementy przeciwne nie będąc w pełni żadnym z nich (np. czerwona plamka odbiera jej doskonałość, nie sytuuje wszakże w tym, co zdecydowanie nieudane i brzydkie). Tu właśnie tkwi sedno odmienności. Przecież „oficjalnych” rodziców Medi także trudno zaliczyć do postaci zgodnych z normą, obca im jest jednak zdolność łączenia cech przeciwstawnych.

Istnienie tworów antynomicznych jest efemeryczne ze względu na ich charakter „poza formą”, siłą rzeczy krótkotrwałe. Stąd śmierć Medi. Takie właśnie formy ontyczne, które ustawicznie przełamują się w swoje przeciwieństwo, mają zatem charakter pograniczny, stale dążą do wydostania się spod schematu, który je dookreśla, dopełnia, czyli — by użyć słów Gombrowicza — „upupia”. Jednocześnie, właśnie w swej amorficzności, formy te są bardziej autentyczne od form pozbawionych antynomii, a tym samym objętych maską, stereotypem. Medi jest więc — powtórzmy — symbolem zetknięcia się kontrastowych elementów. Jest także obrazem chwytu, który właśnie w tym opowiadaniu zostaje w pełni ujawniony. Dostrzec tu bowiem można zarówno pogranicze snu i rzeczywistości, jak też pogranicze powagi i komizmu, maskowania i demaskacji.

W takim właśnie łączącym przeciwstawne elementy kształcie opowiadania ujawnia się nie tylko ontologiczna koncepcja rzeczywistości, ale i estetyczna koncepcja sztuki, koncepcja, która wyraźnie została sformułowana w przemówieniu koronacyjnym (ze względu na brak sygnałów negujących wspólną płaszczyznę słowa narratora i nadawcy można je potraktować jako wypowiedź autotematyczną). Wypowiedź ta jest zarazem konsekwentnym dalszym ciągiem problematyki poprzednich opowiadań — przy różnym stopniu maskowania, zaskakiwania i jednocześnie „oswajania” — sygnalizowanej, tkwiącej w nich *implicite*. Dopiero jednak w *Medi* problematyka ta osiągnęła swój ostateczny wyraz w postaci groteski. Groteska „miesza powagę z figlarną zabawnością” (70), jednocześnie jest pograniczem „snu i rzeczywistości” (71). Wynika z tego, że odrzuca wszelkie kategorie zamknięte, ustabilizowane, na plan pierwszy wysuwa tych kategorii pogranicze. W grotesce zostaje podkreślony specyficzny status ontologiczny jej tworów: „postradaliście siebie i znaczenie wasze, a byt wasz cenny zawisły jeno od przyjętej roli” (69). Status ów osiągnięty został przez uwypuklenie fikcyjnego, inscenizowanego, teatralnego ich charakteru. Jest to istnienie w innym — by tak rzec — wymiarze. Wymiarze ograniczonym do form potencjalnych: „A nie odczuwaj żalu, że się nie ziszcza marzenie, gdyż w tym cała jego siła i prawdziwość” (71). Istnienie takie możliwe jest tylko w formie przebłysku, efemerydy. Ustabilizowanie równałoby się bowiem przyjęciu którejś z masek, popadnięciu w nieunikniony stereotyp. Nie darmo w przemówieniu koronacyjnym napotykamy słowa:

Nie zechciej poczytać za złe zebranym tu ludziom, że wróciwszy do domu, wnet zapomną tę chwilę i wszedłszy w codzienne zabawy, przywdzieją maskę litosnego śmiechu, który jest śmiesznością, lub ustroją się w grymas powagi, gorszy od śmieszności. Wszak-ci nie mają zmysłu dla dziwności.
[71—72]

Ów zmysł polegać ma właśnie na zdolności łączenia form przeciwnych, kontrastowych (tu: powagi i śmiechu). Ponieważ całkowite odrzucenie maski-konwencji jest nieosiągalne, pozostaje więc inne wyjście — jedyne możliwe: nałożenie kilku naraz nie przylegających do siebie masek. Tylko taki zabieg umożliwia przebłyaskowe ujrzenie między owymi maskami — „matecznika kosmicznego sensu”¹⁷, rzeczywistości prawdziwej, wolnej od konwencji.

Warunkiem koniecznym do rozumienia groteski, do współuczestniczenia w niej, jest rezygnacja z oczekiwanego przebiegu zdarzeń, dostosowanie się do logiki specyficznej dla groteski. Logika to zresztą bardzo spójna i konsekwentna. Zauważmy, że zaskakujący pomysł naklejenia na pudełka napisów oznaczających poszczególne części ciała Medi (osobno także — czerwoną plamkę) i ofiarowanie ich pani Dorze jest właściwie — w ramach opowiadania — zupełnie logiczne. Medi bowiem dopiero rozłożona na składniki, posegregowana i zreifikowana, mogła podobać się matce. Wewnętrzne sprzeczności Medi zostały w tym momencie zobiektywizowane, tym samym stały się możliwe do przyjęcia.

Stadium, w jakim znajduje się groteska w tym opowiadaniu, określić można jako lansowanie, wprowadzanie. Zostaje wprowadzie nazwana po imieniu, sprecyzowana, w otwarty sposób przedstawiona odbiorcy, ale nie jest jeszcze w pełni zrealizowana. Np. elementy kontrastowe są na razie — mimo dążenia do ciągłego przenikania — często spolaryzowane. Widać to chociażby w biegunowo różnych postaciach Medi oraz Dory i Fryderyka. Owa polaryzacja: czarno-biały podział postaci, właściwie nie sprzyja pełnemu ukształtowaniu się groteski. Także w warstwie stylistycznej ciągle dominuje strategia imitowania schematu nadawczo-odbiorczego: imitowania opartego na hiperbolizacji. Oczywiście kilkakrotna demaskacja owego schematu to już groteska, są jednak w utworze partie, w których typowe dla demaskacji napięcie zmniejsza się całkowicie, negowanie konwencji ulega wyciszeniu. Lecz takie właśnie stopniowe przechodzenie w kierunku swobodnego operowania konwencjami, w kierunku groteskowej wizji świata jest ze wszech miar celowe. W świecie groteski bowiem właśnie te zjawiska, które są usankcjonowane, objęte stereotypem, muszą zostać upozorowane, przybliżone odbiorcy, aby wtedy dopiero ulec zaprzeczeniu, demaskacji. Wówczas owa demaskacja nie jest przyjmowana przez odbiorcę jako coś dalekiego mu, coś obcego.

¹⁷ R. Jaworski, „Wściekajmy się — nie dajmy się!” *List przyjacielski do Stanisława Ignacego Witkiewicza z powodu wystawienia „Jana Macieja Wścieklicy” w Teatrze im. Fredry w Warszawie*. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 12, s. 6.

Zauważmy, że w *Medi* narrator tkwi wewnątrz świata przedstawionego. Jest jednocześnie jego podmiotem i przedmiotem. Takim właśnie przedmiotem powinien poczuć się także odbiorca, stąd maskowanie się za jego schematem odbioru. Załamanie, wyobcowanie tego, co znane, zburzenie tego, co dotychczas uważane było za jedyne i właściwe, powinno odbywać się na oczach odbiorcy. Tylko wtedy może ukonstytuować się prawdziwa groteska.

Groteskowość jest pewną strukturą. Istotę jej moglibyśmy określić zwrotem, który narzucał nam się dość często: groteskowość to świat, który stał się obcy. Przydadzą się tu wszakże jeszcze pewne objaśnienia. Świat baśni, gdy patrzy się nań z zewnątrz, dałoby się określić jako obcy i niezwykły. W istocie nie jest to jednak świat, który naprawdę stał się obcy. Nic bowiem, co byłoby swojskie i znane, nie objawia się tu nagle jako obce i tajemnicze. To nasz własny świat, tyle że uległ przeobrażeniom¹⁸.

Zarazem jednak dotychczasowy chwyt „oswajania” ukazuje się w całej swej perwersyjności, dwulicowości. Z jednej strony występuje tu ciągle ośmieszanie stereotypu nadania i odbioru, z drugiej — ciągła świadomość niemożności jego całkowitego odrzucenia. Śmiech, który towarzyszy demaskowaniu konwencji, jest jedynym wyjściem z sytuacji. Poza nim w repertuarze nadawcy nie znajdziemy nic nowego, wszystko bowiem okazuje się powieleniem tego, co już było. Na planie nadawca—odbiorca mamy ciągle do czynienia z próbą zobiektywizowania sprzeczności, a jednocześnie z ustawicznym poszukiwaniem innego mechanizmu świata niż logiczny, przyczynowo-skutkowy. Poszukiwaniom owym stale towarzyszy świadomość tkwienia w tym świecie, świadomość, że jest się jednym z jego elementów, że jest się niewolnikiem systemu, którego mechanizm jest nieznany.

„Trzecia godzina”

Czwarte opowiadanie zbioru gromadzi w sobie podstawowe motywy, myśli przewodnie Młodej Polski. Pierwszy z nich to wędrówka — poszukiwanie absolutu. Wędrówka w *Trzeciej godzinie* opisana w formie „wycieczki” — jako symbol aktu epistemologicznego pojawia się w twórczości Miriama, Tetmajera, Edwarda Leszczyńskiego i innych¹⁹. Najczęściej linia wędrówki przybiera — podobnie jak w wyprawie pana Pichonia — charakter wertykalny, jest to bowiem z reguły wędrówka na szczyty. Właśnie takie ujęcie motywu poszukiwania nawiązuje przede wszystkim do *Tako rzecze Zaratustra* Nietzschego. Z utworem tym kojarzy się także próba odnalezienia szczęśliwej krainy (u Nietzschego — „wyspy szczęśliwości”) czy Pichoniowa dostojność. Poszukiwanie kon-

¹⁸ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*. Przełożył R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 276.

¹⁹ Analizą motywu wędrówki zajmuje się H. Filipkowska w studium *Tu-tacze i wędrowcy* (w zbiorze: *Młódopolski świat wyobraźni*, Kraków 1977).

taktu z absolutem idzie w parze z drugim motywem: ucieczką przed losem ludzkim, przed śmiercią. W opowiadaniu dają się słyszeć wyraźne pogłosy młodopolskiego katastrofizmu — tu oczywiście odpowiednio spreparowanego. Np.:

Gdy ostatni z was zejdzie, nasycon będę i skończą się męki, może wolny się stanę i śmiertelny. [...] Cisnę ją [tj. ziemię-matkę] w przestwory, skąd nabyłem, i razem z nią szczepnę. [87]

Obraz dziewic wysysających mózg władcy świata przywołuje — częsty dla epoki — motyw Prometeusza²⁰. Oczywiście postać tę przypomina jedynie owo „wyjadanie” stale odrastającej części ciała, wszystkie pozostałe cechy władcy świata są prometejskości zdecydowanym zaprzeczeniem. Inne motywy to chociażby „wody stojące” czy postać Charona²¹.

Każdy z motywów zostaje jednak w utworze zdemaskowany, każdy zaskakuje odbiorcę swoim odmiennym od przyjętego w epoce kształtem, każdy wreszcie zostaje zanegowany, przełamany w groteskę. Poszukiwanie absolutu kończy się upadkiem na „gminne pastwisko” (89), absolut pozostaje — jak w epoce Młodej Polski — nie ujawniony, a władca świata, który ukazuje się panu Pichoniowi, jest starcem w stanie biologicznego rozkładu. Podróż do szczęśliwej krainy to podróż palcem po mapie (tu przypominają się nie zrealizowane podróże Des Esseintes), ucieczka przed śmiercią to jedynie założenie przedsięwzięcia pogrzebowego, Charon to tegoż przedsięwzięcia właściciel, itd.

Sparodiowanie przewodnich motywów młodopolskich nie oznacza jednak, że całe opowiadanie zdominował jednolity styl ośmieszający konwencję młodopolską. Krąg konwencji stylistycznych bowiem nie ogranicza się w utworze do jednej epoki, uległ — jak to wykaże dalsza analiza — wydatnemu rozszerzeniu. Co więcej, konwencje te ulegają celowemu rozbiciu, są pustymi schematami, które rzadko przylegają do tematu, tym samym ustawicznie zaskakują odbiorcę. Wynika stąd, że wstępne „oswajanie” zostało zakończone. Już pierwsze zdania utworu sygnalizują zmianę strategii. Są krótkie, zwarte, brak w nim wielosłowa, inwersji, rozbudowanych metafor. Nie znaczy to jednak, że zhiperbolizowany styl młodopolski już się nie pojawi, nie znaczy, że krótkie, treściwe zdania wypełnią cały utwór. Opowiadanie nieustannie balansuje między podniosłym i uduchowionym stylem młodopolskim a graniczącym z wulgarnością stylem warstwy drobnomieszczańskiej. Po drodze ociera się o język potoczny, gwarę chłopską, styl scjentystyczny, styl traktatu filozoficznego.

²⁰ Jest to zresztą także aluzja: tym razem do *Grobu Agamemnona* Słowackiego.

²¹ O motywie Charona i wód stojących zob: J. Nowakowski, *Persefona i Charon. (Z młodopolskich dziejów motywów mitycznych)*. W zbiorze: *Młodopolski świat wyobraźni*.

Styl młodopolski pojawia się w opowiadaniu dość często, zwłaszcza w chwilach wyrażnie tego wymagających, chociażby w scenie śmierci pana Pichonia. Z reguły jednak przełamuje się w parodię. Dla przykładu: we wzniosłej, młodopolskiej tonacji stylistycznej utrzymany jest opis spotkania pana Pichonia z władcą świata. Jednak już jedna z pierwszych personifikacji tego opisu, mianowicie wzniosła personifikacja czasu „maga wieczności”, zostaje obniżona za pomocą pobłażliwych, protekcyjnych zdrobnień niweczających wysoką tonację: „czas dobrotliwy”, „pocciwy nudziarz odwieczny” (84). Wzniosłość zostaje zdemaskowana, patos — zdegradowany. Rodzi się więc pytanie: czy ów wzniosły opis był maskowaniem, a określenia pobłażliwe odsłonięciem tego maskowania? czy inaczej: właśnie owa obniżająca tonacja jest próbą „oswajania” obcych, groźnych potęg? Otóż ani pierwsza, ani druga wersja nie będzie słuszna z osobna, jedynie obie jednocześnie.

Wzniosłość idzie w opowiadaniu w parze z protekcyjnym poklepywaniem po ramieniu, „mag” jest jednocześnie „nudziarzem”, „obudzone mary” zaś „przeciągają się leniwie” (84). Tonacje: wzniosła i pobłażliwa, ujmująca moce zaświatów w bardzo ziemski, pozbawiony właściwego dystansu i powagi sposób, nie mogą być od siebie oddzielone. Współistnieją ze sobą, są niczym spojrzenie pana Pichonia, który „spogląda wytrwale i rodzą się w nim pojęcia rozbieżne i trwożliwe” (84). W momencie pojawienia się władcy świata sytuacja staje się jeszcze bardziej skomplikowana. Jego postać jest dla przyzwyczajonego do utworów młodopolskich odbiorcy całkowitym zaskoczeniem. W niczym bowiem nie przypomina potocznych w tym względzie wyobrażeń. Opis starca utrzymany jest w stylu naturalistyczno-turpistycznym, który wciąż przechodzi w archaizujący, podniosły, zhiperbolizowany styl młodopolski. Owym kontrastującym ze sobą tonacjom: podniosłej, pozornie pasującej do opisu władcy świata, i zdecydowanie niskiej, wręcz wulgarnej, ale właśnie przystającej do opisywanych zjawisk, nieustannie towarzyszy pieszczotliwy, zdrabniający dystans, ujawniający się w deminutiwach typu „słonko”, „wojenka”. Ów ciągły kontrast pomiędzy „czerepem czaszki”, „rozranionym karczydłem” a jelitami „strojonymi w girlandy niezapominajek” czy śpiewami „pannic wesołego orszaku” (84—85) tkwi u podstaw groteski. Groteska w tym właśnie opowiadaniu zostaje w pełni zrealizowana.

Uproszczeniem byłoby jednak twierdzić, że w analizowanej scenie zaprzeczeniu uległa jedynie konwencja młodopolska. Owszem, została zaprzeczona, może nawet najostrzej, ale razem z nią zaprzeczone zostały wszelkie stereotypowe schematy ujmowania świata, zanegowana została koncepcja rzeczywistości jako jednolitej całości, której spójność warunkuje absolut. Tam bowiem, gdzie powinien się ukrywać absolut, jest jedynie umierający z głodu, niesmaczny w swym starczym erotyzmie kupiec „ziemi-matki”.

To, co w epoce Młodej Polski osłonięte było warstwą „niewiadomego”, zostaje częściowo przynajmniej odsłonięte, ukazane w swej groźnej, tragicznej absurdalności. Owa postawa podważania, obalania ustabilizowanej koncepcji świata, wykazująca jej absurd, najlepiej uwidocznia się na gruncie groteski. Spotkanie z władcą świata (którego wizyjne ujęcie nawiązuje do dialogów Platona) jest właśnie jej typowym przykładem. Groteska przez zawieszenie oczekiwań odbiorcy, przez ciągłe jego zaskakiwanie odsłania tragiczne tajniki egzystencji, odsłania jedyny sens istnienia: bycie ku śmierci („Jeno pomierajcie! liczni, a przedwcześnie”, 87).

Styl młodopolski to z jednej strony celowa parodia, z drugiej — jakby pozostałość pozorowania z poprzednich opowiadań. Takie jego użycie byłoby, jak już pisaliśmy w związku z *Medi*, zamierzonym przybliżeniem, którego celem jest osiągnięcie koniecznego dla groteski wrażenia lęku, wyobcowania.

Trzecia godzina jest więc przykładem nakładania się rozmaitych stylów. Dla podkreślenia swobody w stosowaniu różnych rodzajów wypowiedzi, a także dla uwydatnienia zasady zderzania odmiennych konwencji, pojawiają się w opowiadaniu wstawki obcojęzyczne (greckie, francuskie, łacińskie). Krąg aluzji literackich dotyczy m. in. epoki przełomu w. XIX i XX: tu mieszczą się wspomniane już nawiązania do Nietzschego, Huysmansa, *Dumy o hetmanie* Żeromskiego i wyraźna stylizacja na utwory tego ostatniego w „litaniach” *Trzeciej godziny*. Ale nie tylko. Krąg ów — zwłaszcza w porównaniu z poprzednimi opowiadaniem — ulega znacznemu rozszerzeniu. Napotykamy aluzje do Karpńskiego, Norwida („Lekki powiew żałobne unosi zasłony i jako pogrzebu proporce [...] wzdyma”, 140), do *Trylogii* Sienkiewicza: m. in. Tarasowe „braciszku” (125) przypominające pana Podbipięte, do *Biblii* — tu nawiązanie do Arki Noego czy do Mojżesza („W łożinowej porzucon kobiałce. Jako prorok smutny”, 140). Aluzje te przenikają także do języka postaci.

Nakładające się na siebie konwencje pozbawione są jakiejkolwiek hierarchii. Bogactwo aluzji literackich idzie w parze z nieustannym odwoływaniem się do szerszej pamięci kulturowej. Pojawiają się aluzje do twórczości Goyi, Thorwaldsena, padają nazwiska Tycjana, Rembrandta, Van Dycka. Odbiorcy stawiane są więc dość wysokie wymagania. Aby bowiem zrozumieć wszystkie różnice między portretami pani Pichoniowej, należy mieć przed oczyma obrazy, do których one nawiązują. Owa poetyka bogactwa, nadmiaru, przesytu ma na celu wykazanie możliwości nadawcy: wsłuchiwanie się, imitowanie różnych kodów, ale przede wszystkim ma wykazać, że język daje się różnie kształtować, jest materią podatną w rękach twórcy, granice jednak przezeń nakreślone nie dadzą się przekroczyć. Wyzwolenie się spod panowania języka i wszelkich przez kulturę wyznaczonych konwencji-ograniczeń jest nieosiągal-

ne. Odrzucenie skrzynki z całą nabytą wiedzą, z wszystkimi narzuconymi zasadami, jak tego dokonał pan Pichon, jest niemożliwe. Stan „niemowlęcej naiwności” (83), konieczny do aktu epistemologicznego, jest niczym owo marzenie, którego realizacja istnieje tylko w formie potencjalnej.

Jednak od odbiorcy wymagane jest — mimo pełnej świadomości nie-realnego charakteru tych wymagań — odrzucenie stereotypowego pojmowania konwencji.

Analogicznie rzecz wygląda w relacji narrator — główny bohater. Narrator występuje tu w trzeciej osobie. Jego stosunek do głównego bohatera ustawicznie zaskakuje adresata narracji. Z jednej strony wydaje się bowiem, że pan Pichon jest bliski narratorowi dzięki swej „inności”, zarówno psychicznej, jak i fizycznej (zez, epilepsja), a przede wszystkim dzięki swemu maniakalstwu, poszukiwaniu sensu istnienia, próbie uniknięcia śmierci. Z drugiej strony zaś — jego osoba stale jest w różny sposób kompromitowana. W sytuacjach najbardziej wzniosłych, poważnych, opisywana jest przy pomocy pieśnizotliwych, czułych, a tym samym — w potocznym mniemaniu — deprecjonujących deminutiwów. Każda wzniosła scena, w której pan Pichon bierze udział, zostaje natychmiast zdegradowana. Pozornie zdawać by się mogło, że mamy tu do czynienia z zabiegiem przypominającym chwyt stosowany w poemacie heroikomicznym: temat niski (tu np. zez) ujęty w stylu wysokim. Rozwiązanie takie byłoby jednak zbyt proste. Stosowanie kryteriów poematu heroikomicznego nie pozwala w tym wypadku uchwycić istoty rzeczy. Gatunek ten zakładał bowiem zdecydowane rozróżnienie stylów i tematów, podział „czarno-biały”, określony przepisami. Taki podział w *Trzeciej godzinie* w ogóle nie istnieje. Zjawisko tu występujące można określić raczej jako negację, protest przeciwko wszelkiego rodzaju hierarchiom, podziałom wartościującym. Wszystkie podziały okazują się wątpliwe i niesłuszne, żaden nie budzi zaufania. To, co potocznie uważane jest za negatywne, tu właśnie może mieć przeciwne znaczenie.

Analogicznie rzecz wygląda na płaszczyźnie fabularnej. Przeciwnie — względem siebie są przede wszystkim dwa zasadnicze jej plany: metafizyczny i realistyczny. Na planie metafizycznym — po pierwszej części, wtajemniczeniu, rozmowie z panem świata, następuje gwałtowne poszukiwanie szczęśliwej krainy, uzyskanie poparcia ze strony proroków — kamiennych rzeźb znad studni. Zabójstwo jest tylko dalszym etapem rozgrywki między panem Pichonem a władcą świata. Zakład pogrzebowy to tylko nowa strategia, polegająca na chwilowym ocaleniu siebie w zamian za nowy pokarm dla pana świata. Trzeci etap tej strategii to wyszukanie następcy, czwarty zaś, po odkryciu, że wykładnikiem potęgi życia jest śmierć — samobójstwo.

Plan realistyczny przedstawia się niczym historyjka z piosenek folkloru podmiejskiego. Zdarzenia tego planu to kolejno: ślub z właściciel-

ką domu publicznego, założenie cukierni „ciast trujących”, otrucie żony — odmawiającej płodzenia potomstwa — masą orzechową, pobyt w więzieniu, założenie — z kolei — przedsiębiorstwa pogrzebowego, zabójstwo stelmacha popełnione przez jednego z pracowników Pichonia, adoptowanie dziecka osieroconego przez stelmacha, samobójstwo. Po śmierci głównego bohatera opowiadanie ogranicza się jedynie do planu realistycznego.

Wszystkie wizje — a więc cały plan metafizyczny — znajdują motywację na gruncie realistycznym. Są bowiem wynikiem epilepsji trapiącej pana Pichonia. Choroba stawia bohatera poza zdrowymi, tym samym niejako wywyższa go, z drugiej strony deprecjonuje jego wizje. Zwłaszcza że ich chorobliwe podłoże nieustannie jest podkreślane.

Do fabuły przylegają więc dwa kanony odczytania, stale nakładające się na siebie i właściwie nierozdzielne. Jeden, który każe traktować Pichonia jako chorego umysłowo, nawet dość niebezpiecznego psychopatę, i drugi, który nakazuje wziąć w nawias wszystkie dotychczasowe przyzwyczajenia odbiorcy: zabójstwo żony traktować jako absurdalną konsekwencję poszukiwań krainy zbawienia. Oczywiście drugi kanon to kanon groteski. Jednak pierwszy, właśnie przez nieustanne przypomnianie epilepsji pana Pichonia, narzuca się z dużą siłą. Jest to bowiem znów — opisywany już — chwyt, którego celem jest urealnienie zdarzeń groteski, maksymalne przybliżenie ich odbiorcy. Jednocześnie żaden dookreślony, jednolity stosunek odbiorcy do głównego bohatera nie jest wskazany. Kierowanie refleksyjne nie zostało więc całkowicie zaniechane. Zmienił się natomiast podstawowy rodzaj strategii w ramach tego kierowania stosowany. Poszczególne ruchy w obrębie tej strategii polegają kolejno na maskowaniu i demaskacji. Demaskacja jest — by tak rzec — wielowarstwowa. Wielowarstwowość ta ma na celu zasugerować, że nawet odkrycie strategii pozorowania przez odbiorcę tekstu może być pozorne. Także konwencja uznana przez odbiorcę za autentyczną może okazać się następną warstwą pozorującą. Porozumienie może być bowiem zawarte jedynie pod warunkiem uchylenia homogenicznego kanonu odbioru.

Lecz pewne fragmenty opowiadania narzucają się odbiorcy — zwłaszcza znajdującemu poprzednie utwory — jako wypowiedź odautorska, a więc jako rezygnacja z dotychczasowego maskowania. Wypowiedzi te zostały dodatkowo zakamuflowane. Pierwsza, która dotyczy opozycji zdrowy—chory, ukryta jest w testamencie pana Pichonia. O jej odautorskim charakterze świadczą nie tylko uwagi z poprzednich opowiadań, ale i refleksje narratora *Trzeciej godziny* (początkowa część opowiadania: uwagi na temat wady wzroku pana Pichonia). Wypowiedź ta „napisana” piórem głównego bohatera — właśnie chorego maniaka — tym samym zyskała raczej niż straciła. Inaczej jednak rzecz wygląda w wypadku programu estetyki brzydoty, który zamyka opowiadanie. Program

ten zamieszczony został w relacji z pogrzebu pana Pichonia. Od razu na wstępie podkreślony zostaje dystans narratora do owego reportażu: „Całość artykułu rozpadała się w chaosie szczegółów, nieraz nużąc lirycznych” (142), i dalej, gdy rzecz zbliża się do odkrycia nowej koncepcji sztuki: „W zakończeniu głosił awanturnicze pomysły, dozwolone wprawdzie, choć powinny być zakazane” (143). Trudno w tej sytuacji rozstrzygnąć, kto jest bardziej ośmieszony przez nadawcę: reporter czy krytykujący jego relację narrator.

Skąd jednak tak daleko posunięte maskowanie? Czy chodzi jedynie o konsekwentne stosowanie raz przyjętego chwytu pozorowania? Czy raczej o zrzucenie ciężaru odpowiedzialności na którąś z postaci utworu?

Wydaje się, że słuszne będzie pierwsze rozwiązanie. Strategia pozorowania pozwala bowiem nadawcy ustawicznie utrzymywać stan niepewności na linii narrator — adresat narracji. Stan, którego celem jest unikanie każdego jednoznacznego odsłonięcia. Tego rodzaju odkryta wypowiedź — zgodnie z dotychczasowymi regułami gry — równałaby się przecież, częściowej przynajmniej, wygranej odbiorcy. Częściowej, gdyż wygrana zasadnicza, narzucenie nowego schematu odbioru, już się właściwie dokonała. Przegraną byłoby całkowite zdemaskowanie nadawcy, zdemaskowanie, które jest równoznaczne z zastygnięciem w tak ciągle unikanej, szablonowej formie.

„Bania doktora Lipka”

Głównym tematem opowiadania jest śmiech. Śmiech, który — jak głoszą bohaterowie utworu: członkowie zakonu żołnierzy Chrystusa, a w rzeczywistości pacjenci zakładu dla umysłowo chorych — daje możliwość uszczęśliwienia ludzkości. Śmiech jest warunkiem zdrowego rozsądku, brak zdolności do śmiechu kwalifikuje do domu obłąkanych (tam też po utracie bani, a tym samym zdolności do śmiechu — trafia doktor Lipek). Śmiech to „maska przyzwoita na niewłaściwą rzeczywistość” (164), wynik „nadmiaru świadomości” (162), „ukryta siła” (164). Ale śmiech to także „rodzaj charkotliwego wyziewu rzeczywistej próżni” (162), to przede wszystkim — i tu dopiero tkwi jego właściwe sedno — „wesołość przedśmiertna” (165). Jest więc jedynym środkiem zaradczym na „konieczne istnienie [...], nieznośne i bez sensu” (157). Jest rodzajem warstwy ochronnej, która kryje tragedię ludzkiego losu. To, co śmieszne, jest bowiem w rzeczywistości tragiczne.

Aby dostąpić śmiechu, musi się osiągnąć dwa etapy wtajemniczenia. Pierwszy — deformacja; odrzucenie dotychczasowego, stereotypowego spojrzenia na świat i zarazem na siebie samego: bania zniekształca całą odbijającą się w niej rzeczywistość, przede wszystkim jednak zniekształca patrzącą w nią postać. Obserwacja własnego odbicia to symbol auto-

analizy. Deformacja jest więc podwójna. Dotyczy zarówno podmiotu, jak i przedmiotu, wnętrza i zewnątrz. Drugi etap to rozbijanie (w opowiadaniu jest to oczywiście rozbicie bani — źródła śmiechu). Etap ten jest konsekwentnym dalszym ciągiem etapu pierwszego. To, co stabilne, jednolite, musi ulec destrukcji. *Bania doktora Lipka* jest więc afirmacją postawy błazna, postawy, która podważa wszystkie uznane wartości, podważa to, co oczywiste, jedyne i ostateczne, demaskuje to, co uważane jest za nieznanne, niepojęte. Takie — widoczne już w poprzednich opowiadaniach — ujęcie świata, które „wystawia na pośmiewisko oczywistości zdrowego rozsądku i dopatruje się racji w absurdach”²², osiąga tu swój ostateczny wyraz.

Demaskujące wszelką monolityczność spojrzenie ujawnia się także w wizji przyszłego zbawczego ustroju. Dla ukonstytuowania się owego ustroju konieczne jest właśnie zawładnięcie śmiechem — ucieczką przed „lękiem metafizycznym”. Nowy ustrój ma bowiem opierać się na zasadach kabaretu, karnawału, a więc — powtórzmy — na ciągłym przedrzeźnianiu tego, co unormowane, usankcjonowane społecznie.

Przedrzeźnianie owo idzie oczywiście w parze ze znaną już z poprzednich opowiadań zasadą podważania konwencji literackich. Zasadą widoczną chociażby w rozbudowanej personifikacji duszy „wygnanej”, „bolesnej” (167) czy w „litanii” rozpoczynającej utwór. „Litania” jako taka nie zaskakuje odbiorcy, który zdążył się do tej formy — w zbiorze kilkakrotnie stosowanej — przyzwyczaić. Forma ta zresztą była częstym chwytem epoki Młodej Polski. Zaskakuje jednak przedmiot „litanii”, który całkowicie odbiega od schematu tego gatunku. Jakby ze względu na możliwość umknienia uwadze odbiorcy zjawiska ośmieszenia konkretnej, manierystycznej konwencji, podkreślone ono zostaje jeszcze raz w wypowiedzi jednego z bohaterów opowiadania (tj. w przemowie Posła, która — mimo znanego już chwytu kamuflowania — narzuca się jako wypowiedź odautorska).

Bania doktora Lipka na pierwszy rzut oka niewiele różni się od *Trzeciej godziny*. I tu bowiem ciągle parodiowanie i rozbijanie konwencji łączy się z ustawicznym kontrastem, ponownie zakamuflowaniu ulegają odautorskie wypowiedzi polemiczne, na takiej samej zasadzie jak w poprzednim opowiadaniu kształtuje się relacja narrator — świat przedstawiony. Jednak określenia bohaterów są zdecydowanie bardziej negatywne. Także dosadniej uwydatniona została ich choroba psychiczna. Wreszcie także i język poszczególnych postaci różni się od sposobu mówienia bohaterów *Trzeciej godziny*. Przede wszystkim nie jest tak dalece zindywidualizowany. Wszyscy bowiem pacjenci zakładu, jedynie z wyjątkiem „nowego” przybysza z miasta, przemawiają tym samym językiem, z lek-

²² L. Kołakowski, *Kapłan i błazen*. „Twórczość” 1959, nr 10, s. 83.

ka archaizującym, zatrącającym o biblijną podniosłość, wyszukany, a jednocześnie skontrastowanym z wyrażeniami wulgarnymi. Jednocześnie sposób mówienia tych postaci przypomina salonowe dyskusje (świadczą o tym choćby aluzje do Platona czy Szekspira), czasem ulega stylizacji na język oficjalnych przemówień czy przysięg wojskowych, czasem z kolei zdąża w kierunku wulgarności. Nie jest więc jednolity, ale nie jest także zindywidualizowany. Wszyscy mówią mniej więcej jednakowo, jedyny Szczupak ma swoje stałe powiedzonko: „ludziom na pożytek”. Oczywiście na taki kształt językowy wpływają tu także coraz wyraźniejsze akcenty o charakterze programowym. W kolejnych opowiadaniach coraz bardziej dochodzi do głosu język intelektualny, erudycyjny język eseju filozoficznego. Przebija on spoza różnych przytoczonych konwencji, staje się tym samym konwencją naczelną.

Pierwszy raz w *Historiach maniaków* śmiech pojawia się w tak zaburczym, ofensywnym charakterze: jako środek na pocieszenie całej ludzkości. Jednocześnie pierwszy raz pojawia się w sposób tak otwarty. Zarysowana już w poprzednich opowiadaniach afirmacja postawy błazna — ciągła deformacja wizji świata, rozbijanie konwencji — tutaj właśnie zostaje w sposób najbardziej zdecydowany zmanifestowana.

**„Amor milczący, czyli o absolutnej niemożliwości,
by pewien młodzian zakochał się w damie jakiegokolwiek”**

Tak brzmi pełny tytuł ostatniego z opowiadań *Historii maniaków*. Tytuł nietypowy zarówno na tle całego zbioru — wszystkie tytuły pozostałych opowiadań z wyjątkiem pierwszego charakteryzują się „normalnym” kształtem — jak i na tle całej ówczesnej epoki. Jego nietypowy charakter jest wynikiem stylizacji na rozbudowane tytuły powieści XVIII i początku XIX wieku. Celem takiego rozbudowania było najczęściej wyjście naprzeciw odbiorcy, swobodna z nim rozmowa, prowadzona ponad akcją utworu przez ujawnionego narratora. Tytuły te zawierały bowiem z reguły streszczenie akcji, a nawet krótką charakterystykę głównego bohatera. Taka stylizowana zapowiedź utworu spełnia w interesującym nas opowiadaniu różne funkcje. Po pierwsze — zgodnie ze swoim wzorcem — informuje o podstawowych cechach głównego bohatera i o przebiegu akcji; po drugie — sygnalizuje wyjście naprzeciw odbiorcy, nie liczące się z prawami fikcji literackiej. Tyle tytuł.

Pozostaje jednak — dla odbiorcy nierozwiązywalna — kwestia autentyczności owego wyjścia naprzeciw. Odbiorca bowiem, podlegający w poprzednich opowiadaniach różnego typu imitacjom, nie może przewidzieć, do jakiego stopnia owo sygnalizowane w tytule wyjście jest kolejnym pozorującym ruchem nadawcy, a do jakiego „szczerym” posu-

nięciem. Odpowiedź przynosi dopiero samo opowiadanie, a zwłaszcza jego wstęp. Wstęp o charakterze zdecydowanie autotematycznym, z wyraźnie zaznaczającymi się trzema częściami. Pierwsza to przemowa do ptaków, druga (rozpoczynająca się od słów „Gdy już jako tako”, 178) to przemowa do „Przygodnych Czytelników” i trzecia (rozpoczynająca się od słów „Z pełnym brakiem artystycznego obmyślenia”, 180) — komentarz, który bezpośrednio dotyczy ostatniego opowiadania.

Zarówno w pierwszej, jak i w drugiej części wstępu poszczególne ruchy są paralelne. W obydwu dość dokładnie określony został adresat przemowy. W pierwszej głównym chwytem jest zdecydowane wywyższenie osiągnięć adresata: obok licznych pieszczotliwych deminutiwów, które jedynie sygnalizują znany z poprzednich opowiadań zmienny dystans, padają słowa zdecydowanie apoteozujące „ptasią twórczość”: domeną jej ma być „prawda”, podczas gdy domeną narratora plotka. W drugiej części natomiast głównym chwytem jest podkreślenie własnej niemocy twórczej: „brak wszelkiej twórczości we mnie zastąpiony przez wytwórczość” (178). Zarówno w pierwszym, jak i w drugim wypadku chwyt ten to „afektowana skromność”²³ — topos typowy dla retoryki. Jednak w obydwu wypadkach chwyt ten zmienia się w zdecydowaną ironię. Początkowa skromność przechodzi bowiem w odsłonięcie własnej wyższości. W pierwszej części twórczość liryczna jest narratorowi niedostępna przez swoją banalność (na miarę „ptasich mózdzków”, 178), w drugiej „wytwórczość” to tandeta. Tandeta z kolei to jedyny środek, który „istotę rzeczy niedostępnych uprzystępnia” (179), jedyna forma, przy której możliwe jest jakie takie porozumienie z żyjącym pod nieustanną władzą „szablonu” czytelnikiem. Ponownie więc, jak w przemówieniu do ptaków, początkowa pozorna własna nieudolność ukazuje w końcu nieudolność adresata.

Oczywiście jest to ciągle strategia kierowania refleksyjnego, z tym jednak, że poszczególne ruchy ulegają tu specyficznemu spiętrzeniu. Cały fragment przemowy do ptasząt może być bowiem potraktowany jako udostępnienie przeciwnikowi swojej strategii, obnażenie jej. Drugi fragment — jak staraliśmy się udowodnić — jest powtórzeniem ruchów z fragmentu wcześniejszego. Wszystkie kolejne ruchy mogą być więc z góry przez odbiorcę przewidziane. Nic bowiem nie wyklucza faktu, że ta sama strategia wykorzystana zostanie w stosunku do „Przygodnych Czytelników”. Tak też dzieje się w rzeczywistości. Równolegle z opisanymi już chwytami w całym fragmencie daje się zauważyć ironiczny dystans. Analogiczne jest także zakończenie. Odpowiednikiem „ptasich mózdzków” i „lirycznych śmierzdiuchów” jest określenie: „o Przygodni

²³ Termin E. R. Curtiusa (*Topika*. Przełożyła K. Krzemieniowa. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1).

Czytelnicy moi! — których nie kocham” (180), oraz poprzedzające je uwagi o trudnościach w trawieniu podczas czytania opowiadań.

Drugi fragment jednak w zasadniczym punkcie różni się od pierwszego. W punkcie, który zakłada pewną autentyczną płaszczyznę porozumienia z odbiorcą. Chodzi oczywiście o wskazówki na temat sposobu odczytania tekstu, określenie warunków jego zrozumienia. Jest to wyjście naprzeciw jedynie w sformułowaniu tych wymagań, nie zaś w ich zakresie. Właściwy odbiór możliwy jest bowiem jako „praca” nad „literaturą brzydką i trudną” (179), jako rozszyfrowanie sensów zawartych „nawet w słowach skromnych i maciutkich” (180). Fragment ów jest dalszym ciągiem — znanego już z wcześniejszych opowiadań — manifestu brzydoty, jest także apologią tego, co chore, przede wszystkim jednak sugeruje zerwanie dotychczasowej maski kamuflażu. Zerwanie to jeszcze wyraźniej uwidoczni się w trzeciej części rozbudowanego autotematycznego wstępu. Tu bowiem padną słowa: „były dla mnie (autora) niezwykle miłe” (183). Ujawnienie owo domaga się od odbiorcy nadania sankcji autorskiej całemu wstępowi. Cały wstęp ma być więc odczytany jako wypowiedź metatekstowa.

Taki charakter wstępu był już sygnalizowany wcześniej, chociażby w pojawieniu się tytułu zbioru w owej wypowiedzi („Zadaniem *Historii* jest dotrzeć [...]” itd., 179) czy — mimo sygnalizowanych już zastrzeżeń — w pierwszoosobowej formie narracji. Lecz owa pierwszoosobowa forma czy nawet bezpośrednie apostrofy do czytelników były — po uprzednich zabiegach maskujących — oczywiste. Co więcej, ciągle dążenie do ukrywania jest wyraźnie widoczne nawet w powyższych, odsłoniętych fragmentach. Stale mamy do czynienia z autodystansem, autoironią, która też osłania nadawcę. Wygrana odbiorcy: zdecydowane odsłonięcie się nadawcy na rzecz porozumienia z nim, jest ciągle podważana. Nie wiadomo, która z twarzy odsłaniającego się nadawcy jest prawdziwa: czy ta, która kokietuje skromnością, czy ta, która neguje ową skromność.

Trzecia część wstępu, określona przez nas jako autokomentarz, zawiera te same chwytły, z którymi odbiorca miał do czynienia w dwu pierwszych częściach wstępu, zdążył się więc z nimi oswoić. Znow — już po raz trzeci — pojawia się właśnie owa „afektowana skromność”, która wyraźnie w tym opowiadaniu jest ruchem podstawowym strategii nadawcy. I tu jednak szybko okazuje się, że sygnalizowany na wstępie „brak artystycznego obmyślenia i sprytu” (180) jest zamierzony. „Brak” ten prowadzi bowiem do „niepoczytności”, a więc trudnego odbioru, który jest przecież celem nadawcy. Także wprowadzenie śmierci na początku opowiadania jest nie tyle wynikiem nieudolności, co wynikiem negatywnego stosunku do zjawiska zwanego motywacją psychologiczną. Rzeczywiście jednak, skoro śmierć ta ma być dla odbiorcy, właśnie przez

brak takiej motywacji, zaskoczeniem, to wprowadzenie jej już na początku opowiadania zaskoczenie owo zdecydowanie zmniejsza. Ale z kolei właśnie dzięki temu zabiegowi (udostępnienie zakończenia) „niepoczytność” opowiadania została jeszcze bardziej zwiększona. Drugim chwytem znanym z poprzednich opowiadań jest podkreślenie władzy nad kreowanym bohaterem. Taka koncepcja bohatera, który w rozmowie z autorem decyduje o swoich losach („Bohater mój [...] zgodził się jeszcze przed śmiercią [...]” itd., 181), jest także chwytem autotematycznym, chwytem pozorującym odsłonięcie przed odbiorcą tajników twórczości autora. Owo obnażenie fikcji stopniowo zaciera się w trakcie opowiadania: początkowo bohater uzależniony jest od nadawcy, choć otrzymał pewien margines w podejmowaniu decyzji, wkrótce zaś awansuje do rangi jego znajomego („Znałem mecenasa Jerzego, bohatera”, 181), aby później uzyskać całkowitą autonomię. Nadawca bowiem do końca opowiadania nie będzie już uchylał fikcji.

Celem ujawnienia się nadawcy w autotematycznej części utworu jest przede wszystkim otwarte przedstawienie wymagań w stosunku do odbiorcy, żądanie odrzucenia dawnego schematu odbioru. Jest to więc zarazem zakończenie dotychczasowej głównej strategii: maskowanego kierowania refleksyjnego. To, co dotychczas narzucane było za pomocą kolejnych, spiętrzających się chwytów pozorowania, tutaj pojawia się jako sformułowany *explicite* program literacki. Cała część autotematyczna, programowa, utrzymana jest w wypróbowanym już we wcześniejszych opowiadaniach zhiperbolizowanym stylu młodopolskim. Konwencja ta całkowicie przystaje do takiego przemówienia. Rzecz ulega jednak zmianie w chwili, gdy rozpoczyna się właściwa akcja opowiadania. Powyższa konwencja, tak często dotychczas wykorzystywana, uległa całkowitemu niemal zapomnieniu, nie mamy także do czynienia z typową dla poprzednich utworów wielością zbijających się nawzajem konwencji. Opowiadanie utrzymane jest w stylu dość — przynajmniej w porównaniu z *Trzecią godziną* — jednolitym. Pojawiające się zwroty obcojęzyczne są tu umotywowane narodowością postaci, nie są więc — jak to było poprzednio — oznaką władzy nadawcy nad konwencjami języka.

Czyżby zatem opowiadanie to było krokiem wstecz? Czyżby cała dotychczasowa próba rozbijania konwencji poniosła fiasko? Czy też po prostu uległa zmianie jedynie strategia nadawcy? Jesteśmy skłonni przychylić się do drugiego rozwiązania. Otwarty manifest, który rozpoczyna ostatnie opowiadanie zbioru, zamyka jednocześnie dotychczasową — opartą na kierowaniu refleksyjnym — strategię nadawcy. Maskowanie przestało więc być konieczne. Teraz bowiem jest już rzeczą obojętną, która z wybranych konwencji-stereotypów wziętych z repertuaru tandety będzie realizowana. Podważenie poprzedniego jednolitego schematu odbioru zostało dokonane. Obecny, nowy kanon odczytania powinien

polegać na ustawicznym podważaniu owego schematu. Tandeta w sensie wszelkiej „wytwórczości”, czyli wszelkiego naśladownictwa — rozumiana będzie bez „fałszywego uchwytu” (179), do którego odbiorca był dotychczas przyzwyczajony. Ciągłe zderzanie się konwencji nie jest więc na tym etapie porozumienia tak konieczne, jak było przedtem. Owa jednolitość opowiadania kryje się w konsekwentnej stylizacji na powieść realistyczną w. XIX, sygnalizowanej już w tytule. Konwencja ta, zwłaszcza w porównaniu z ośmieszanym, przejawskrawionym stylem młodopolskim poprzednich opowiadań, zbliża się do typowej dla prozy realistycznej przeźroczystości. Całkowitej jednak przeźroczystości — jeśli o takiej w ogóle można mówić — nie osiąga. Rolę zaciemniającą ową przeźroczystość szyby pełni właśnie patyna stylizacji.

W czym ujawnia się ta stylizacja? Zauważmy, że wypowiedzenia w tym utworze są niemal zawsze złożone, z reguły każde z nich obejmuje co najmniej cztery zdania pojedyncze. Opisy postaci są dokładne, szczegółowe, zabarwione gawędziarską tonacją (np. opis członków Klubu Miłośników Miłości), język postaci zindywidualizowany. W sytuacjach szczególnego napięcia dramatycznego pojawiają się krótkie zdania (najczęściej w *praesens historicum*), które przyspieszają akcję. Zazwyczaj akcja toczy się powoli, z dbałością o wszechstronną informację dla adresata narracji dotyczącą wyglądu postaci, ich stylu bycia, sposobu zachowania. Język postaci często zabarwiony jest stylem potocznym, graniczącym z wulgarnością, a ponadto — i najczęściej — stylem pseudonaukowym (widocznym głównie w wypowiedziach Majora). Pojawiają się tu także — choć w porównaniu z poprzednimi utworami bardzo rzadko — elementy stylu młodopolskiego. Owe różne odmiany stylu nie wykazują jednak charakteru tak antytetycznego, jaki uwidoczniła się we wcześniejszych opowiadaniach. Napięcie między poszczególnymi konwencjami zostało wyciszone, całość ma charakter jednolity, stonowany. Antynomiczność — akcentowana we wszystkich prawie opowiadaniach — tu rzutowana jest na postać głównego bohatera, doktora Fallusa. W nim bowiem skupiają się tendencje przeciwstawne, tendencje, które ujawnia już jego wygląd zewnętrzny (opozycja między głową a korpusem) i całe zachowanie: każda jego decyzja zostaje natychmiast przez niego samego zaprzeczona.

Ciągłe zaprzeczanie, które oczywiście idzie w parze z potencjalną jedynie formą działań, staje się bezpośrednią przyczyną tragicznego zakończenia opowiadania. Antynomiczność i jednocześnie — by tak rzec — pograniczność bohaterów została w programowej części utworu wyraźnie podkreślona. Bohaterami są bowiem ci, którzy żyją „życiem podwójnym”: „s z a b l o n e m współczesnym, bardzo chorym”, i swoim „o d d e c h e m s a m o i s t n y m, do zdrowia tęskniącym” (179). Jednak dotarcie do tego, co samoistne, możliwe jest tylko poprzez szablon, poprzez tandetę.

Zakończenie

[...] można by jednak w tej zmianie gatunków, w tej imitacji widzieć nowy rodzaj ocalania cennej treści, zamaskowanie, zmylenie tropu; autor wiezie jakąś kontrbandę, lecz wie, z kim może mieć do czynienia, chce więc być ostrożnym²⁴.

Dobrnęliśmy do końca *Historii maniaków*, zbioru, który jest manifestem nowej literatury, a jednocześnie jest przykładem, jak nową literaturę — czyli także nowy schemat odczytania — narzucić odbiorcy.

„Literatura brzydka i trudna” musi nieustannie szokować odbiorcę i jednocześnie stawiać opór wszelkim próbom włożenia jej w dawny schemat („uchwyt”). Brzydota jej jest dość specyficzna. Nie jest to bowiem brzydota jednolita sama w sobie, lecz brzydota w zetknięciu z pięknem. Jest to więc raczej nieustanne demaskowanie piękna, a nie apologia brzydoty. Brzydota widziana jest przez pryzmat piękna i piękno przez pryzmat brzydoty. Brzydota szokuje tu sama sobą, ale przede wszystkim szokuje w zetknięciu z pięknem. Ów ciągły kontrast, o którym zresztą pierwszy pisał właśnie Irzykowski, tkwi u podstaw negacji piękna manifestowanej w *Historiach maniaków*.

Ciągłe zaprzeczanie piękna, zestawianie go z brzydotą, jest przede wszystkim reakcją na jego afirmację. Afirmację typową dla całej twórczości młodopolskiej, a zwłaszcza dla jej późnej, klasycyzującej odmiany. Twórczość Jaworskiego sytuuje się na antypodach klasycyzmu. Staffowski zachwyt pięknem („Piękno, co jest nadmiarem, / bo darząc pełnią upojną / trwa niezmiennie — choć stare, / nie starzejące się nigdy”²⁵), jest antytezą niechęci Jaworskiego do tegoż piękna. *Historie maniaków* to zderzenie przejawskawionego, zhiperbolizowanego piękna z elementami brzydoty. A więc nie klasycystyczne rygory formy, ale „prostota uzyskana z diabelskiego przerafinowania” (277). Sztuka nie ma więc tworzyć nowego trwania „przez ujawnianie się w formie”²⁶, ale ma być „zbrudzona pleśnią namułu życiowego” (277).

Koncepcja estetyczna Jaworskiego jest odzwierciedleniem jego koncepcji rzeczywistości (wyraźnie zostało to zaznaczone w manifestie zamykającym *Trzecią godzinę*). Świat ulega zmianie, dlatego konieczna jest inna sztuka. Ta bowiem, która ujmuje rzeczywistość w schematy, systemy abstrakcyjne — jednocześnie je ustatycznia, stabilizuje, tym samym do rzeczywistości owej całkowicie nie przystaje. „Rzeczywistość puchnie i potwornieje, jej zdeformowanie wywołuje lęk”²⁷. Jedynym wyjś-

²⁴ Irzykowski, op. cit., s. 540.

²⁵ L. Staff, *W świata tajną zawitość wpatrzonym...* W: *Wiersze zebrane*. T. 2. Warszawa 1955, s. 230.

²⁶ L. H. Morstin, *Wpływ idei filozoficznych na współczesną twórczość literacką*. „Museion” 1911, z. 4, s. 68.

²⁷ J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907—1917*. Wrocław 1970.

ciem jest więc analogiczna deformacja rzeczywistości fikcyjnej, rozbijanie konwencji literackich; jedyną bronią przed lękiem jest groteskowy śmiech. Komizm groteski to dla Jaworskiego nie tylko jedyne możliwe spojrzenie na rzeczywistość, to przede wszystkim jedyny środek na lęk metafizyczny — wynik poczucia bezsensu istnienia. Funkcja groteski kryjącej w sobie tragedię najpełniej sprecyzowana została we wstępie do *Hamleta drugiego, królewica polskiego*: „konieczną jest tragedia. Ukryłem ją w bibułkowym kielichu groteski” (273). Śmiech groteski jest jednak bardzo odległy od *katharsis* tragedii. Jego celem jest wstrząs, nie oczyszczenie. Mimo to jest według Jaworskiego jedynym *antidotum* — powtórzmy jeszcze raz — przeciw lękowi metafizycznemu człowieka, którego istnienie zdąża nieuchronnie ku śmierci. Człowiek ten odczuwa brak jakichkolwiek systemów — by tak rzec — ochronnych, ułatwiających mu egzystencję. Wszystkie dotychczasowe okazują się nieprawdziwe, złudne. Próba odkrycia sensu istnienia kończy się zawsze porażką szukającego. Taka tragiczna koncepcja rzeczywistości zbliża Jaworskiego do ekspresjonizmu, czyni go prekursorem w stosunku do Witkacowskiej „tajemnicy istnienia”.

Porażką również kończy się próba uniknięcia szablonu, próba ucieczki przed zastygnięciem w zamkniętym, jednolitym kształcie. Całą ewolucję opowiadań od *Miał iść* do *Amora milczącego* kończy ta sama sprzeczność, która zarysowała się już w pierwszym opowiadaniu: między dążeniem do autentyczności a niemożnością jej osiągnięcia. Zarówno w pierwszym utworze, jak i w ostatnim wina zostaje zrzucona na odbiorcę, to on bowiem w pierwszym opowiadaniu nie dostrzeże parodii, a w ostatnim będzie tym, który „żyje szablonem”.

Nikt jednak nie jest wolny od szablonu. Sam nadawca, mimo ciągłego maskowania się, w końcu jednak się odsłania (choć usiłuje ukryć ten fakt pod maską autoironii), tym samym zastyga w pewnym ostatecznym kształcie. Zastygnięcie to jest bowiem nieuniknione. Ów ustawiczny lęk przed szablonem zbliża Jaworskiego do Gombrowiczowskiego lęku przed „Formą”. Zapoczątkowany przez Jaworskiego chwyt gromadzenia i wzajemnego ścierania się konwencji osiąga swój pełny rozwój właśnie u autora *Ferdydurke* (jest zresztą dosyć wyraźny także u Witkacego). Owo ścieranie się konwencji ma być próbą ucieczki przed „Formą”. „Forma” Gombrowicza jest bardzo bliska „szablonowi” Jaworskiego. Z drugiej strony jednak styl Jaworskiego zbliża się — oczywiście w partiach parodiujących Młodą Polskę — do manieryzmu²⁸. Manieryzm ma tu służyć owemu „diabelskiemu przerafinowaniu” i oswajaniu „żyjącego szablonem” odbiorcy. Chwyt zestawiania sprzecznych ze sobą konwencji

²⁸ Używając określenia „manieryzm” mamy na myśli specyficzny styl późnej Młodej Polski.

jako próba odnalezienia autentyczności idzie więc u Jaworskiego w parze z negowanym, ale ciągle widocznym manieryzmem, który właśnie uzależnienie od konwencji uwydatnia. Dla zbadania toczącej się w kolejnych opowiadaniach rozgrywki między nadawcą a odbiorcą interesujące okazują się uwagi przedstawione we wspomnianym już wstępie do *Hamleta drugiego*²⁹. Są to, co prawda, wskazówki dla aktorów, dotyczą więc kierowania widownią, równie dobrze mogą się jednak stosować do rozgrywki wewnątrztekstowej. Strategia ta ma polegać właśnie na walce podjazdowej („Kilkakrotnie powtórzmy podjazd, zanim przyjdzie atak generalny”, 273), na stopniowym „oswajaniu” odbiorcy („Na razie trzeba spojówki patrzących oswoić i uszy słuchających obębnić”), na ciągłym maskowaniu („nacierajcie zapamiętacie, lecz w stosownej chwili zmykajcie zgrabnie i niepostrzeżenie”, 273).

To więc, co dawało się odczytać w sposobie konstruowania kolejnych opowiadań, tutaj sformułowane zostało *explicite*. Rozgrywka z odbiorcą wymaga takiej właśnie, maskującej strategii. Rozgrywka owa była — jak staraliśmy się wykazać przy pomocy aparatury wziętej z matematycznej teorii gier — dość zawikłana, pełna uników, meandryczna. Zasadnicze jej antynomie przedstawiają się następująco: pierwsza rysuje się między imitowaniem konwencji odbiorcy i zarazem ośmieszaniem jego szablonu a uzależnieniem nadawcy od tegoż szablonu. Przypomnijmy: początkowo była to zhiperbolizowana konwencja młodopolska, potem różne zderzające się konwencje, później z kolei nastąpiło otwarte ośmieszenie, zdemaskowanie szablonu (wstęp *Amora milczącego*) i wreszcie znów przyjęcie innej konwencji, znanej, przywołanej z przeszłości, ale nie zaskakującej swoim czasowym oddaleniem. Poszczególnym etapom nieustannie towarzyszy ciągle zmienny dystans w stosunku do przytaczanych konwencji. Dystans ów to zarazem trzon drugiej głównej antynomii gry toczącej się między nadawcą a odbiorcą. Antynomii, której jednym członem jest ciągle maskowanie nadawcy, drugim zaś — konieczność sygnalizowania własnej obecności za kolejnymi imitowanymi konwencjami. Dystans zmienia się więc w zależności od stopnia ujawnienia się nadawcy.

Zarówno pierwsza, jak i druga antynomia zadecydowały o jedynie połowicznej wygranej nadawcy. W pierwszej powodzeniem zakończyło się podważenie dotychczasowego schematu odbioru, dokonywane właśnie metodą imitowania, „oswajania”. Natomiast niemożliwa okazała się pró-

²⁹ Utwór ten, opublikowany w 1921 r. w „Krokwiach”, powstał najprawdopodobniej w czasie pierwszej wojny światowej (świadczą o tym bezpośrednio do niej aluzje), jednak pomysł jego musiał zarysować się w wyobraźni autorskiej znacznie wcześniej, ponieważ Irzykowski w swym tekście z r. 1911 (*Kształt linii spiralnej*. W: *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, s. 454). już o nim wspomina.

ba podważenia szablonu jako takiego. Świadczy o tym rezygnacja z chwytu zderzania się konwencji, widoczna w ostatnim opowiadaniu, a także manifestowana w nim ironiczna apologia „tandety”.

Również druga antynomia: stopniowe, coraz bardziej zdecydowane odkrycie nadawcy jest z jednej strony konieczne dla porozumienia z odbiorcą, tym samym jest już swego rodzaju wyjściem mu naprzeciw, jest więc pewną wygraną odbiorcy; z drugiej strony — ciągły dystans, ciągle ukrywanie się pod maską autoironii wygraną mu odbiera.

Trzecia wreszcie antynomia zarysowuje się w funkcji groteskowego śmiechu. Śmiech bowiem to — by znów posłużyć się cytatem z *Bani doktora Lipka*: „sąd łagodny i dobroć spokojna”, a także „śmiganie biczem na tłuszcze niesfornej” (164). Z jednej strony ma być „wyrazem siły człowieczej” (162), z drugiej ma wstrząsać, nieustannie zaskakiwać, jest więc i „maską przyzwoitą na niewłaściwą rzeczywistość” (164), i „błyskiem i cięciem” (165). Śmiech właśnie zmusza odbiorcę do ciągłej zmiany dystansu, zmusza tym samym do ustawicznej zmiany kąta widzenia rzeczywistości. Takie niestabilne spojrzenie zbliża do „niemowlęcej naiwności” (83), jednocześnie ukazuje rzeczywistość w jej absurdalnym wymiarze. Jediną odpowiedzią na absurd rzeczywistości jest według Jaworskiego absurd groteski.