

Jacek Wegner

Powaby nonsensu

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (7), 125-131

1973

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.

wać jako jedną z wersji wczesnego ekspresjonizmu *avant la lettre* ²¹. W perspektywie generalnych opozycji, wyodrębnionych w modernizmie europejskim przez Mieczysława Porębskiego w opisie pierwszego etapu twórczości Pabla Picassa, intensywnizm rymuje się z modernizmem ekstatycznym, który charakteryzuje się „egzaltacją barwnego efektu (...) rewindykacją ruchu, swobody, radości życia, płynącej z przełamywania dekadencckich klimatów i symbolistycznych zawiłości (...)” ²².

Koncepcja sztuki intensywnej Cezarego Jellenty wyraża nową funkcję krytyki literackiej. Jako artysta krytyk nie czyni dzieła przedmiotem immanentnej analizy, nie na tym bowiem polega twórczość w krytyce, lecz oddziałuje na proces przemian artystyczno-literackich, wpisując w dzieła istniejące „własną a bogatą treść, w formie uczuć i idei co najmniej równie intensywnych, jak te, które wydał na świat upatrzony przezeń artysta” ²³.

Uzyskuje w ten sposób, niezbędną dla własnych poczynań, pełną niezależność, uwalniając się od naukowego modelu pozytywistycznej krytyki literackiej oraz odzegnując się od różnorodnych przejawów jej bezrefleksyjnego, entuzjastycznego emocjonalizmu, stale porwających w procesie historyczno-literackim.

Tomasz Lewandowski

Powaby nonsensu

(...) wzrasta ilość zjawisk, na które nie znajdujemy przekonującego wytłumaczenia. Gubimy się więc w domysłach i żeby nie zgubić się do reszty, płoszymy małe rybki dla psychicznego wypoczynku.

Stanisław Zieliński

Groteska w polskiej prozie zadomowiła się już na dobre. Zaryzykowałbym twierdzenie, że w obcych literaturach nie jest to zjawisko ani tak powszechne, ani tak wewnętrznie zróżnicowane, a przy tym — to wszak najważniejsze — nie cieszące się taką popularnością czytelników jak u nas. Nie będę wszelako kruszył kopii w obronie tego przekonania. O ileż bowiem ważniejsze wydaje się, skoro już o tym mowa, że groteska to nie tylko zabieg

²¹ Porównaj wstęp E. Grabskiej do antologii *Moderniści o sztuce*, s. 334 oraz rozważania W. Juszczaaka z rozprawy pt. *Wojtkiewicz i nowa sztuka*. Warszawa 1965, s. 53—68.

²² M. Porębski: *Modernizm i modernizmy*. W: *Sztuka około 1900*. Warszawa 1969, s. 46.

²³ Jellenta: *Grający szczyt...* s. 142.

formalny, to również (czy nie nade wszystko jednak?) postawa wobec rzeczywistości.

O powinowactwie współczesnej prozy groteskowej z dorobkiem autora *Ferdynandus* pisać nie będę, uznaję bowiem ten fakt za absolutnie oczywisty i niejednokrotnie już opisywany. Wiadomo jednak, że na rozwój prozy groteskowej po roku 1945 wpłynąć musiały i inne jeszcze elementy świadomości filozoficznej, estetycznej i kulturowej. *Współczesna* groteska to zjawisko, powiedziałbym, postgombrowiczowskie i jednocześnie swoiste *novum* powojennej literatury. A skoro tak, to jak, nie odwołując się do tradycji Gombrowicza, uzasadnić można usytuowanie się we współczesnej prozie groteski?

Dylemat tyleż złożony co i nadzwyczaj płynny. Da się wszelako zobaczyć tutaj dwa źródła narodzin powojennej groteski. Jeden pień genetyczny nazwałbym, niezbyt zresztą fortunnie, „narodowym”, a motywację zaczerpnąłbym z przekonania Andrzeja Kijowskiego:

„(...) pokolenie inteligencji jest przygotowane nie tylko do patosu. Jest przygotowane również do drwiny. Ma już poza sobą satyrę Gałczyńskiego. Młody bohater narodowy we wrześniu będzie miał więc nie tylko wcielenie tragiczne; będzie miał także wcielenie groteskowe. Im dalej od września, tym groteska będzie brała górę (...) Sprawa polska rzucona o ścianę świata odbija się i wraca groteską, ale groteską polską, wewnętrzną, prywatną — wraca bijąc w polską literaturę, w polską historię, polską psychikę, w polskie resentymenty”¹.

Oto nazwiska pisarzy i tytuły dzieł, które — w moim przekonaniu — stanowią dosadną egzemplifikację tych uogólnień: Stanisław Dygat: *Jeziro Bodeńskie, Karnawał*; niektóre nowele i opowiadania Sławomira Mrożka, zwłaszcza zaś *Moniza Clavier*; Andrzej Kuśniewicz: *Korupcja kryminal heroiczny* i — częściowo jedynie — *W drodze do Koryntu*; Jerzy Krzysztoń: *Panna radosna*; a także młody, do niedawna jeszcze debiutant, Piotr Wojciechowski: *Kamienne pszczoły* i *Czaszka w czaszce* (wydaje się, że wymienić można by więcej jeszcze tytułów i nazwisk).

Drugi zespół inspiracji nazwałbym „filozoficznym” i umotywował jego istnienie nader przekonująco tezą Ryszarda Matuszewskiego:

„Prawdy wyrażane wprost z ambicją ujęcia w system racjonalny, a z wynikiem raczej pseudoracjonalnym, zostały zdewaluowane, przerodziły się w mity i istnieje silne poczucie konieczności rozbicia tych mitów, rozładowania atmosfery”².

Przykłady: Stanisław Lem: *Pamiętnik znaleziony w wannie*; niektóre nowele i opowiadania Sławomira Mrożka (szczególnie *We mły-*

¹ A. Kijowski: *Groteska totalna*. W: *Arcydzieło nieznane*. Warszawa 1964, s. 114 i 116.

² R. Matuszewski: *Literatura „z zezem”*. W: *Doświadczenia i mity*. Warszawa 1964, s. 101.

nie, we młynie mój dobry panie) i niemal wszystkie groteskowe dokonania Stanisława Zielińskiego.

To jedna strona medalu. A czy istnieją jakieś prawidłowości formalne, które w stopniu co najmniej tak samo ogólnym integrowałyby wyliczonych i nie wyliczonych powyżej pisarzy? Wydaje się, że takie, najogólniejsze oczywiście, wspólne metody przedstawiania i organizowania fabuł groteskowych istnieją. Opisanie ich i analizowanie wymagałoby wszelako zebrania ogromnej ilości materiałów, ogromnego nakładu pracy, a w rezultacie napisania dysertacji naukowej. W stosunkowo krótkim szkicu przedstawienie tej trudnej z samej swojej natury materii jest równoznaczne ze spłyceciem i uproszczeniem problemu. Toteż nieomal w telegraficznym skrócie... Jerzy Kwiatkowski mniema, iż „groteska waha się między powagą a komizmem, ciąży ku fantastyce, zadziwia dziwacznością”³. Ryszard Matuszewski natomiast tak określił najgłówniejsze znamiona prozy groteskowej:

„Istnieje oczywiście swoista logika absurdu, ale jest to logika *à rebours*. Nie wymaga ona zbyt dużego myślowego wysiłku, bo na dłuższą metę nic się w niej nie musi zgadzać. Dlatego odpowiednikiem, zjawiskiem równoległym do groteski nie jest literatura formuł i konstatacyj jednoznacznych, ale literatura wielkiej metafory, symbolu, paraboli i alegorii”⁴.

Przyjmując takie punkty widzenia łatwo już powiedzieć, że świat groteskowy będzie rzeczywistością immanentnie dwoistą: tragiczną i śmieszną jednocześnie, patetyczną i komiczną, afirmatywną wobec wartości moralnych i systemów filozoficznych i negującą je zarazem. Dalej — rzeczywistością, by tak rzec, wyzbytą znaczeń, a raczej: mającą własne znaczenie, nie istniejące w świecie obiektywnym, przeto znaczeniowo absurdalną. A jeśli tak, to obok symboli i alegorii, podstawowymi środkami wyrazu będą jeszcze: osobiwa stylistyka, niefrasobliwa uczuciowo albo zgoła uczuciowo zimna, karambole językowe. A także deformacja — deformowanie pewników naukowych, też filozoficznych, norm estetycznych i etycznych itd. Możliwości zniekształcania są w tej poetyce niczym nie ograniczone...

* * *

Autor *Statku zezowatych* wybrał — zda się — groteskę jako estetykę jedną z wielu, uprawiał wszak i uprawia inne jeszcze typy prozatorskie. Nie jest tedy prozaikiem, rzekłbym, konsekwentnie groteskowym (takich dotychczas jest bodaj dwóch tylko: Mrozek i Wojciechowski), ale jedynie groteski się tu i ówdzie ima...

³ J. Kwiatkowski w „Życiu Literackim” 1970 nr 8.

⁴ Matuszewski: *op. cit.*, s. 100.

Groteska w tym piarstwie pojawiła się tuż po roku 1956. Pierwszymi już ewidentnie groteskowymi utworami są opowiadania *Wujek z nieba* i *Boża krówka*. Pisarz ten ma, powiedziałbym, przyrodzone skłonności groteskowe. Ujawniały się one niemal od samego początku jego twórczej działalności. Już bowiem w pierwszych opowiadaniach widać wyraźnie, iż jednym ze znamion pisarskiego temperamentu Zielińskiego jest humor i dowcip (opowiadania z tomików *Przed świtem* czy *Dno miski*). Jest to humor nade wszystko sytuacyjny, zrazu nie ma on ostrza sarkastycznego, albowiem narrator autora *Starej szabli* zachowuje dystans wobec kreowanej rzeczywistości, którą ewokuje w sposób niemal bezuczuciowy. Potem jednak otaczająca pisarza rzeczywistość poczyna nań wyciskać piętno, krępować go, więzić i ciążyć zmuszając do pewnych modyfikacji warsztatowych. Uległ jak — niestety — tylu innych, tendencjom uniformizacji literatury, aczkolwiek był, chciałoby się powiedzieć, dość powierchownie, zewnątrznie niejako z okresem tym związany. Zapewne dzięki zmysłowi krytycznemu za dużo widział w tej rzeczywistości paradoksów, by mógł ją w pełni akceptować. A taka postawa musiała znaleźć ujście w sztuce, którą uprawiał. Toteż w wydanym w roku 1955 tomiku opowiadań *Kalejdoskop* odnajdzie się dowód na to, że dowcip pisarza wyostrzył się; co ważniejsze zaś — ten beztroski dotychczas humorysta związał integralnie swoje poczucie humoru ze światem pozaliterackim. Odtąd jego humor nie będzie już wynikał z samych tylko wykreowanych sytuacji. Lecz z sytuacji kreowanych *per analogiam* do autentycznych układów społecznych. Stanie się zatem Zieliński satyrykiem po prostu. Jednym z najbardziej interesujących utworów *Kalejdoskopu* jest bodaj *Guanalit wodoodporny* — satyra na biurokrację. Przy czym — co niechybnie ważne — nie wyzbył się autor swojej antyuczuciowości językowo-stylistycznej.

Od *Kalejdoskopu* zawikła się jeszcze bardziej linia piarstwa autora *Kielbie we łbie*. Do warsztatu realisty (powieści *Ostatnie ognie*, *Jeszcze Polska* itd.) wnikną mianowicie skłonności satyryczne, których zresztą nie wyzbędzie się do dnia dzisiejszego (*Hulki babulki* z 1961 roku). Jest to jednak, jak się rzekło, humor wyrastający z sytuacji mających swoje odpowiedniki w rzeczywistości obiektywnej, a świat literacki osadzony jest w realiach społecznych; nie jest to przeto fabuła zdeformowana, a satyra opowiadań i nowel tego tomiku przemawia, by rzec, „wprost”, nie przez alegorię, nie parabolą. Niezależnie od takich dokonań będzie i Zieliński poczynając od końca lat pięćdziesiątych uprawiał groteskę. Groteskowe są opowiadania zawarte w tomikach *Statek zezowaty* (1959), *Kosmate nogi* (1962) i większe opowiadanie (powieść?) *Sny pod Fumarolą* (1969). Nawiasem mówiąc, ostatni utwór jest jak gdyby dalszym ciągiem *Karnawału z Kosmatych nóg*. Dzieła te mają fabuły dość proste, nie przepelnione nadmierną treścią, pozbawione intryg, które za-

stępuje po prostu absurd (tak jak w pierwszych opowiadaniach dramatyzm i intrygę fabularną zastępował komizm sytuacyjny). Porządek fabularny wyznacza tu właśnie owa „logika à rebours”, gdzie wszystko jest możliwe. Jedne z utworów są wielowątkowe (*Karnawał*), i te przeto nazwać wypada opowiadaniem; inne skondensowane, o jednym wątku i niewielu sytuacjach — to nowele, np. *Boża krówka*, ze *Statku zezowatych*. Wszystkie natomiast cechuje lapidarna stylistyka, jak przy opowiadaniu anegdot, stąd też brak w tych utworach elastyczności narracyjnej: wydarzenia bardziej dramatyczne czy sceny statyczne, ważne lub błahe, opowiadane są jednakim, niefrasobliwym językiem.

Groteskowe utwory autora *Wycieczek balonem* są najczęściej przestrzennie i czasowo nieokreślone. Ale bywają również przestrzennie, powiedzmy, utopijne: Upania na przykład w *Karnawale* i *Snach pod Fumarolą*; a czas jest jakimś bliżej niedopowiedzianym, „fantastycznym” czasem przyszłym. Mimo braku akcji jest w nich ruch: bohaterowie prawie zawsze podróżują: pociągiem, balonem, pieszo, samolotem itd. Kreowanie bohaterów w ruchu nadaje jak gdyby całej fabule dynamizm, aczkolwiek sytuacje fabularne są z natury statyczne.

Niewątpliwym walorem groteskowej prozy autora *Admirała*, który korzystnie wyróżnia go spośród licznych już w naszej literaturze gremium prozaików groteski się mających — jest deformacja. Owo zniekształcanie w prozie Zielińskiego jest niemalże podstawowym budulcem absurdalnych światów. Tak tedy — po pierwsze — świat utworów otrzymuje zdeformowane wymiary przez kontrastowanie, przez zonglerkę sprzecznościami. Absurd przylega ściśle do powagi, mądrość wymienna bywa z głupotą, bohaterstwo Kuby Zucha istnieje w rzeczywistości do cna zdeheroizowanej. Zniekształcone są również — to po wtóre — kontury zewnętrzne, powiedziałbym, kształty fizyczne. Po trzecie — deformowane są prawa fizyczne. Następnie — pojęcia filozoficzne: banał urasta na przykład do rangi ontologicznego objawienia. I wreszcie — niemoralność podniesiona do wartości etycznych. W konsekwencji powstaje rzeczywistość rządzona jedynym prawem — prawem wszechwładnego absurdu. Nonsens ten jest zrazu cechą sytuacji indywidualnych („stary kochał się w balonach” — *Rogata dusza z Kosmatych nóg*), potem dopiero wciąga w swoje zakola postaci inne, przekształcając się tym samym w atrybut społeczny. Albo drugi wariant tego schematu kompozycyjnego: narrator — główny bohater styka się z absurdem — cechą społeczną; zrazu kwestionuje go, w końcu jednak ulega, upodobniając się do postaci urzeczonych głupstwem (*Sześcian*, *Boża krówka* ze *Statku zezowatych* czy *Hobby* z *Kosmatych nóg*).

Jaki jest jednakowoż sens i cel takich dokonań? Otóż utwory groteskowe Zielińskiego pełnią, w moim przeświadczeniu, funkcję dwojaką. Pierwsza — bodaj najważniejsza — to satyra. Wtóra — *katharsis*:

wynikając z niewiary w możliwości prawidłowego rozwoju naszego współczesnego technokratyzującego się świata, kompromitując wizję tragicznej przyszłości, dają odbiorcy możliwości „oczyszczenia”. Mówiąc językiem Matuszewskiego — „rozładowują atmosferę”. Naturalnie, obie te warstwy konkretyzacyjne ściśle do siebie przylegają. Jeden na przykład utwór (powiedzmy, *Sny pod Fumarolą*) odczytywać można i jako satyrę, i jako *katharsis* właśnie.

Satyra. Przede wszystkim czytelna jest wyłącznie w płaszczyźnie parabolicznej, albowiem — jak się już powiedziało wyżej — absurdalność rzeczywistości oddaliła groteskowe utwory Stanisława Zielińskiego od realiów obiektywnego świata. Ośmieszanie cech społecznych jest pokrętnie, dokonywane z odległych, bo — by tak rzec — analogicznych szanów. Zatem: 1. W rzeczywistościach niektórych nowel czy opowiadań przy wielkim, pozornie naturalnym, rozwoju technicznym, przy wielkich ambicjach cywilizacyjnego postępu istnieją zawsze jakieś elementarne braki; zawsze coś, mówiąc językiem niewybrednym, nawala. To druty telefoniczne majtają się przy ścianach (*Sny pod Fumarolą*), to brak szprungów (*Karnawał*). I nie sposób usunąć tych usterek, albowiem tysiączne przepisy ograniczają inicjatywę (dyskusja na temat braku szprungów w *Karnawale*). Albo też określony świat, choć technicznie rozwinięty, ma całkiem nie przystające do tego postępu, prymitywne prawa biurokratyczne (konieczność oddania spadochronu za pokwitowaniem w *Wujku z nieba*). 2. W rzeczywistościach kreowanych przez Zielińskiego panuje osobliwy „porządek” absurdu. Nonsens ma wielkie powaby: wciąga i urzeka. Urzeka tych wszystkich, którzy się z nim stykają czy nań natrafiają. Nonsens narasta po to, by zdominować wszechwładnie tę rzeczywistość i potem jednostka już odeń nie ucieknie — najlepszą egzemplifikacją jest tu *Hobby z Kosmatych nóg*, zwłaszcza dialog o kolekcjonerze damskich uszu, kończący się niejako akceptacją głupstwa przez jednego z rozmówców, który na początku rozmowy głupstwo to odrzucał.

Katharsis. Druga, w moim odczytaniu, funkcja groteskowych utworów autora *Luizjanny*. Jeden z bohaterów (*Wujek z nieba*) leczy ludzi na schorzenie wzroku polegające na „dalekim widzeniu”; mają tę wadę wzroku, że widzą przyszłość, a to staje się ich udęką. W *Snach pod Fumarolą* powie narrator wprost, że „przyszłość leci na spotkanie, trzeba ku niej iść”. Przyszłość jest obsesją Zielińskiego-pisarza uprawiającego groteskę. Prozaik ten należy do grupy tych współczesnych artystów, którzy nie wierzą w słuszność racjonalnych systemów, toteż i nie wierzą w rozwój współczesnego świata. Sięga pisarz oczami świadomości do kresu, to jest katastrofy nuklearnej. A na domiar — zgoła nie może przewidzieć, jakie zasady zgotuje ludzkości tak przezeń gwałtownie przekształcana natura (przeciekająca rzeka w *Karnawale*). A nadto — mając za sobą tragiczne doświadczenia minionej wojny — nie sposób uwierzyć w humani-

tarność przyszłych społeczeństw. Toteż w rzeczywistościach groteskowych (*Sny pod Fumarolą*) panuje przy wielkim postępie technicznym prawo fałszu i obłudy, szantażu i mistyfikacji, terroru i pozerstwa. Atmosfera katastrofy jest znaczącym klimatem goteskowych utworów Zielińskiego. Owo irracjonalne poczucie koszmarnej przyszłości domaga się ośmieszenia, by przerazić, by się nie spełniło... Jak Stanisław Lem w *Pamiętniku znalezionym w wannie*, snuje i Zieliński ponure, ale i pocieszające jednocześnie wizje:

„Atrakcje na Lunie wiązały się ściśle z bliskim końcem świata. O końcu rozmawiano spokojnie, bez uniesień, niby o lekarstwie, które ma smak paskudny, lecz trzeba je zażyć. Czasem ktoś wyskoczył ze zdaniem »I co z tym końcem, do ciężkiej cholery?« Więcej w tym było zniecierpliwienia niż złości lub żalu. Zniecierpliwienie brało się stąd, że na organizatorów wpełchnęli się partacze” (*Histrion, Gibba ze Statku zezowatych*).

Notabene cytat powyższy dowodnie zaświadcza o łączeniu przez pisarza obu funkcji: satyrycznej i *katharsis*. Może jednak uratują nas przed zagładą właśnie nasze wady, i to właśnie, że na organizatorów wpełchnęli się partacze...?

Powiedziałbym wszelako, że w świadomości Stanisława Zielińskiego przeważa chyba nad dążnością do satyrycznego, groteskowego malunku niewiara w „prawdy wyrażane wprost, z ambicją ujęcia w system racjonalny”. I bodaj najwyraźniej określił swoje groteskowe pisarstwo w noweli *Drzwi (Statek zezowatych)*, skąd pochodzi cytat umieszczony przeze mnie jako motto niniejszych rozważań. Skoro wzrasta ilość zjawisk, których nie możemy wytłumaczyć, i przytłacza nas ta niemożność — płoszmy małe rybki dla psychicznego wypoczynku, twórzmy groteskę, twórzmy literaturę dającą możliwość oczyszczenia — *katharsis*, zda się mówić pisarz. Czyż zatem groteskowe pisarstwo Zielińskiego nie potwierdza w sposób jaskrawy słuszności twierdzenia, iż jeden zrab groteskowych fascynacji współczesnych prozaików wywodzi się z pobudek filozoficznych, doświadczeń historycznych?

Jacek Wegner

Temat polski

Alina Witkowska: *Stawianie, my lubim sielanki...*
Warszawa 1972 PIW, ss. 190.

Ta książka, podejmująca i rozwijająca temat polski, opowiada przede wszystkim historię gatunku literackiego, tj. dzieje nowożytnej idylli, jej przemian, jej pozornej śmierci i powtórných narodzin, jej odmian i odcieni, a w gruncie rzeczy — jej wiecznotrwałości. Ale jaki może być związek tematu polskiego, należące-