

Nina Koncewicz-Hoffmanowa

Między grą a doświadczeniem : debiut prozatorski Adama Ważyka

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/1, 81-108

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.

NINA KANCEWICZ-HOFFMANOWA

MIĘDZY GRĄ A DOŚWIADCZENIEM
DEBIUT PROZATORSKI ADAMA WAŻYKA

Adam Ważyk to przede wszystkim poeta, eseista, krytyk i tłumacz. Ale Ważyk bywał również prozaikiem. Opublikował tom opowiadań *Człowiek w burym ubraniu* (1930) oraz powieści: *Latarnie świecą w Karpowie* (1933), *Mity rodzinne* (1938), *Epizod* (1961). I choć jego proza, szczególnie ta międzywojenna, mniej jest znana i ceniona niż poezja czy eseistyka, warto jednak się bliżej nią zająć. Bo właśnie w tych nieco conceptualnych utworach ujawnia się wizja kultury. Wizja, której zawdzięczamy i poezję, i eseistykę, i przekłady Ważyka. Wizja odmienna od koncepcji skamandrytów i Awangardy krakowskiej, futurystów i ekspresjonistów.

Pierwszy tom prozy Adama Ważyka, powstały w latach 1924—1928 (wyd. 1930), sytuuje się w tym nurcie prozatorskim lat dwudziestych, który Alina Brodzka wyodrębniła jako „spór o wartości kultury współczesnej”. Brodzka tak charakteryzuje ów nurt:

Są [...] różne sposoby uczestniczenia w polifonii kultury. Dla utworów [tego nurtu — N. K.-H.] sprawa stosunku do jej tradycji, jej przemian aktualnych i perspektyw, problem miejsca i roli współtworzących ją elementów, staje się najważniejszym źródłem refleksji i fabularyzacji, kształtuje przedmiot i strukturę wypowiedzi, okazuje się dominantą formotwórczą¹.

Wydaje się, że opowiadania Ważyka da się przeniknąć i zinterpretować jedynie przyjmując problematykę sporu o wartości kultury współczesnej jako klucz interpretacyjny, jako hipotezę określającą oś konstrukcyjną tych utworów. Inaczej grozi zagubienie w wątkach i problemach ubocznych, będących tylko konsekwencją tematu głównego. Takie właśnie zagubienie stało się udziałem ówczesnej krytyki. Widziano w tych opowiadaniach przejawy tendencji „czystego estetyzmu”, jak to wtedy

¹ A. Brodzka, *Spór o wartości kultury współczesnej w polskiej prozie narracyjnej*. W zbiorze: *Literatura polska 1918—1975*. T. 1. Warszawa 1975, s. 526.

określano². W ten sposób odczytano ich niezwykłą stylistykę, daleką od przeźroczywości stylu realistycznego, ale daleką również od liryzmu, ekspresjonizmu czy nawet groteski — a więc tych form stylistycznych, które znane były już z utworów Żeromskiego, Przybyszewskiego i Berenta, a potem Witkacego i Jaworskiego. U Ważyka uderza bowiem świadome i zdyscyplinowane konstruowanie warstwy obrazów i języka, wprowadzające do naszej prozy zupełnie nowe jakości, które nie bardzo umianno nazwać. Z drugiej strony, krytyka zwracała uwagę przede wszystkim na „treść”, na przedmiot tych narracji. Traktowała je więc jako wyraz zainteresowań psychoznawczych, związanych z oddziaływaniem freudyzmu³.

Obie te interpretacje, estetyzująca i psychologizująca, przyjmują wariacje za sam temat. To prawda, że do tematu dotrzeć można zarówno poprzez warstwę „formy”, jak i „treści”, ale właśnie p o p r z e z. Zacząć można chociażby od stylistyki.

W opowiadaniach Ważyka uderza pewien niezwykły, rzadko — szczególnie w tekstach prozatorskich — stosowany zabieg stylistyczny:

Okrągłe piłki przeszywały powietrze. Mógł je przyrównywać do owadów i ptaków. Co z tego, kiedy we wszystkich porównaniach świeciła się dowolność. [116]⁴

Zonglował trzema gruszkami, które podjął ze stołu. Butelkowate kształty, ścigające się z zawrotną szybkością, rozwijały wizję batalistyczną. Nie była to wszakże alegoria jego serca, w którym niepodzielnie panowała niechęć do zmiany trybu życia. [118]

Posłużył się tym człowiekiem, jak częstokroć autor dla dogody fabuły posługuje się osobą, o której natychmiast przez niewczesną dbałość o konstrukcję zapomina. [119]

Smutek jego nie znał synonimów. Skądkolwiek nań wzywał, jakkolwiek się zalecał jego sercu, przenigdy nie krył się za metaforą. [131]

W krętych liniach tego sekretu odnawiał się wyraz uczucia sam przez się równoważny z treścią. [136]

Wykrętna para [...] wyglądała jak luźne zestawienie dwóch poetyckich obrazów. [160]

absorbowało go światło łukowych lamp i wzmożony ruch uliczny, zwykle akcesoria wieczoru, silniejsze nad wszelkie okolicznościowe metafory, w których wyobraźnia mogłaby uwieźć ten parny wieczór. [185]

² Zob. K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*. T. 3. Lwów 1936, s. 507. — L. Piwiński, *Nowele Ważyka*. „Wiadomości Literackie” 1930, nr 30. — S. [A. Stawar], *rec. Człowieka w burym ubraniu*. „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 2, s. 108—109.

³ Zob. S., *op. cit.*

⁴ Tu i dalej liczba w nawiasie wskazuje stronicę tomu: A. Ważyk, *Człowiek w burym ubraniu*. Warszawa 1930. Podkreślenia w cytatach pochodzą od autorki artykułu.

Czarnowłosy chłopak, co przeciągał słowa i szukał swego kondotiera, podsztytło swojej legendy pod rozrzedzoną osnowę aktualnych wydarzeń, tak że przeświecało przez nią jak sens przez alegorię. [192]

Patrząc na śpiącą Luizę, Robert —

Uprzytomnił sobie natomiast, że przegięta w kształt zamknięty i wykończony leżała przed nim jego przeszłość egzotyczna. Nie była to panorama lat rozciągnięta, od szczegółu do szczegółu, ale wytopiona z rudy przypadków, skonstruowana w żywy kobiecy organizm metafora. [216]

I nieco inne ujęcie:

Powtarzały się te kobiety w poemacie Paryża, jak biała topola w odach Horacjusza. [187]

Jednostajny dialog przeciągał się godzinami z niesłabnącą akcentacją i feryorem, że mógłby nacieszyć serce dadaistów [...] [134]

Ta konstrukcja budzi zaskoczenie. Ale przecież nie dlatego, że porównuje się tu życie do sztuki, że element rzeczywistości określony zostaje przez element literacki. To już znamy z parnasistów, a bliżej Ważyka — z młodego Iwaszkiewicza. Ale tam chodzi o podkreślenie sztuczności tego, co naturalne, wyższości, pierwotności tego, co sztuczne, wobec tego, co naturalne. Innymi słowy — o uszlachetnienie zwyczajności przez porównanie jej do tego, co z samej swej istoty doskonalsze od zwyczajności i wyższe, po prostu dlatego, że jest sztuką:

Westchnienie, z lekka mącąc fal ołowiane kręgi,
Rozbija się przy brzegach w arpedżiach *sol-mineur*⁵.

Inaczej u Ważyka. Tu określenia tego typu ujawniają strukturalne podobieństwo rzeczywistości i sztuki (w tym wypadku — literatury). Dokładniej rzecz biorąc — podobieństwo zasad postrzegania oraz analizowania rzeczywistości i sztuki. Zrównują więc sztukę z rzeczywistością w ich relacji do podmiotu postrzegającego, do obserwatora. A nawet jeszcze więcej — sztuka przestaje być w tym ujęciu działalnością tajemniczą, opartą na natchnieniu, na zasadach niewyjaśnialnych. Użyte tu pojęcia z dziedziny sztuk poetyckiej to terminy czysto techniczne. Określają one natomiast skomplikowane zjawiska i stany psychiczne. Za ich pomocą ma być rozjaśnione, zbliżone czytelnikowi to, co bardziej od nich niejasne i tajemnicze. Jest tak zresztą nie tylko w prozie, ale i w powstałych w tym czasie wierszach Ważyka:

przyszłości

[.]

sprzęgnij mi ramiona jak dwa wiersze w dystych
(*Dyscyplina*)⁶

⁵ J. Iwaszkiewicz, *Przechadzka sentymalna*. W: *Liryki*. Warszawa 1959.

⁶ Wszystkie cytaty z wierszy A. Ważyka pochodzą z wyd.: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1978.

Krzysztof z Francuzem strzelali do siebie z pistoletów;
lufy ich uwodziły jak metafory poetów;

(*Ślub Krzysztofa*)

To przecież właśnie próba sprowadzenia nieznanego do znanego, nie nazwanego do nazwanego. Sztuka staje się tu systemem porządkującym chaos życia. Poetycki metajęzyk daje siatkę pojęć racjonalizujących rzeczywistość. W związku z poezją Ważyka tak pisze o tym zjawisku Marek Zieliński:

Wypowiedź poetycka nabrała charakteru systemu dekodującego. Chaos biegu zdarzeń włączony w obszar mowy wiersza stawał się łatwiej czytelny. Pozornie bezwolna, nieselektywnie odbierana mowa rzeczywistości poprzez wyosobnienie jej, włączenie w zespół reguł języka poetyckiego, nawet gdy były one kwestionowane, została poddana interpretacji. Kod wypowiedzi wierszowej regulował rozwichrzoną mowę rzeczywistości⁷.

Jednocześnie zaś — twórczość artystyczna przestaje być traktowana jako działalność wyniesiona ponad inne zajęcia ludzkie, jako dziedzina wybrańców. Cytowanych powyżej zwrotów użył Ważyk tak, jak się używa porównań do pracy ogrodnika czy krawca. Wybór określeń z dziedziny literatury umotywowany jest zajęciem narratora: nie ukrywa on, że jest autorem tych tekstów. Stosuje więc terminy, które mu są najbliższe. I rzeczywiście — podobne konstrukcje znaleźć można w ówczesnych wierszach Ważyka, w tych, w których podmiotem jest poeta. Zwraca na to uwagę Jacek Trznadel, pisząc:

[występujące w tych utworach przedmioty] są przede wszystkim opisaniem ważnych akcji psychicznych, będących oczywiście wyrazem tych nieciągłych, wyodrębnionych z rzeczywistości przedmiotów, którymi psychika się zainteresowała. Automobilista widzi znaki drogowe, botanik — kwiaty⁸.

Trzeba jednak zauważyć, że ani jedno z zacytowanych poprzednio sformułowań nie zostało wzięte z pierwszego w tomie opowiadania, zatytułowanego *Triumwirat*. Albowiem wśród wielu ról, które wypełnia jego bohater (i narrator zarazem), nie ma roli pisarza. Znajdziemy tam natomiast zwroty sygnalizujące wiejskie pochodzenie bohatera, jego zawód rybaka i związki z przyrodą.

Andrzej-rybak patrzy zarówno na krajobraz wiejski, jak miejski, antropomorfizując czy też animizując je. Ale podczas gdy wieś i rzekę traktuje jako matkę-karmicielkę, miasto jawi mu się jako istota wroga, jako potwór, „moloch”. O wsi mówi:

Zarzucaliśmy sieci w wodę, ssaliśmy ją jak dziecko pierś matki [...]. [5]

Rzeka była spokojna i poważna. Brzemieniała w ryby dwa razy do roku [...]. [5]

Kościółek śpiący na piersi góry-sadu [...]. [7]

⁷ M. Zieliński, *Pokusa epistemologii. (O twórczości poetyckiej Adama Ważyka)*. „*Twórczość*” 1978, nr 6, s. 77.

⁸ J. Trznadel, wstęp w: A. Ważyk, *Wybór poezji*. Warszawa 1967, s. 9.

O mieście natomiast:

Opodal koślawe knajpy mrugały na nas okiem jak stręczycielki. [20]

Tutaj była córka wieczora licytacja wszelkiego rodzaju. [20]

Na wschodzie gasły okna nocnych lokalów, rozchylały się skwery napojone rosą; na zachodzie uwydatniały się na murach żłobienia czasu wraz z dębiącą patyną nędzy; otwierały się bramy ocknięte i wyrzucały na kamienie ludzi, jak usta wyrzucające przekleństwo. [...] wielorybia paszczyka huty wypłula swoich Jonaszów [...]. [28]

Zaznaczymy, że umotywowane wiejskim pochodzeniem sformułowania włożone w usta Andrzeja to nie — konieczne w realistycznej powieści obyczajowej — dopełnienie charakterystyki postaci. To raczej niezbędny element logicznego wyводу niż fragment rodzajowego obrazka. Dlatego później, wraz ze zmianą społecznego usytuowania, zmieni Andrzeja tę specyfikę językową na inną. Jego sformułowania, podobnie jak cytowane wcześniej konstrukcje językowe narratorów następnych dwóch opowiadań z tego tomu, świadczyć mają o zależności sposobu postrzegania rzeczywistości od punktu, z którego się na nią patrzy. Ale — i to jest tu najważniejsze — każda perspektywa widzenia jest równie dobra. Dlatego sztuka, tak samo jak np. rybołówstwo, staje się jedną z wielu możliwych, równorzędnych perspektyw poznawczych.

Cała ta problematyka przywołuje jeden — choć wielopostaciowy — dylemat modernistów: życie czy sztuka, brzydota czy piękno, czyn czy kontemplacja. Problem ten miał w rozmaitych nurtach i fazach modernizmu odmienne rozwiązania — od Wilde'owskiego podporządkowania życia sztuce, przez rozterki Iwaszkiewicza, aż do nieuniknionego konfliktu metafizyki z „bebechowatością” u Witkacego czy triumfu brzydoty i ułomności u Jaworskiego. Ale samo przekonanie o istnieniu takiego dylematu sytuuje właściwie wszystkie te koncepcje jeszcze wewnątrz modernizmu. Wewnętrzna dynamikę tej modernistycznej opozycji wnikliwie analizuje Irzykowski w *Pałubie*⁹. Pisząc o zanikaniu, schyłku dekadentyzmu w Polsce, pokazuje on, że narastający w pierwszym dziesięcioleciu XX w. kult życia to po prostu konsekwencja dekadentyzmu, że całe modernistyczne myślenie zbudowane jest właśnie na opozycjach. Kult życia to walka z właściwym wczesnej fazie modernizmu kultem sztuki, apoteoza czynu przeciwstawia się wcześniejszej apoteozie kontemplacji. A jedno i drugie propagują czasem ci sami ludzie¹⁰.

Ważyk wychodzi poza ten modernistyczny konflikt. Sztuka staje się w jego ujęciu jedną z wielu równorzędnych perspektyw poznawczych, jednym z wielu doświadczeń dostępnych człowiekowi. Właśnie dlatego

⁹ Zob. K. Wyka, „*Pałuba*” a „*Próchno*”. W: *Modernizm polski*. T. 2. Kraków 1977, s. 170—171.

¹⁰ Zob. J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907—1917*. Wrocław 1970, rozdz. *Mistrzowie filozoficzni i literaccy*.

może być modelem ujmowania rzeczywistości, że nic jej ponad inne sfery działalności ludzkiej nie wynosi. Przestaje w ogóle istnieć dualizm życia—sztuka, obie dziedziny przynależą bowiem razem do pewnej większej całości ludzkiego doświadczenia. Ważyk nie stawia problemu wyboru między życiem a sztuką, nie widzi walki czy sprzeczności tych dwu wartości.

Jeśli ludzie sztuki mają być postawieni na równi z innymi [...], to nie można ani wyznawać, ani zwalczać kultu sztuki, trzeba go ignorować. Wieloletnie obserwacje przekonały mnie, że w tradycjach polskich taka postawa nie spotyka się ze zrozumieniem.

— napisał Ważyk po latach ¹¹.

W świadomości literackiej modernizmu łączono z poezją pewien określony styl językowy. Wynikało to z przekonania o odrębności sztuki od życia, a więc i języka sztuki od języka codziennego. Słowo pozbawione miało być w utworze poetyckim swej podstawowej funkcji — funkcji informacyjnej, tej, która przeważa w innych typach wypowiedzi. Słowo poetyckie miało przede wszystkim pełnić funkcje ewokacyjne, ekspresyjne ¹². Praktyczną tego konsekwencją było powstanie specyficznego stylu młodopolskiego, identyfikowanego przez twórców z samą „poetyckością”. I to stylu opanowującego nie tylko poezję, ale i prozę, poddawaną wówczas liryzacji czy upoetycznieniu ¹³. Styl ten, utożsamiony przez następne pokolenie z literaturą młodopolską w ogóle, stał się później obiektem negacji i ataku.

W naszej literaturze drugie i trzecie dziesięciolecie XX w. to właśnie okres powszechnego kwestionowania młodopolskiego stylu poetyckiego, stylu „wysokiego” — i to zarówno w poezji, jak w prozie. Dążenie do odnowienia zastanych schematów stylistycznych musiało, niezależnie od świadomości artystów, prowadzić do odrzucenia modernistycznego dualizmu funkcji językowych. Już choćby wprowadzenie języka potocznego do poezji likwiduje w praktyce wszelkie takie opozycje. Ważyk neguje to przeciwstawienie, odrzucając także programowe założenia wyodrębniające język poetycki od informacyjnego ¹⁴.

¹¹ A. Ważyk, *Kwestia gustu*. Warszawa 1966, s. 128.

¹² Problematykę tę bardziej szczegółowo poruszają: M. Głowiński, *Drwiące requiem dla historii*. W: *Porządek — chaos — znaczenie*. Warszawa 1968, s. 195. — M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1975, s. 61—69. — J. Prokop, *Kazimierz Tetmajer: „Znad morza”*. W zbiorze: *Liryka polska. Interpretacje*. Wyd. 2. Kraków 1971, s. 221.

¹³ O liryzacji prozy w tym okresie i o wpływie języka poezji na język prozy zob. M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Wrocław 1969, s. 129—131. Zob. także R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916—1938*. Warszawa 1970, s. 22.

¹⁴ Zadziwiająca jest trwałość pewnych problemów w twórczości Ważyka. Przecież do kwestii, czy przeciwstawienie funkcji poetyckiej innym funkcjom języka

Przed wszystkim różnorodne tropy poetyckie pełnią u Ważyka funkcje informacyjne, poznawcze. Bardzo często stosowane, tak w opowiadaniach z tomu *Człowiek w burym ubraniu*, jak i w poezji, elipsy i jukstapozycje ujawniać mają strukturę procesów psychicznych. Tak właśnie — eliptycznie, skrótowo, kojarząc fakty odległe — myśli człowiek. Zanika u Ważyka opozycja między informacyjnym a poetyckim użyciem słowa. Struktura wypowiedzi poetyckiej, zasady jej budowy są na równi ze znaczeniem składających się na nią elementów (tj. słów i obrazów) nośnikami informacji o rzeczywistości.

Równocześnie neguje Ważyk młodopolską stylistykę w warstwie leksyki i obrazowania. Podobnie jak wielu poetów pierwszych lat niepodległości wprowadza do swoich wierszy codzienność, i to przede wszystkim wielkomięską, z właściwymi jej rekwizytami i słownictwem. W obrębie tego samego obrazu lub sformułowania zestawia często wyrażenia czy sytuacje nacechowane tradycyjną „poetyckością” z potocznym językiem XX-wiecznego miasta.

Natomiast w prozie refunkcjonalizuje Ważyk typowo modernistyczne zabiegi językowe polegające na wprowadzaniu słów rzadkich — archaizmów, dialektyzmów, egzotyzmów i neologizmów. Owszem, wprowadza te słowa do swoich opowiadań, ale pozbawia je wszystkich głównych funkcji pełnionych przez nie w literaturze modernistycznej — zarówno funkcji podkreślania niezwykłości nastroju czy niekonwencjonalnych emocji, jak i budowania realistycznego obrazu postaci lub całych grup społecznych. Posługuje się zaś tymi słowami po to, by ujawnić konceptualność języka swoich postaci.

Najciekawszych przykładów owej stosowanej przez Ważyka metody dostarcza wspomniane już opowiadanie *Triumwirat*. Jego bohater Andrzej, wiejski rybak — wprawdzie, co mogłoby stanowić pozór werystycznej motywacji, ponad poziom swojego środowiska wychowany i wykształcony przez dziwnego księdza Janą — w stosunku do każdego zjawiska, z którym ma do czynienia, używa innego, ale zawsze adekwatnie skonstruowanego języka. Wieś opisuje zatem Andrzej sygnalizując swą wiedzę specjalistyczną, stosując np. fachowe określenia rybackie: „grodnia”, „cierzeniec”, „ciepaczka”. Jako hutnik używa terminologii zawodowej: „daumryk”, „grad”, „czczyn”, i słów z gwary miejskiej (ludowej, robotniczej?): „szłap”, „cyga”, „blachman”, „cierniawa”, „dundrolic”. Kiedy jednak mówi o zjawiskach politycznych, ekonomicznych czy kulturalnych, posługuje się językiem inteligenckim. Jego wypowiedzi nie są nigdy mimetycznie wierne językowi środowiska czy fachu — są jawnie narzędziem każdorazowo przyjętej konwencji. Z punktu widzenia reguł mimetycznego traktowania mowy postaci Andrzej pozbawiony jest spój-

ma sens, Ważyk powraca wielokrotnie w polemikach z Romanem Jakobsonem i strukturalizmem praskim. Zob. szkice A. Ważyka *Granice strukturalizmu i In memoriam Michała Rowińskiego* (w: *Gra i doświadczenie*. Warszawa 1974).

nego wyposażenia językowego, co w warstwie stylistycznej daje efekt zupełnego rozchwiania — ani nie tworzy żadnego określonego nastroju, ani nie służy do konstruowania koherentnego obrazu osobowości czy tła środowiskowego. Przez swoje niby-werystyczne umotywowanie traci ten język walor egzotycznej niezwykłości, jednocześnie zaś przez nadmiar kolejnych motywacji przestaje być realistyczny.

Odrzucając modernistyczną stylistykę, jej przekonanie o odrębności języka poezji i kanony poetyckości stylu, Ważyk nie tylko dąży do odświeżenia językowych środków poetyckich. Neguje także modernistyczną hierarchię gatunków.

W wywiadzie udzielonym w r. 1933 powiedział: „Pogląd na powieść: Powieść jest dziełem sztuki jak wiersz czy poemat”¹⁵. Dobitność i pewna nawet patetyczność tego sformułowania, stanowiącego odpowiedź polemiczną Witkacemu, sam fakt zresztą zadania takiego pytania, dowodzą, że w świadomości literackiej dwudziestolecia miejsce powieści wśród gatunków literackich uznanych za artystyczne to wciąż jeszcze problem otwarty.

Ta niepewność co do statusu powieści, wątpliwości, czy jest ona dziełem sztuki — to dziedzictwo po wieku XIX, a szczególnie po jego schyłku, po modernizmie. Powieść była wtedy gatunkiem dominującym, ale zarazem jej szeroki, masowy odbiór podważał w mniemaniu modernistów jej przynależność do sfery Sztuki. Popularność uznawanej za reprezentatywną powieści XIX-wiecznej opierała się na porozumieniu między autorem a czytelnikiem co do społecznie akceptowanych wartości moralnych i kulturowych¹⁶. Zawarta w tej powieści wizja świata była zazwyczaj związana z potocznym doświadczeniem, ze zdroworozsądkowymi przekonaniami, co jest, a co nie jest prawdą, jaka jest rzeczywistość¹⁷. Same zatem podstawy dominującej wówczas konwencji powieściowej stały w sprzeczności z programami modernistów. Można chyba ich tendencję zbliżania wypowiedzi prozatorskiej do poetyckiej rozumieć m. in. jako próbę wybrnięcia z tego dylematu. Z jednej strony, nie chcieli wcale zrezygnować z tego poczytnego gatunku, z drugiej zaś — musieli go przystosować do wymogów swojego programu. Akceptowali więc powieść, ale pod warunkiem wyzbycia się przez nią jej cech swoistych, odziedziczonych po epoce tzw. powieści klasycznej. A przede wszystkim

¹⁵ Rozmowa z Adamem Ważykiem. [Rozmawia A. Galis]. „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 35. Przedruk w: A. Galis, *Poszukiwacz prawdziwej rozmowy*. Warszawa 1977.

¹⁶ Zob. M. Głowiński, *Powieść i autorytety*. W: *Porządek — chaos — znaczenie*.

¹⁷ M. Głowiński, *Powieść i prawda*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, zwłaszcza s. 20—21.

tych, które stanowiły o jej funkcji społecznej — o masowości¹⁸. Odrzucali zatem fabułę, intrygę, wartką akcję na rzecz monologu wewnętrznego i podobnych form prowadzących w sumie ku „liryzacji” powieści. Była to zarazem próba podniesienia powieści w modernistycznej hierarchii gatunków literackich ku szczytom — ku liryce.

Dopiero niektóre XX-wieczne ruchy awangardowe nie tylko uznały powieść za gatunek równie artystyczny jak liryka, ale i zaakceptowały ją z całym jej swoistym bagażem odrzuconym przez modernizm. Właśnie te cechy powieści, które stanowiły o jej popularności, wykorzystywano teraz jako nośniki treści filozoficznych, światopoglądowych. Fascynowano się tym, co było przyczyną jej masowości. Motywy z literatury popularnej — awanturkowej, przygodowej — stanowiły osnowę wielu tekstów prozatorskich Apollinaire'a i Cendrarsa, wątkiem kryminalnym posłużył się Gide w *Lochach Watykanu*.

U nas dopiero w dwudziestoleciu zjawia się w sposób widoczny i znaczący tendencja do zniesienia sztywnego podziału na gatunki i formy artystyczne z jednej, a popularne z drugiej strony. Do fabuł obiegu niskiego sięgali wtedy prozaicy o ambicjach nowatorskich: Jaworski w *Weselu hrabiego Orgaza* (1925), Wał w *Bezrobotnym Lucyferze* (1927), Brzękowski w *Psychoanalitiku w podróży* (1929) i *Bankructwie prof. Mullera* (1931), Choromański w *Białych braciach* (1931) oraz w *Zazdrości i medycynie* (1933), a przede wszystkim Witkacy i, później, Gombrowicz. Spośród krytyków zaś — z uwagą towarzyszącą nowatorom Stanisław Baczyński dostrzega w r. 1932 ciągłość gatunkową powieści kryminalnej, jej form i motywów, od „trzeciorzędnego romansu kryminalnego” aż do problemu zbrodni w *Nędznikach*, u Dostojewskiego, Poe'go i Chestertona¹⁹.

Korzystał również z takich fabuł Ważyk w swoich pierwszych opowiadaniach. W opowiadaniu *Na święta kupimy głowę cukru* opisał skomplikowane układy erotyczne, wśród których jest i miłość lesbijska, i kazirodztwo, i zabójstwo z miłości. Ważnym wątkiem opowiadania tytułowego *Człowiek w burym ubraniu* jest znowu miłość kazirodcza. W odróż-

¹⁸ Problem relacji między sztuką o ambicjach artystycznych a literaturą masową w Młodej Polsce jest bardzo skomplikowany. Niektórzy autorzy wskazują na wyjątkowo ścisłe związki i silne wzajemne oddziaływanie tych dwu typów działalności artystycznej w owej epoce. Zob. K. Wyka, „Macie serc waszych wykładowców...” „Życie Literackie” 1965, nr 14. — Głowiński, *Powieść młodopolska*, s. 79—80. — R. Zimand, „Dekadentyzm” warszawski, Warszawa 1964, rozdz. 3. Ta teza wydaje się rzeczywiście w pełni uzasadniona. Ale dotyczy ona wyłącznie praktyki twórczej. Natomiast w sferze świadomości, o której tu mowa, przepaść między Sztuką a kulturą masową była dla modernistów nie do przebycia. Zob. Zimand, *op. cit.*, s. 160. — J. Prokop, *Zywiol wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Kraków 1978, rozdz. *Artysta na rynku*.

¹⁹ S. Baczyński, *Powieść kryminalna*. Kraków 1932.

nieniu od modernistów, którzy układom perwersyjnym nadawali wartość duchowej inności, wyjątkowości, Ważyk waloryzuje ich sensacyjny charakter. Nie ma się też co sugerować pretekstowością tych wątków. To dla nas ich perwersyjna warstwa jest przede wszystkim pretekstem fabularnym. W ówczesnym odbiorze czytelnicznym, a nawet krytycznoliterackim było to zjawisko bulwersujące. Andrzej Stawar np. uważał „perwersje seksualne” za główny temat opowiadań *Na święta kupimy głowę cukru i Człowiek w burym ubraniu*²⁰.

A i pierwsze opowiadanie tego tomu, *Triumwirat*, ma fabułę romanowo-awanturniczą, może zresztą najbliższą tradycyjnym schematom popularnych powieści. Sprawę komplikuje nieco fakt, że fabuła opowiadania okazuje się w końcu fabułą filmu, w którym — nieświadomie — gra bohater. Awanturnicza fabuła filmu wmontowana jest w nie mniej awanturniczą mistyfikację. Ale przecież potęguje to jeszcze tajemniczość i element niespodzianki — cechy tak typowe dla powieści przygodowej.

Modernizm to epoka stanowiąca w procesie „długiej rewolucji”²¹ istotną cezurę w kształtowaniu się kultury masowej. To także — a nawet przede wszystkim — epoka narodzin intensywnej refleksji nad problemem kultury masowej i miejscem sztuki w kulturze. Na oczach modernistów następuje homogenizacja kultury, rozwija się rynek sztuki i masowe środki jej przekazu. Dla artysty przełomu wieków jest to tragedia sztuki. I w swej praktyce twórczej nie akceptuje on tej sytuacji. Nie rezygnuje z przeświadczenia, że kultura to system uporządkowany i zhierarchizowany, że — mówiąc dzisiejszym językiem — każdemu jej „poziomowi” odpowiada inny nadawca, odbiorca, kod, a także przedmiot wypowiedzi. Poetycki styl młodopolski, właściwy gatunkom literackim uznawanym wówczas za „wysokie”, wiązał się z pewnym ustalonym zakresem problematyki, wykorzystywał więc swoiste rekwizyty, miał swoje preferowane sytuacje²². Dopiero awangardy XX-wieczne zdecydowanie odrzucają ów zhierarchizowany system komunikacji artystycznej. Każdy element może wejść w relację z elementem innego poziomu. Utwór zbudowany na schemacie fabularnym powieści sensacyjnej może nieść problematykę filozoficzną, forma notatki dziennikarskiej może się stać prozą poetycką, naiwne malarstwo Celnika-Rousseau, oparte na wzorach sztuki jarmarcznej, traktowane jest jako wyraz wizji świata, *ready-made* — przedmiot użytkowy — zmienia w dziele sztuki swą funkcję. Stąd m. in. się wzięła fascynacja kulturą peryferii miejskich: sztyldami, wystawami małych sklepików, bazarami, rozrywką podmiejską (wędrowni cyrkowcy, wesołe miasteczka). Ta fascynacja łączyła wielu twórców i wiele

²⁰ S., *op. cit.*

²¹ Zob. R. Williams, *The Long Revolution*. London 1961.

²² Zob. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 306—307.

ruchów awangardowych pierwszej ćwierci w. XX — nie tylko na zachodzie, ale i na wschodzie Europy.

Proces odrzucania postawy wartościującej wobec rozwarstwienia i różnorodności kultury, a zarazem narastania przeświadczenia, że wszystkie jej poziomy mają do spełnienia równie ważne funkcje, był w życiu kulturalnym pierwszej połowy dwudziestolecia dość powszechny. Na wyniosłość i negację nowej sytuacji artyści zdobywają się już tylko epigoni Młodej Polski — „zdrojowcy”. Ale i zgoda na tę sytuację wyglądać może rozmaicie. Witkacy godzi się na nią, bo uważa ją za konieczność procesu historycznego, ale sam jej zaakceptować nie potrafi, czuje się w niej anachroniczny²³. Jedyne część awangardy — futurysty, grupa Nowej Sztuki — i z drugiej strony skamandryci naprawdę tę nową sytuację akceptują, pragną w niej uczestniczyć, chcą ją tworzyć. Najdobitniej i najbardziej świadomie wyrażano tę postawę w manifestach i publicystyce „Nowej Sztuki” i futurystów²⁴. Warto tu przypomnieć kulturotwórczą rolę przypisywaną przez futurystów rozrywce, i to właśnie rozrywce masowej. Warto zdać sobie sprawę z ogromnej różnicy między elitarnymi, gromadzącymi zaproszoną publiczność, wieczorami towarzyskimi „Zielonego Balonika” a masowymi, dostępnymi dla każdego, kto kupi bilet, wieczorami literackimi futurystów i skamandrytów. Kabaret zresztą — nawet w swej modernistycznej, elitarniej formie — budził wśród ówczesnych artystów niepokój. Około r. 1901 stał się nawet przedmiotem ożywionej polemiki prasowej²⁵, z której jasno wynika, że wszelka myśl o „umasowieniu” sztuki i „handlu” nią budziła wtedy lęk i oburzenie.

Wśród tych zjawisk kultury masowej, które swą prostotą i naiwnością fascynowały artystów i intelektualistów, było kino. Traktowano je wtedy powszechnie jako rozrywkę dla mas. Przyznawano mu co najwyżej rolę dokumentu czy pomocy oświatowej²⁶. Działalność awangardy

²³ Zob. M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1976, *Zakończenie*.

²⁴ H. Zaworska, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917—1922*. Warszawa 1963.

²⁵ Zob. *Myśl teatralna Młodej Polski*. Warszawa 1966, rozdz. *Cabaretiasis*. — T. Weiss, *Legenda i prawda „Zielonego Balonika”*. Kraków 1976, s. 164. Zob. także R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku w. XX (do pierwszej wojny światowej)*. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4, s. 65 n. Ambiwalencję stosunku modernistów do kabaretu widać też w kabaretowym epizodzie *Próchna* — w rozmaitych reakcjach postaci na sztukę Yvette Guilbert.

²⁶ Co do tego, że bardzo długo kino nie było według powszechnego przekonania sztuką, badacze są zgodni. Zob. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*. T. 1—2. Warszawa 1955—1956. — M. Wallis, *Odkrycie filmu*. „Przegląd Filozoficzny” 1949, nr 1/2. — M. Hopfinger, *Przemiany filmu i jego związków z literaturą*. W zbiorze: *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939*. Seria 2. Wrocław 1974. W drugim dziesięcioleciu zaczęto uznawać szanse filmu jako sztuki, ale nadal wierzyła w to jedynie garstka fanatyków. Toeplitz określenia „sztuka filmo-

literackiej i skamandrytów w dziedzinie krytyki filmowej²⁷ jest więc istotnym przejawem nowego stosunku do kultury, traktowania jej jako zespołu wartości otwartych i dostępnych dla wszystkich. Ważyka zajmowało kino właśnie jako skrajny produkt kultury popularnej²⁸. Ale tak jak uważał, że sensacyjna fabuła powieści może nieść problematykę filozoficzną, tak i film, nawet awanturniczy, traktował jako dziedzinę twórczości artystycznej. Reżyser w *Triumwiracie* to przecież artysta, który w swojej twórczości widzi sens światopoglądowy, a nie tylko rozrywkowy (choć fabuła jego filmu jest właśnie sensacyjna). Co więcej, film jest dla reżysera nową formą wypowiedzi artystycznej, która zastąpić ma w jego odczuciu poezję — tę królową sztuk epoki modernizmu. Film to dla niego „poemat z ruchów żywego człowieka” (79).

Twórczość prozatorska Ważyka pozwala prześledzić na materiale literackim, a nie tylko w sferze życia literackiego, jak się zmieniał stosunek do kultury masowej, popularnej, jak powstawała nowoczesna wizja kultury. Co u Ważyka najciekawsze, to wyjście poza typowo modernistyczne myślenie opozycjami, uchylenie pytania o wybór między wartościami, pytania zakładającego przecież z góry ich wzajemną sprzeczność. Dopiero przekroczenie modernistycznego schematu konfliktu wartości pozwala na nowe spojrzenie na kulturę. I tę właśnie postawę reprezentuje w dwudziestoleciu grupa „Nowej Sztuki”.

Modernistyczny kult sztuki, przyznawanie jej miejsca centralnego wśród ludzkich działań, doznań i doświadczeń, wynikał z przekonania o jej wyjątkowych możliwościach, o nadzwyczajnej randze zadań, które ma spełnić. Te zadania to poznanie Prawdy i ekspresja jednostkowej jaźni. Dla modernistów sztuka jest do tego drogą lepszą od innych, powszechnie uznanych — religii, nauki, filozofii. W dodatku zaś oba te cele nie są sprzeczne ani nawet wyraźnie odrębne. Każdy prawdziwy akt poznawczy, tzn. w mniemaniu modernistów taki, który prowadzi do poznania bytu pierwotnego, musi być aktem indywidualnej jaźni. Dlatego wszelkie poznanie prawdy ostatecznej odbywać się może jedynie za pośrednictwem konkretnego indywiduum. Na tej zasadzie jednym ze środków dotarcia do Prawdy staje się autoanaliza²⁹. Są to więc — w punkcie

wa” używa dopiero w podsumowaniu tomu obejmującego lata 1928—1933. G. Sadooul w swojej *Histoire générale du cinéma* (Paris 1952) tom obejmujący lata 1902—1920 tytułuje *Le Cinéma devient un art*. Warto tu również przypomnieć dyskusje wśród francuskich i niemieckich twórców kina, czy film jest sztuką. Zob. Z. G a w r a k, *Jean Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*. Warszawa 1962, s. 41 n., 63 n.

²⁷ Działalność taką prowadzili: Jan Brzękowski, Jalu Kurek, Tadeusz Peiper i Anatol Stern. Ich wypowiedzi omawia J. Bocheńska w pracy *Polska myśl filmowa do roku 1939* (Wrocław 1974).

²⁸ W a ż y k, *Kwestia gustu*, s. 93—94.

²⁹ Przekonanie, że poznanie istoty bytu dokonać się może tylko poprzez analizę

wyjścia — dwa aspekty tego samego dążenia. Cel ekspresyjny w programie symbolizmu, a może nawet i w programach ekspresjonistycznych³⁰, miał być służebny wobec poznawczych funkcji sztuki. W praktyce literackiej jednak cel ekspresyjny zautonomizował się, a nawet zdominował wszystkie inne.

Tendencja ekspresyjna czy emocjonalna niepodzielnie zapanowała w modernizmie polskim. Tylko w tekstach programowych i krytycznych stawiali niektórzy moderniści przed sztuką zadanie poznania Prawdy³¹. Dominacja nurtu ekspresyjnego doprowadziła zarówno do jednostajności tematycznej, jak i do nadużywania pewnych środków stylistycznych. I w poezji, i w prozie powstało w efekcie zjawisko zwane potem młodopolszczyzną. Zjawisko zwalczane w dwudziestoleciu przez wszystkie ruchy nowatorskie. Także Ważyk pisał:

Ja nie kocham się w krzyku chociaż wiele wołałem
(*Na marginesie programu*)

Ale w swoich opowiadaniach zakwestionował Ważyk nie tylko tę stylistykę. Podał również w wątpliwość determinujące ją funkcje przypisywane przez modernizm sztuce.

Problem ekspresyjnych funkcji sztuki pojawia się w fabule opowiadania *Triumwirat*. Gesty Andrzeja, jasno i — zdawałoby się — jednoznacznie wyrażające jego uczucia i poglądy, umieszczone przez reżysera w innym kontekście, w nie znanej Andrzejowi fabule filmu, nabierają przeciwnych znaczeń; rozmowa, w której idzie on z księciem na kompromis, stanie się sceną, w której z uporem obstaje przy demokratycznych żądaniach opozycji. A więc nawet gest ludzki nie jest jednoznaczny, nie jest znakiem umotywowanym, lecz konwencjonalnym. A cóż dopiero słowo.

Artysta nurtu ekspresyjnego zbudowałby dzieło sztuki z działań Andrzeja, bo to one właśnie stanowią bezpośrednią ekspresję osobowości. Ale byłby to błąd. Bo sam Andrzej bynajmniej nie jest szczery. Bierze udział w walce politycznej w księstwie, jednakże jego decyzjami i wyborami kieruje nie polityka, lecz miłość do Janki. Nie o władzę mu chodzi ani o słuszną sprawę, tylko o ukochaną. Toteż dla reżysera sztukę stanowią te same poszczególne zachowania-elementy, ale dopiero wów-

— duszy, i to jedynie poprzez autoanalizę geniusza-artysty, wypowiedało wielu artystów tej epoki. O takich koncepcjach Wagnera i Przybyszewskiego zob. Przybylski, *op. cit.*, s. 44 i 59. — K. Rosner, *Sztuka a rzeczywistość w programach polskich modernistów*. W zbiorze: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890—1918*. Warszawa 1972. — Wyka, *Modernizm polski*, t. 1, rozdz. *Estetyzm walczący*.

³⁰ Zob. J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891—1906*. Warszawa 1975, s. 210, 452—453.

³¹ O intelektualnym podłożu koncepcji sztuki u Przybyszewskiego pisze Wyka (*Modernizm polski*, t. 1, rozdz. *Naga dusza i naturalizm*). Podobnie o Przybyszewskim i Miriamie pisze Rosner (*op. cit.*).

czas, kiedy zostaną świadomie przez niego jako artystę ułożone w zupełnie inną całość. Dzieło sztuki to efekt świadomej konstrukcji. Autentyczne gesty i działania czy — w przypadku literatury — przeżycia autora mogą być co najwyżej materiałem. Materiałem podlegającym przekształceniom, a więc i reinterpretacji, w ramach całości, którą tworzy dzieło. Bezpośredni wyraz uczuć w sztuce, sztuka jako „krzyk duszy” jest w tej perspektywie niemożliwa. Inna rzecz, że i postawa reżysera zostaje w kontekście całego opowiadania zakwestionowana.

Rola artysty w przekształcaniu rzeczywistości w dzieło stanowi podstawę konstrukcji fabularnej *Triumwiratu*. Jest to pierwsze opowiadanie tomu, a układ całości ma w tym wypadku istotne znaczenie. W każdym bowiem z kolejnych tekstów problematyka ta coraz silniej się przejawia w sposobie prowadzenia narracji.

W swojej pracy o powieści młodopolskiej Michał Głowiński wydobyl i podkreślił te nowe sposoby kształtowania narracji, które wiążą się właśnie z przypisywaniem literaturze funkcji ekspresywnej. Większość tych zabiegów prowadzi do oddania głosu bohaterom — duże fragmenty, a często całe utwory to próby bezpośredniego przekazu życia wewnętrznego postaci. Temu służy tak silne w powieści młodopolskiej nastawienie na cudzą mowę i duża rola mowy pozornie zależnej. Temu też służy cały zespół zjawisk konstytuujących, zdaniem Głowińskiego, pośredni charakter narracji trzecioosobowej. Wszystkie te zabiegi konstrukcyjne łączą się bowiem z wysuwaniem się na pierwszy plan bohatera prowadzącego i służą do wyrażania jego poglądów i emocji. Niknie wtedy natomiast w narracji trzecioosobowej narrator jako odrębna konstrukcja i jako głos nadrzędny. Skrajnym przypadkiem tej tendencji jest powieść w pierwszej osobie, tak wówczas popularna. Wszystkie te formy prowadzą ku powieści — dokumentowi życia psychicznego³².

W opowiadaniach Ważyka sposób kształtowania narracji podporządkowany jest tendencjom przeciwnym.

W *Triumwiracie* narracja prowadzona jest w pierwszej osobie. Narratorem jest główny bohater wydarzeń — Andrzej — i fakt ten konsekwentnie determinuje zarówno wiedzę narratora, jak i jego język. Ma to więc być narrator wiarygodny. Ale sama sytuacja narracyjna, sam akt mówienia nie ma tu żadnej motywacji. Ten problem w ogóle się tu nie zjawia. Nie wiemy, komu i dlaczego opowiada Andrzej swoje przeżycia. Prowadzenie narracji równoległe ze zdarzeniami, niewiedza bohatera na temat następnych wypadków, płynące stąd niezrozumienie sytuacji — sugerują relację spontaniczną i bezpośrednią. Zarazem jednak spójność logiczna tej wypowiedzi i sposób jej uporządkowania tworzą wrażenie opowiadania z dystansu czasowego. Andrzej jest najwyraźniej nastawiony na dokładne i przemyślane zreferowanie swoich przeżyć — jego opowiadanie rozpoczyna się od obszernej ekspozycji opisującej dzie-

³² Zob. Głowiński, *Powieść młodopolska*, rozdz. *Pozycja narratora*.

ciństwo i młodość, rodzinną wioskę, początek miłości do Janki. I to wszystko bez żadnej motywacji.

Cały utwór oparty jest na sprzeczności wiarygodnego narratora i niewiarygodnej, bo nie umotywowanej i nieprawdopodobnej sytuacji narracyjnej — kto opowiadałby tak porządnie i po kolei, uczestnicząc jednocześnie w tak skomplikowanych i ekscytujących wydarzeniach! Jest to sprzeczność dwu konwencji literackich: 1) narracji właściwej tzw. powieści klasycznej, trzecioosobowej narracji nie uwiarygodnionej, w której sam akt mowy, sytuacja mówienia jest jak gdyby oczywista i upodrzędzona wobec świata przedstawionego, nie podlega zatem refleksji; 2) narracji, która się rozpowszechniła w powieści na przełomie wieków, narracji personalnej, której skrajną postacią jest właśnie narracja w pierwszej osobie — jednakże ta forma wymaga uwiarygodnienia sytuacji, która ją zrodziła. Wiarygodność zaś relacji Andrzeja budzi wątpliwości czytelnika. I o to właśnie chodzi, albowiem narracja podkreślająca nieautentyczność samej sytuacji aktów opowiadania i mówienia obnaża swą konwencjonalność, prowokuje do pytań o umowność norm.

Niewiarygodna i niekonsekwentna jest zresztą sama postać Andrzeja. I to nie tylko w zachowaniach językowych, o czym była już mowa. Jest on przecież zarazem rybakiem, wiejskim prostaczkiem, i uczestnikiem, konsumentem kultury współczesnej. Wystarczy przypomnieć wykształcenie, jakie otrzymał od księdza Jana: technika, nauki przyrodnicze, pisma kardynała Newmana. Andrzej wie, że meble w saloniku Antoniny Bork są w stylu któregoś Ludwika (choć nie pamięta — którego), rozpoznaje, że Janka mówi po angielsku. Jak na przeciętnego wieśniaka, to wiedza i kultura niezwykła. Bo też wiejska stylistyka w opisach krajobrazu, wszystko, co wynika z takiego społecznego usytuowania Andrzeja, to tylko jedna z ról przypisanych tej postaci. Rola realizowana zresztą według wzoru literackiego. Styl Andrzeja jest przecież pastiszem (przechodzącym niekiedy w parodię) modernistycznego stosunku do wsi i do miasta. Wieś to źródło życia, oaza spokoju i bezpieczeństwa, miasto to zagrożenie, niepokój. Andrzej wypełnia te schematy emocjonalne i stylistyczne, których oczekiwali od chłopca moderności. Wystarczy przywołać Pana Młodego z *Wesela*.

Tak samo jak cała sytuacja narracyjna jest tylko literackim sposobem, tak i postać Andrzeja to tylko rola, konstrukcja opowiadacza, a nie pełna osobowość. W płaszczyźnie całego utworu opowieść Andrzeja można by nazwać narracją w mowie pozornie niezależnej. Mowa niezależna, przytoczenie, cytat dają zwykle najlepszą charakterystykę postaci. Tutaj przeciwnie. Wielość języków fachowych i środowiskowych, którymi się posługuje Andrzej, nie daje się scalić w wyposażenie językowe jednej osobowości. Zamiast brzmieć jak głos osoby, ujawnia zakres władzy opowiadacza nad postacią. Podkreśla to odmiennność konwencji tej prozy od konwencji „klasycznie” realistycznej.

W następnym opowiadaniu tomu, *Na święta kupimy głowę cukru*, Ważyk świadomie dwuznacznie kształtuje pozycję narratora. Narrator jest jawnym uczestnikiem wydarzeń, jednym z bohaterów. Jego wiedza ograniczona jest jego pozycją w świecie przedstawionym. A przecież bywa i tak, że ujawnia on znajomość dalszego rozwoju akcji. W dużej części opowiadania spełnia rolę narratora wszechwiedzącego, będącego nie tyle uczestnikiem, ile kreatorem świata przedstawionego. Relacjonuje przeszłość bohaterów, ich przeżycia wewnętrzne, rozmowy, których jako równorzędny uczestnik zdarzeń nie mógłby słyszeć.

Narrator ten oscyluje więc między rolą wiarygodnego kronikarza faktów a rolą konstruktora ich wzajemnych relacji, posługującego się materią życia, by stworzyć własną wizję. Ujawnienie tej oscylacji to jakby gra — ośmiesza wiarygodnego narratora, podważa jego wiarygodność, obnaża jego konwencjonalność. I w końcu, w ostatnim zdaniu utworu, ów dwoisty narrator podkreśla swoją pełną suwerenność wobec tekstu:

Ten człowiek przemawiał tonem protagonisty. Obróciłem się, żeby obejrzeć jego faworyty. Żałuję, że nie upatrzyłem go sobie na bohatera tej opowieści, jego i człowieka w czerwonym fraku. [151]

Fakt, że jest to zdanie końcowe, nadaje mu charakter ostatecznej konkluzji. Narrator nie może być tylko świadkiem, literatura nie jest jedynie rejestracją życia (wszystko jedno — rzeczywistości zewnętrznej czy wewnętrznej życia jednostki), ale konstrukcją ufundowaną na wyborze i układzie jego elementów: operuje zawsze konwencjami, istnieje w innym porządku niż „życie”.

Koncepcja władzy autora nad światem przedstawionym różni się jednak u Ważyka od koncepcji Unamuna (*Mgła*, 1914) czy Pirandella (*Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*, 1921). Dla nich bowiem problemem był status ontologiczny świata kreowanego w utworze. Stworzony z wyobraźni artysty, w pełni od niego zależny świat usamodzielniał się, zaczynał zagrażać twórcy. Natomiast u Ważyka narrator-autor nie kreuje z niczego, lecz konstruuje z elementów danych, gotowych, istniejących w rzeczywistości pozatekstowej. Dlatego jako naturalną przyjmuje pewną ich samodzielność czy samoistność. Co nie pomniejsza jego władzy nad ich oglądem, wyborem i układem.

Ta władza dotyczy jednak tylko tego, co istniejące, zdarzone, dokonane, a co poddane zostało artystycznemu przetworzeniu:

Scyzoryk z perłowej macicy o nijakim kształcie wyslizgnie się z pokoju i zakreśli w powietrzu ostatni gzygzak pod tą opowieścią, ale jak i dokąd wyjdą oni jutro, o świecie, kiedy patron będzie witał słońce ziewaniem, nie przeczując nawet, ile prądu elektrycznego nadużyto nocą w hotelu? [231—232]

W tym ostatnim zdaniu opowiadania *Człowiek w burym ubraniu*, a zarazem w ostatnim zdaniu całego tomu, Ważyk nie kwestionuje owej władzy autorskiej, lecz tylko zakreśla jej granice. Sztuka porządkuje do-

świadczenia, ale nie tworzy życia. Co będzie jutro — narrator-autor nie wie.

Ostatnie opowiadanie to krok dalej w kierunku wytyczonym przez konkluzję opowiadania *Na święta kupimy głowę cukru*, przyznającą narratorowi rolę konstruktora. W opowiadaniu *Człowiek w burym ubraniu* narrator stoi wyraźnie poza, a nawet ponad światem przedstawionym. Przez sam fakt rozważania swojej roli w przekazie literackim, swojej postawy jako twórcy wobec przedstawianych zdarzeń i postaci, uświadamia czytelnikowi zależność tego świata od siebie. I — paradoksalnie, choć *expressis verbis* postanawia oddać głos postaciom, „usunąć się w cień”, przez tę właśnie decyzję uwypukla swą rolę. Zdajemy sobie dzięki tej decyzji sprawę, że nawet narracja z punktu widzenia bohatera prowadzącego to nie przekaz bezpośredni, lecz konwencja. Konwencja, której wybór zależy od konstruktora.

Sytuacja narracyjna tego tytułowego opowiadania stanowi bieżący przeciwstawny pozornie „młodopolskiej” sytuacji narracyjnej *Triumwiratu*. Tam forma narracji pierwszoosobowej pozwala dopuścić do głosu bohatera, daje mu zatem okazję do bezpośredniej ekspresji. Zanegowanie tej szansy przychodzi z zewnątrz — z absurdalności sytuacji przeżywania i równoczesnego referowania swoich przeżyć, co wymaga już swoistego ich uporządkowania. W opowiadaniu *Na święta kupimy głowę cukru* sama pozycja narratora wobec świata przedstawionego staje się dwuznaczna — jest on zarazem konstruktorem i elementem konstruowanego świata. W *Człowieku w burym ubraniu* rola narratora-autora jako pośrednika między rzeczywistością a światem przedstawionym utworu jest jednoznaczna — literatura to efekt świadomej działalności konstrukcyjnej. Każda konwencja literacka nakłada przy tym na autora pewne ograniczenia: konwencja narratora wszechwiedzącego podważa wiarygodność, autentyzm przekazywanych przez niego informacji; konwencja narratora-świadka uniemożliwia w ogóle przekazanie pewnych informacji; do tego samego prowadzi również konwencja opowiadania z perspektywy postaci. Bardzo wyraźnie podkreśla to narrator w zdaniach wtrąconych w nawiasie w rozdziale pisany z perspektywy Julii:

W poprzednim rozdziale [pisany z perspektywy Roberta — N. K.-H.] pożądany był opis mieszkania oglądanego po siedmiu latach. Brakło okazji. Robert zainteresował się tylko własnym, obecnie Julii pokojem i zamknął się w nim przed ciekawym okiem lokaja. [211]

I tu — w nawiasie, a więc na obszarze „eksterytorialnym” — następuje krótki opis mieszkania. W drastyczny sposób ujawnia się więc konwencjonalność narracji z perspektywy bohatera — narrator opowiada to tylko, co bohater rzeczywiście może zauważyć, ale jeśli nie dostrzeżona tego, co dla tekstu potrzebne, narrator sam ingeruje. Konwencja likwiduje się sama.

To obnażenie przez Ważyka ograniczeń kolejnych konwencji prowa-

dzić ma do wniosku, że każdy sposób opowiadania, a szerzej — każdy sposób budowania dzieła sztuki, to wybór pryzmatu postrzegania, percepcji świata oraz konstrukcji segmentów i całości znaczeniowych, które nigdy nie stanowią po prostu odbicia konkretnej rzeczywistości.

W opowiadaniach Ważyka, tak jak i w jego pierwszej powieści *Latarnie świecą w Karpowie*, podstawową rolę konstrukcyjną, a zarazem rolę zasadniczego nośnika problematyki odgrywa fabuła. Zwróciła zresztą na to uwagę ówczesna krytyka. Andrzej Stawar pisał w swojej recenzji *Człowieka w burym ubraniu*:

Drugą właściwością charakterystyczną [tego tomu] jest pewien przerost fabuły, dla którego autor zresztą usiłował znaleźć formułkę w parodiowaniu scenariusza filmowego w pierwszej noweli³³.

Istotnie, zarówno postaci, jak sposób prowadzenia narracji i ukształtowanie stylistyczne podporządkowane są właśnie fabule. To jeszcze jedna cecha łącząca prozę Ważyka z antymodernistyczną reakcją i w Polsce, i na Zachodzie. Była już o tym mowa w związku ze zwrotem wielu artystów — przede wszystkim formacji Apollinaire'a i polskich debiutantów z lat dwudziestych — ku literaturze popularnej. W prozie przejawiał się ten zwrot głównie w postaci nobilitacji gatunków „niskich”: powieści awanturkowej, romansu, kryminału. A w tych właśnie gatunkach fabuła wysuwa się na plan pierwszy. Jest to przy tym fabuła skomplikowana, o silnych związkach pomiędzy poszczególnymi zdarzeniami i wątkami, fabuła podporządkowująca sobie pozostałe elementy konstrukcyjne utworu i nadająca im sens. Sieganie do takich fabuł zwrócone było przeciwko tym cechom konstrukcyjnym prozy modernistycznej, które wynikały z przypisywania literaturze funkcji ekspresywnych, a przede wszystkim — przeciwko upodrzednieniu fabuły wobec sceny. Scena była dla modernistów próbą utrwalenia chwili, przelotnego wrażenia, próbą bezpośredniego przekazu przeżyć bohaterów — i ich właśnie dopuszczała do głosu. Natomiast związki między poszczególnymi scenami stawały się problemem drugorzędym.

Oparcie konstrukcji utworu prozatorskiego na fabule wymaga poddania emocji i wrażeń uporządkowaniu ze względu na pewną całościową koncepcję dzieła. Zdarzeniom odebrana zostaje wartość bezpośredniego przeżycia na rzecz uwypuklenia całości intelektualnej. Można tu chyba widzieć tendencję podobną do tej, która się przejawiała we wprowadzeniu przez kubistów linii jako elementu w obrazie przynajmniej równorzędnego barwie. Był to bunt przeciwko impresjonizmowi, posługującemu się wyłącznie plamą barwną pozbawioną konturu. Taka plama oddawała nieokreśloność i płynność chwilowych wrażeń i stanów. Sama zaś technika kładzenia farb wprost na płótno, bez uprzedniego rysunku, bez mie-

³³ S., *op. cit.*

szania ich na palecie, pozwalała malować pod bezpośrednim wpływem nastroju czy wrażenia, zwiększała poczucie spontaniczności. Kubistom natomiast nie chodziło o chwilowe wrażenia, lecz przeciwnie — o całościowy obraz przedmiotu. Stąd geometryzacja, wielość perspektyw, deformacja. I właśnie — podkreślanie roli konturu, znaczenie linii w malarstwie. Tak interpretuje technikę kubistyczną wybitny badacz sztuki współczesnej Jean Cassou:

W istocie — i po tym można poznać intelektualizm jego metody i przynależność do ducha geometrii — specyficzna cecha kubizmu to zaskakujące połączenia i kombinacje znaków, elementów, fragmentów, części różnorodnych, przy czym wszystkie te składniki są ukształtowane liniami — praca rysownika, nie kolorysty, dzieło intelektu, nie organizacji zmysłowej³⁴.

Podobnie Ważyk podporządkowuje wszystkie wrażenia zmysłowe, zapisy faktograficzne i sceny liryczne, a więc jakby te „części różnorodne”, całościowej koncepcji fabularnej. Zarówno niezwykle sensualnie opisana kolacja Roberta w domu rodziców, jak i pełna ekspresji i liryzmu zarazem scena pogoni Roberta za krzyczącą w zaułku nieznaną — nabierają właściwego sensu dopiero w kontekście całego przebiegu fabularnego i pełnego układu relacyj pomiędzy postaciami.

W imię koncepcji sztuki jako świadomego procesu konstrukcji odrębnego świata, konstrukcji podporządkowanej procesom poznawczym, intelektualnym, a nie tylko emocjonalnym, przeciwstawia się Ważyk pojmowaniu sztuki jako bezpośredniej i spontanicznej ekspresji jaźni.

Odrzucenie przez formację antymodernistyczną koncepcji sztuki jako indywidualnej ekspresji było jednym z elementów szerszego, niezwykle charakterystycznego dla tej formacji zjawiska — negacji kultu sztuki w ogóle. Tendencja ta prowadziła w dwu kierunkach. Z jednej strony zanegowane zostały możliwości sztuki jako rewelatorki prawd najwyższych, istoty bytu. Przyznanie sztuce największych potencji poznawczych uwydatniało zarazem i podkreślało różnicę między tym, co uważano w modernizmie za sztukę prawdziwą, a rozmaitymi formami rozrywki lub zabawy. Sztuka jako zabawa to w mniemaniu modernistów wręcz utylitarny stosunek do twórczości artystycznej³⁵. Z tym właśnie się wiązała niechęć modernistów do „niskich” form literatury i sztuki. I tę postawę także odrzuciły ruchy awangardowe XX wieku.

Tendencja ta wystąpiła już w formacji Apollinaire'a i u kubistów. Intelektualny charakter sztuki kubistycznej to realizacja wzorca antyeksperymentalnego. Kubiści przypisywali sztuce funkcje poznawcze, ale za cel poznania nie stawiali prawdy najwyższej, sensu świata, tylko częśćkę dostępnej człowiekowi rzeczywistości. Tak to określił Picasso:

³⁴ J. Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*. Cyt. za: M. Zurowski, *Kubizm w poezji francuskiej*. Cz. 1. „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 6.

³⁵ Zob. Rosner, *op. cit.*, s. 46—47.

Wiemy już, że sztuka nie jest prawdą. Sztuka jest kłamstwem, które nam pozwala się zbliżyć do prawdy, przynajmniej do tej prawdy, która jest dla nas rozpoznawalna³⁶.

Oprócz funkcji poznawczych kubiści przyznawali sztuce funkcje rozrywkowe, zabawowe. Stąd ich aprobata i zainteresowanie nie tylko dla kabaretu, ale również dla cyrku, dla dziwacznych i zabawnych książek, narzędzi czy elementów stroju. Apollinaire kolekcjonował stare słowniki, książki kucharskie i kabalistyczne, traktując je zarazem z powagą (szczególnie tę ostatnią kategorię) i jako rozrywkę. Jeszcze dalej posunęli się dadaiści i surrealiści, którzy sam proces twórczości i odbioru sztuki pojmowali w kategoriach zabawy. Surrealiści zresztą przypisywali tym zabawom istotne cele poznawcze. Dla wielu nurtów awangardowych obie te funkcje sztuki są nie tylko niesprzeczne, ale wręcz nierozdzielne. Teoretyczne uzasadnienie tej postawie dał, zresztą dopiero w r. 1938, Johan Huizinga swoją bardzo od tego czasu rozpowszechnioną tezą o ludycznym charakterze kultury ludzkiej³⁷.

Oba te wątki rozważań o sztuce, zarówno o jej funkcjach poznawczych, jak o jej ludycznym charakterze, zjawiają się u Ważyka już w *Triumwiracie*. W tytułowym zaś opowiadaniu pierwszego tomu prozy Ważyka problem funkcji sztuki łączy się bezpośrednio z koncepcją samoświadomości artysty i sprawą jego ról społecznych.

Artysta jako problem, a zarazem jako temat twórczości, fascynuje już romantyków; fascynuje też i niepokoi modernistów. I chyba słusznie, bo właśnie na przełomie w. XIX i XX sytuacja sztuki w strukturze kultury domaga się uważnej analizy. Powieść o artyście okazuje się wówczas jedną z najpowszechniej uprawianych odmian gatunkowych³⁸. Pisząc swoje opowiadanie o artyście, skonstruował je Ważyk w opozycji wobec modernistycznego wzoru.

Robert Ferelle, bohater opowiadania *Człowiek w burym ubraniu*, to artysta sposobu bycia — w sensie modernistycznym. Nie tworzy on artefaktów, dziełem wyrażającym jego osobowość artystyczną jest koczowniczy tryb życia, podróż. Robert to „artysta życia”. Ukształtowany został w atmosferze intelektualnej i artystycznej modernizmu: zostały po nim w domu „książki, notaty, albumy modernistów” (197), jednym z jego zajęć podczas podróży było budzenie kultu dla Edgara Allana Poeo, tego patrona modernizmu i symbolizmu³⁹.

Wybierając jako model swego życia koczowanie, podróż, Robert —

³⁶ Cyt. za: M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Warszawa 1968, s. 62.

³⁷ Zob. J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przełożyli M. Kurecka i W. Wirpsza. Warszawa 1967.

³⁸ Zob. A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971.

³⁹ Zob. Ph. van Tieghem, *Les Influences étrangères sur la littérature française (1550—1880)*. Paris 1967, rozdz. Edgar Poe.

jak wielu modernistów i artystów z pierwszych dziesięcioleci naszego wieku — wybiera ucieczkę przed stabilizacją i nudą mieszczańskiego życia, manifestuje niechęć do filistra. Ale dekadenci cenili tę swoją postawę wobec życia i społeczeństwa, której wyrazem była podróż. Dlatego też i samo podróżowanie nabierało dla nich wartości. Natomiast Robert Ferelle swojej podróży nie nadaje żadnej metafizycznej sankcji ani żadnego celu. Odbiera jej patos i wartość ostatecznego wyboru światopoglądowego. Na równi z uwielbianym Poem zajmują go w podróży niuanse techniki gry w brydża. Między sztuką a rozrywką nie ma dla niego granicy. W dodatku jest dziennikarzem, co dla modernistów oznaczałoby sprostytuowanie, sprzedanie się artysty. On natomiast jest dziennikarzem nie z konieczności, nie dla pieniędzy, lecz z wyboru. Nawet jego samotność to nie efekt odrzucenia wybitnej jednostki przez społeczeństwo. To raczej wyraz obawy Roberta przed związkami emocjonalnymi z innymi ludźmi, niewiary w możliwość porozumienia:

Nie obawa zdrady lub złego świadectwa odstręcza ich [t.j. „gatunek ludzi”, którego Robert jest przedstawicielem — N. K.-H.] od przyjaźni. Jeśli są łaskawi dla zwierząt, to na odwrocie ich słabości do niemego towarzystwa wypisano niechęć do artykułowanej mowy jako organu instynktu społecznego. [157]

Nieufność do języka to charakterystyczna dla kultury XX-wiecznej, często bardzo gwałtowna reakcja na romantyczną, a potem modernistyczną wiarę w słowo i w jego siłę. To u Ważyka jeden z wątków negacji modernizmu. Brak zaufania do słowa wyraża reżyser z *Triumwiratu* — ten rozczarowany modernistyczny poeta:

Byłem niegdyś poetą. Niewoliłem słowa, które żyły poza mną przez dziesiątki i setki lat. Sprzęgałem je w poematy. Jedynym aktem twórczości jest przecięcie materiału. Materiał mój zwietrzał. Mój trud był niewdzięczny. Ludzie mojego rzemiosła, nie źli, lecz lekkomyślni, tak długo drażyli muterki słów wbrew ich naturze, aż można było wkręcić w nie śrubę każdego dowolnie upatrzonego pojęcia. [79]

Ale nieufność do języka ma jeszcze drugi aspekt — niewiary w komunikacyjną wartość słowa. Wybór niemej Luizy na sekretarkę to wyraz obawy co do autentyczności słownego porozumienia i związków między ludźmi.

Świadoma decyzja powrotu do ojczystego Paryża, jaką podejmuje Robert (na wszystkich kartkach do losowania napisał przecież nazwę „Paryż”), decyzja odwiedzenia rodzicielskiego domu — to jeszcze jedna, ostatnia i znów nieudana, próba włączenia się do jakiejś społeczności. W tej próbie Robert posuwa się tak daleko, że odbywa z matką i siostrą wizyty towarzyskie, pragnie, bodaj na krótko, spełnić do końca swoją rolę w rodzinie i w środowisku. Ale nagle odejście biernej dotychczas Luizy, a równocześnie niespodziewane objawienie się siostry, Julii, jako kandydatki na towarzyszkę życia — zburzyło cały plan. W zakończeniu opowiadania wybór pomiędzy życiem w społeczeństwie a izolacją znów staje przed Robertem.

Zarówno podróżowanie Roberta, jak i jego samotność to zjawiska nieodłączne od modernistycznego modelu artysty. Tyle że u Ważyka, powtórzmy, pozbawione są swoich metafizycznych uzasadnień. Przystają świadczą o konflikcie artysty ze społeczeństwem, przestają być wyrazem ich wzajemnej krytyki. Tracą więc swój pierwotny sens.

Podobnemu odkształceniu ulega tak istotny w sztuce przełomu wieków problem stosunku artysty do życia. José Ortega y Gasset wprowadził, mówiąc o sztuce w. XX, określenie „dehumanizacja”. Hugo Friedrich w swej pracy używa również terminu „depersonifikacja”⁴⁰. Oba te pojęcia dotyczą właśnie stosunku artysty do rzeczywistości, która stała się materialem jego dzieła. Artysta XX-wieczny przyjmuje postawę obserwatora niezaangażowanego w przedstawianą rzeczywistość. Do momentu swojego przełomu także i Robert Ferelle stosował taktykę takiego niezaangażowanego obserwatora, taktykę, „dzięki której cieszył się dotychczas wielołokciowym dystansem do najbliższej rzeczy” (180). Ale to, co artysta modernistyczny odczuwa jako dramatyczny konflikt, jako potrzebne, ale dotkliwe i nie dające się zaakceptować koszty tworzenia, dla Roberta jest tylko wygodnym schronieniem przed koniecznością uczestnictwa w życiu. Dlatego właśnie tak odpowiadała mu Luiza — i jako sekretarka, i jako kochanka — że w kulturze słowa jej niemota sytuowała ją poza autentycznymi kontaktami. Uwalniała więc i Roberta od zaangażowania. Dawała mu poczucie niezależności. Stosunek Roberta do Luizy to model relacji Robert—świat, to wzór idealny, wedle którego chciałby swe stosunki ze wszystkimi ułożyć.

Robert Ferelle należy do formacji przejściowej. Nie jest już artystą w tym sensie, jaki roli tej przypisywali moderniści — nie ma powołania, nie jest naznaczony stygmatem. Jego wybór drogi życiowej jest w znacznej mierze przypadkowy. W swojej „twórczości” pozbawiony był jakiegokolwiek publiczności. Jedynym świadkiem jego koczowniczej egzystencji była Luiza, ale właśnie jej bierność nie pozwalała na kontakt tego rodzaju jak między artystą a czytelnikiem czy widzem. A zresztą utrwalone werbalnie dzieło Roberta pisze za niego Julia. Ten utwór jest w zamyśle typowo modernistyczny: notatki inspirowane podróżami. Zdaniem Adolfa Nowaczyńskiego, wielkimi artystami są „jeno ci, którzy całą swą twórczość uważają za szczegół biograficzny, a swe dzieła za ciekawsze kartki intymnego pamiętnika”⁴¹. Ale jeśli ten intymny pamiętnik pisany jest cudzą ręką? Także stylistyka tej prozy jest z epoki przejściowej. Jak

⁴⁰ J. Ortega y Gasset, *O dehumanizacji sztuki*. Tłumaczyła H. Zaworska. „Twórczość” 1957, nr 12. — H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*. Przełożyła i opatrzyła wstępem E. Feliksiak. Warszawa 1978.

⁴¹ A. Nowaczyński, *Skotopaski sowizdrzalskie*. Cyt. za: Prokop, *Żywot wyzwolony*, s. 44.

wynika z narratorskiego opisu, jest to styl rimbaudowski (188)⁴². Co prawda Rimbaud to patron modernistów, ale zarazem — to odkrycie pokolenia skamandrytów.

Modernizm jest dla literatury polskiej lat dwudziestych stałym i najistotniejszym punktem odniesienia. Stosunek do tradycji modernistycznej stanowi jądro, wokół którego skupia się problematyka prozy narracyjnej tych lat, a szczególnie nurtu sporu o wartości kultury. Do tradycji tej odnoszono się polemicznie, ale polemizowano z różnymi jej wątkami i w imię rozmaitych wartości. Ocena modernizmu, właśnie dlatego że była problemem wspólnym, ujawnia odmienną postawę w prozie tamtych lat. Także Ważyk — jak próbowałam wykazać — zasadnicze tezy swojej koncepcji kultury formułuje w polemice z modernizmem.

Główną sprawą rozpatrywaną przez Ważyka w jego pierwszym tomie prozy jest pytanie o funkcję, o rolę sztuki wobec — najszerzej pojętej — rzeczywistości doświadczanej przez człowieka. W zadawaniu takich pytań nie był Ważyk odosobniony. Bardzo podobnej problematyki dotyczy zarówno międzywojenna proza Jarosława Iwaszkiewicza, szczególnie ta wczesna, z lat dwudziestych, jak i różnorodna gatunkowo twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza. Ale sam zakres możliwości, które Ważyk w sztuce i artyście dostrzega, a więc i sposób formułowania pytań — różni go zasadniczo od obydwu wspomnianych pisarzy. Różnica ta wypływa właśnie z odmienności postawy wobec modernizmu, a sformułować ją można następująco: zarówno Iwaszkiewicz, jak Witkacy (i wielu innych) pozostają w swojej twórczości w obrębie modernistycznych pytań i alternatyw, dokonują tylko innych wyborów. Ich wizja świata i miejsca człowieka w świecie wywodzi się wprost z modernizmu. Natomiast Ważyk reprezentuje zupełnie inną formację kulturową.

Moderniści widzieli świat wartości jako antynomiczny, rozdarty. Z takiej samej wizji świata wypływa cały ciąg opozycji konstytuujących problematykę wczesnej prozy Iwaszkiewicza. Rozdarcie między kultem sztuki a kultem życia, między pięknem a brzydotą, kulturą a naturą — to dylematy nie po raz pierwszy, ale najdramatyczniej w kulturze europejskiej sformułowane przez modernizm. Iwaszkiewiczowska polemika z modernizmem wyraża się w odrzuceniu sztuki i piękna na rzecz życia i brzydoty, w rewaloryzacji natury przeciw kulturze⁴³. I nawet kiedy od tych alternatyw przejdzie pisarz do wyborów bardziej współczesnych

⁴² Zob. też J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975, s. 72.

⁴³ Pozostaje jeszcze do rozstrzygnięcia, na ile to stanowisko uznać za polemiczne wobec modernizmu, a na ile za właściwe ostatniej fazie modernizmu — okresowi popularności filozofii życia.

i własnych, to leżące u ich podstaw założenia wywodzić się będą z modernistycznych źródeł. Ryszard Przybylski przekonywająco interpretuje dojrzałą twórczość prozatorską Iwaskiewicza, utwory z lat trzydziestych, jako wielką dyskusję nad zadaniami sztuki wobec życia i ludzi: czy sztuka ma opisywać drobiazgi życia, „zatrzymać chwilę”, czy też „przeniknąć niedościgłe rzeczy”, dążyć do uchwycenia Absolutu? ⁴⁴ To przecież inaczej sformułowana pochodna modernistycznych sporów.

Jeszcze bardziej modernistyczny jest antymodernizm Witkacego. Zarówno w doświadczeniu jednostkowym, jak i społecznym widział on konflikt pomiędzy potrzebami metafizycznymi, wyrażającymi się w sztuce i filozofii, a pragnieniami czysto życiowymi. I obawiał się — rzecz jasna — triumfu życia nad dążeniami metafizycznymi, stanowiącymi jego zdaniem o człowieczeństwie. Ten lęk przed dominacją empirycznej rzeczywistości to produkt modernistycznego przeświadczenia o szczególnej wartości sfery duchowej.

Antynomiczna wizja świata łączyła się u modernistów z gwałtowną potrzebą scalenia go, z dążeniem do uchwycenia go jednym, całościowym spojrzeniem. W języku modernistów nazywało się to poznaniem Istoty Bytu, Absolutu itp. To samo dążenie wyznaczał człowiekowi Witkacy, kiedy mówił o odczuciu jedności w wielości, i Iwaskiewicz, kiedy stawiał przed sztuką, przed artystą, a potencjalnie przed każdym — zadanie „przeniknięcia niedościgłych rzeczy”.

W kulturze polskiej zanik takich dążeń charakterystyczny jest dla pokolenia wkraczającego po pierwszej wojnie światowej, dla pierwszego w pełni XX-wiecznego pokolenia. Wiąże się to zapewne pośrednio z fundamentalnymi zmianami w podstawach filozoficznych, światopoglądowych nauki, zmianami kwestionującymi możliwość poznania, a nawet istnienie jakiegokolwiek jednolitej prazasady bytu, prawdy o świecie, reguły interpretacyjnej wszystkich zjawisk. Temu właśnie problemowi poświęcona jest późniejsza powieść Ważyka — *Mity rodzinne* (1935—1938, wyd. 1938). Stosunek do owych zasadniczych przemian światopoglądowych wyznacza w tej powieści różnicę między pokoleniem, którego reprezentantką jest Ewa Karcz (urodzona w r. 1898), a pokoleniem jej młodszego brata Albina (urodzony około r. 1905). I Ewa, i Albin postrzegają świat jako rozbitý na fragmenty, na szczegóły. Ale podczas gdy dla Ewy jest to przyczyna załamania nerwowego, bo nie potrafi ona i nie chce akceptować pokawałkowanego świata, Albin bez trudu się godzi z taką naturą świata (czy też strukturą ludzkiej percepcji), jest to dla niego nawet przedmiot fascynacji intelektualnej. Dla jego pokolenia poszukiwanie jednej, wszechobejmującej prawdy nie jest już nawet pokusą. Tej formacji intelektualnej chodzi programowo o poznanie świata w całej jego różnorodności, rozbiciu i fragmentaryczności. Jej przedsta-

⁴⁴ Zob. Przybylski, *op. cit.*, s. 129.

wiciele nie starają się odnaleźć praw ani prawd pod tym czy poza tym, czego doznają bezpośrednio i właśnie fragmentarycznie, lecz usiłują uporządkować, rozpoznać i wyrazić swe doznania. To jeszcze jedna z możliwych interpretacji zwrotu ku codzienności, konkretowi, szczegółowi w poezji lat dwudziestych.

Odrzucając zarówno antynomiczne widzenie świata i człowieka ⁴⁵, jak też poznawalność jedynej przyczyny czy przasady bytu, wykracza Ważyk (a jest w tym reprezentatywny dla całej formacji intelektualnej) poza krąg pytań modernistycznych. Dlatego problem funkcji i roli sztuki wobec rzeczywistości znajduje u niego zupełnie inne rozwiązanie.

Rozważania swoje umieszcza Ważyk między dwiema skrajnymi koncepcjami, stanowiącymi ostateczne konsekwencje postaw występujących już w literaturze wieku XIX. W sposób modelowy prezentują te koncepcje dwaj uczestnicy „dziwnego triumwiratu” z pierwszego opowiadania tomu *Człowiek w burym ubraniu*. Na jednym biegunie stoi ksiądz Jan, pojmujący dzieło sztuki jako bezpośrednią ekspresję ukrytych warstw osobowości, jako oznakę przeżyć i stanów wewnętrznych, oznakę w sensie Pierce’owskim — jako znak umotywowany. Ksiądz twierdzi, że zdjęcia ujawniały uczucie Andrzeja do Janki, kiedy sam Andrzej nie zdawał sobie jeszcze z niego sprawy:

Zdjęcia obnażyły was przede mną, bo patrzyłem na nie jak na wizerunek autentyczny. Nigdy nie zgodzę się ze zdaniem naszego reżysera, że odruchy twarzy i ciała ludzkiego są wieloznaczne, elastyczne, że nabierają wyrazu zależnie od rdzenia treści, na jaki je nawinie inscenizator. [70]

Tak samo film — ujawnia zdaniem księdza, że jedynym motywem zachowań Andrzeja w czasie rozgrywek politycznych w księstwie była wałka o miłość Janki:

Cóż z tego, że wbrew przewidywaniom reżysera ambicja przeważała w tobie nad poczuciem powszechnej krzywdy, kiedy jedyną i ostateczną pobudką twoich wysiłków była istotnie Janka. Przeżyłeś pięć dni natchnionych przez Jankę, pięć dni opętanych wojującą wiarą, pięć dni świątecznych, pięć dni religijnych, pięć dniową żarliwą krucjatę dla dogmatu Janki. Demagogiczna przemowa, którą wygłosiłeś w Browarze, była podskórnym, nieprzetłumaczalnym na żadną ziemską mową krzykiem tylko o Jance. [71]

⁴⁵ Niechęć do myślenia opozycjami uznał sam Ważyk (*Rozmowa z Adamem Ważykiem. Jakie były tendencje w awangardzie, jej źródła istotne i stosunek jej do „Nowej Sztuki”?* Rozmawia J. Śpiewak. „Sygnały” 1939, nr 65) za istotny składnik programu negatywnego łączącego grupę „Nowej Sztuki”: „Jeśli nie było zgody w dążeniach, to była zgoda w negacji, w zwalczaniu kultury poetyckiej przedwojennego modernizmu, secesyjnej ludowości, manieri pesymistycznej, niechęci do cywilizacji miejskiej, oraz wszelkich dualizmów: ducha i materii, ciała i duszy, formy i wszelkich »głębi metafizycznych«”. Por. też sformułowanie S. K. Gackiego o (*Sztuka ludzka*. „Almanach Nowej Sztuki” luty 1924): „Nowa Sztuka jest jednością. Nowa Sztuka znosi sprzeczności”.

A więc dzieło jest ekspresją tego, co nieświadomione. Ta koncepcja to jak gdyby nowa, pofreudowska, XX-wieczna wersja mimetycznych koncepcji sztuki. W pojmowaniu twórczości artystycznej jako narzędzia eksploracji psychiki jest ona zresztą bardzo bliska surrealizmowi. Zarazem jednak w tym samym utworze zanegowana zostaje modernistyczna wiara w „bezpośrednią ekspresję artysty w dziele”, w „utopię pozakodowej komunikacji”⁴⁶. Bo przecież Andrzej sam nie wie, jakie nim kierują intencje: kiedy mu idzie o Jankę, a kiedy — o politykę. Film ma właśnie obnażyć to, co nieświadomione.

Opozycyjne wobec księdza Jana stanowisko zajmuje reżyser. Dla księdza dzieło sztuki to oznaka, wyraz czegoś zewnętrznego wobec tego dzieła — wyraz psychiki ludzkiej. Konstytuuje się więc zawsze w bezpośrednim związku z otaczającą je rzeczywistością. Dla reżysera natomiast istota twórczości artystycznej polega na swobodnym, niczym nie skrepowanym nadawaniu nowego sensu znakom z tej rzeczywistości wybranym, ale pozbawionym już jakiegokolwiek z nią związku. Sam reżyser nazywa to „przekształceniem materiału”, a chodzi mu właśnie o oderwanie *signifiant* od *signifié*. Reżyser pragnie korzystać ze znaków istniejących już wcześniej, poza jego dziełem. Ale bierze tylko ich fizykalną, materialną formę, nadaje im natomiast odmienne znaczenie. Cała filmowa mistyfikacja potrzebna mu jest właśnie do uzyskania materialnej formy znaków filmowych — gestów, zachowań, mimiki bohatera. Stworzy z nich później fabułę zupełnie inną od prawdziwych przeżyć Andrzeja: Sens filmu będzie od sensu działań Andrzeja niezależny. Ale czy reżyser nie przekracza pewnej granicy, granicy wierności doznaniom zmysłowym? „Czerwony sztandar i czarny, który pan wywiesił, na ekranie wyglądają jednakowo” — mówi do Andrzeja (75). Czy nie idzie tu w ślady swoich „lekkomyślnych” kolegów-poetów, znów dewastując materiał twórczości, tym razem już nie słowo, lecz obraz filmowy?

Dla reżysera dzieło sztuki to struktura wyjaśniająca się sama przez się, wyłącznie w kontekście języka leżącego u podstaw jej budowy. To czysta gra z językiem, nie potrzebująca odniesienia do żadnych obiektów istniejących poza nim samym. Ta postawa zdaje się wyrastać z tego nurtu symbolizmu, który się wiąże z nazwiskiem Mallarmégo, a który na pierwszy plan w twórczości poetyckiej wysuwa operacje językowe⁴⁷. Jest

⁴⁶ Odwołuję się tutaj do sformułowań i twierdzeń Prokopa (*Żywioł wyzwolony*).

⁴⁷ Z koncepcji Mallarmégo wywodzi ten nurt poezji XX-wiecznej sam A. Ważyk (*Zamiłowanie do kondensacji*. W: *Gra i doświadczenie*, s. 47). Zgadza się to w zasadzie z wprowadzonym przez Friedricha (*op. cit.*) rozróżnieniem między Mallarméańską a Rimbaudowską linią poezji nowoczesnej, także z tym, co o kulcie słowa w symbolizmie pisze Podraza-Kwiatkowska (*op. cit.*, s. 62—63), choć ta autorka przestrzega jednak przed przecenianiem wpływu Mallarmégo, wskazując na podobne elementy w pismach Baudelaire'a, Noirégo i Tarde'a.

to oczywiście nowoczesna wersja tej koncepcji, pozbawiona już atmosfery mistycznej, religijnego stosunku do słowa. Z tego samego nurtu, dla którego słowo, język to zasadniczy przedmiot poezji, wywodzi się teoria Tadeusza Peipera, za poezję uznająca jedynie grę z językiem⁴⁸. Istotnie, odrzucanie obrazu na rzecz metafory lingwistycznej, postulat oderwania utworu poetyckiego od wszelkich skojarzeń z rzeczywistością i oparcia go jedynie na skojarzeniach językowych to właśnie tezy reżysera, tyle że sformułowane w stosunku do innego materiału. Za pośrednictwem postaci reżysera wskazuje Ważyk na najważniejszą różnicę między dwoma nurtami polskiej poezji awangardowej: jeden, reprezentowany przez Peipera i Przybosia, postuluje poezję jako pracę w języku, drugi zaś, reprezentowany przez Ważyka i grupę „Nowej Sztuki”, stawia w poezji na obraz, a więc na znak, którego podstawą konstrukcyjną jest wizja, sposób widzenia rzeczywistości⁴⁹.

Obydwie te skrajne postawy — księdza Jana i reżysera — zostają w opowiadaniu Ważyka zanegowane przez sam bieg wydarzeń. Z jednej strony w koncepcję księdza uderzają działania reżysera. Możliwość zmiany sensu gestów Andrzeja wyklucza pojmowanie ich jako oznak. Z drugiej strony konieczność choćby chwilowych korektur fabuły, do czego zmusza reżysera spontaniczna aktywność Andrzeja, zabrania traktować zachowania ludzkie jako „materiał” jedynie, jako zbiór poszczególnych gestów do wykorzystania. Pokazuje, że postępowanie reżysera jest nadużyciem, a jego niezależność — fikcją.

Wydaje się, że ostatnie słowo w tej dyskusji należy w utworze do milionera, którego koncepcja sytuuje się na skrzyżowaniu dwu poprzednich. Smak sztuki stanowi dla niego oscylacja między sztuką jako grą z systemem, jako czystą konwencją, a sztuką jako *mimesis*, jako narzędziem poznania rzeczywistości. On sam nazywa to „dramatycznym przekrojem fikcji i rzeczywistości” (80—81). To, co dla niego najciekawsze, to niespodzianka uzyskana w wyniku takiego zderzenia. Po to, by ją uzyskać, potrzebna była mistyfikacja, która pozwala na zderzenie autentycznych gestów i zachowań ludzkich z zamysłem artysty, przebiegiem zdarzeń w fikcyjnym księstwie. Toteż milioner nie może się zgodzić na rozbieżność żadnego z tych dwu układów, do czego namawiał go reżyser w celach oszczędnościowych. Wówczas bowiem niemożliwe byłyby efekty zaskoczenia, przypadku i niespodzianki, które stanowią dla milionera

⁴⁸ Zob. J. Sławiński: *Poetyka i poezja Tadeusza Peipera*. „Twórczość” 1958, nr 6; *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965. Na związek koncepcji Peipera z tradycją Mallarméańską zwrócił także uwagę A. Ważyk w eseju o Peiperze (*Pięćdziesiąt lat temu. Ptak z węgla*. W: *Gra i doświadczenie*, s. 64) i w wywiadzie o polskiej poezji międzywojennej (*Entretien avec Adam Wazik*. „Action Poétique” nr 61 (1975), s. 82).

⁴⁹ O takiej różnicy między swoją poezją a teoriami Peipera pisze Ważyk w cytowanym szkicu o Peiperze.

o sensie i wartości sztuki. W tej drobnej sprawie, okazjonalnie finansowej, ujawnia się więc ostro zasadnicza rozbieżność stanowisk między reżyserem a milionerem.

Zaskoczenie, niespodzianka, przypadek, zderzenie fikcji z rzeczywistością, działania artystyczne na materiale życia, mistyfikacja — wszystkie te określenia, ujawniające przecież istotny aspekt pomysłu milionera, zbliżają go do poszukiwań francuskiej awangardy poetyckiej i malarzkiej z początku naszego stulecia, do tego jej nurtu, który od dadaizmu prowadzi przez surrealizm do happeningu.

Istotnym efektem działań artystycznych jest również dla milionera śmiech. Wprowadza to opowiadanie Ważyka w ważny dla literatury polskiej w okolicach pierwszej wojny światowej nurt komizmu, groteski⁵⁰. Mimo całej odmienności stylistyki pokrewna jest przecież postać milionera bohaterom Romana Jaworskiego, nie tylko Dawidowi Yetmeyerowi z *Wesela hrabiego Orgaza*, ale i mecenasowi Jerzemu z opowiadania *Amor milczący*.

Koncepcja sztuki wyrażająca się w postawie milionera znajduje potwierdzenie w sposobie prowadzenia narracji w następnych dwóch opowiadaniach tego tomu. Jak wynika z powyższej analizy koncepcji narracji i pozycji narratora, literatury nie można — zdaniem Ważyka — traktować ani jako działalności opierającej się wyłącznie na konwencjach, ani jako zjawiska tłumaczącego się jedynie przez swój związek z rzeczywistością, przez *mimesis*. Dzieło sztuki to konstrukcja — zawsze w ramach arbitralnie przez artystę ustalonych konwencji — z elementów zaczerpniętych wprost z rzeczywistości lub przynajmniej pozostających w bardzo ścisłych z nią związkach.

Koncepcja dzieła sztuki, proponowana tu przez Ważyka, leży na skrzyżowaniu pojmowania dzieła sztuki jako tworu czysto językowego, znakowego, i jako tworu mimetycznego, pozostającego w niezwykłych relacjach do istniejącego i percypowanego świata. Sytuuje się między grą a doświadczeniem.

Tak formułuje to Ważyk dzisiaj. W eseju pisanym w latach 1968—1972, a zatytułowanym właśnie *Gra i doświadczenie*, na bohatera swoich rozważań nad stylem epoki wybiera fotografa z filmu Antonioniego *Powiększenie*:

Wizja [Antonioniego] zawiera opozycję między dążnością poznawczą artysty a ekspansją gry. Dążność poznawcza może mieć swoje przedłużenie w życiu — artysta fotograf wpada na trop jakiejś zbrodni zamaskowanej tańcem na murawie. Grą jest symulowanie albo niezwykła kombinacja elementów. [...] Śmigło samolotu zawieszona na ścianie jak wielkie *ready made*, przedmiot oderwany od swojego przeznaczenia, staje się gwiazdą przewodnią tej wizji⁵¹.

⁵⁰ Zob. N y c z, *op. cit.*

⁵¹ A. Ważyk, *Gra i doświadczenie*. W: *Gra i doświadczenie*, s. 33—34.