

Jerzy S. Ossowski

Postmodernistyczny "Porfirion Osiełek"

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 2,
217-255

2002

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jerzy S. Ossowski

Postmodernistyczny

Porfirion Osietek

Galczyński z pewnością śmiałby się, zobaczywszy siebie zaszeregowanego do jakiegokolwiek “awangardy”. Jedną z jego ulubionych rozrywek było pokazywanie języka ówczesnym literackim modom.

Cz. Miłosz¹

Pisanie studium o charakterze porównawczym jest zawsze ryzykowne i niejako z definicji zakłada niedoskonałość osiągniętych rezultatów². Przed autorem stoi

¹ Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, Kraków 1993, s. 468.

² Niniejsze studium zaprezentowałem na posiedzeniu naukowym Komisji Historycznoliterackiej Oddziału PAN w Krakowie w dn. 28 V 2001. Staram się jedynie opowiedzieć przygody swego umysłu wśród “izmów”. Nie wywyżsam też żadnej typologii czy jednego typu analizy nad inne. Otwarciem wyznaję, że nie wierzę w owocność metod “obiektywnych” stosowanych do badania dzieł literackich; pragnąłem opisać “swojego modernistę”, którego powieść współbrzmi z moją osobistą wrażliwością estetyczno-lite-racką. Niekiedy stosowałem chwyt dekonstrukcyjny: świadomą skokowość wnioskowania i wywodu, przechodzenie od mikroanalizy tekstu czy jego fragmentu do wysoce aluzyjnego uogólnienia. Na szczęście żyjemy w dobie niescalonego dyskursu literaturoznawczego i atak na postmodernizm Galczyńskiego jest w tym samym stopniu do pomyślenia, co jego obrona.

Aliści ujawniający się podczas pracy nad tym szkicem paradoks polegał na tym, że im bardziej starałem się ugruntowywać merytorycznie i uprawomocnić metodologicznie tezy o postmodernizmie *Porfiriona Osielka*, tym bardziej postępowanie dekonstruktywistyczne otwierało jeszcze szersze pole dla interpretacyjnej (do)wolności, ponieważ przybierały coraz to inne uzasadnienia dla budowy dzieła Galczyńskiego wraz z całym szeregiem towarzyszących im odczytań, zestawień, rekonstrukcji. W moim postmodernistycznym laboratorium analizy i interpretacji, polegające na swobodnym operowaniu danymi elementami tekstu i kontekstu, stwarzały coraz to nową łamigłówkę historii poetyki, historii idei i historii literatury. Gdyby w tym miejscu odwołać się do szczególnie ulubionej przez postmodernistów figury, jaką jest labirynt, wówczas trzeba by podkreślić, że szkic ten pozbawiony jest centrum, ma postać kłęba, pozbawiony jest zatem wyjścia. Istnieje w nim wiele szlaków, ciągle otwierają się nowe punkty widzenia, określane przez drogę, którą się właśnie przemierza. Pomimo wszystko staram się dowodzić, że należący do Dwudziestolecia *Porfirion Osietek* utrzymuje swą żywą postać wtedy jedynie, gdy pokonawszy duchowy dystans traktuje się go jako literaturę współczesną i wykrywa się więzi łączące go z terażniejszością.

W kontakcie z dziełem Galczyńskiego można być jedynie otwartym, dociekliwym i wrażliwym czytelnikiem, który, aby móc to dzieło owocnie opisać, winien zająć wobec niego postawę hermeneutyczną. Dla tego operacje odkrywania sensów *Porfiriona Osielka* traktowałem jako dialektyczną wymianę między interpretowaną przeszłością tekstu a jego interpretującą terażniejszością. Poprzez niektóre terminy litera-

wybór między dwiema drogami: albo pokusi się w miarę o kompetentne przedstawienie polskiego postmodernizmu literackiego schyłku XX wieku, albo też podejmie decyzje o takim ukierunkowaniu treści badawczych, które będzie zgodne z jego osobistymi preferencjami. Oba wyjścia nie są doskonałe i warto uzmysłowić sobie ich braki i ograniczenia, odnosząc je już bezpośrednio do postmodernistycznych problemów powieści Gałczyńskiego³. W pierwszym przypadku, kiedy zamiarem jest rekonstrukcja zasadniczych atrybutów postmodernizmu, efektem zwykle bywa eklektyzm, główne kwestie nowoczesnej prozy schyłku stulecia poniekąd rozmywają się w bogactwie dokonań badawczych, teorii, szkół, wybitnych osobowości, kluczowych pojęć tego nowego prądu w filozofii, nauce, sztuce, kulturze, aktualnie dominującego w wielu środowiskach akademickich i pozaakademickich (ale opinio-twórczych) Ameryki Północnej i Europy Zachodniej. Jednak i próba nadania niniejszemu opracowaniu charakteru wykładu bardziej autorskiego i wybiórczego nie jest wolna od niebezpieczeństw. Podstawowe sprowadza się do tego, iż bardzo trudno wówczas zadowolić przede wszystkim własne koleżeństwo po fachu.

Historycy i teoretycy literatury, jak wszyscy humaniści, bardzo przywiązują się do problematyki i tematów, które stanowią uprzywilejowane pole ich badań i poprzez które – chcą tego czy nie – postrzegają w ogóle fenomen literatury. Proponując własne rozwiązanie należy się liczyć z zarzutem, iż nie dość uwzględni ono inne sfery prozy postmodernistycznej, a tym samym inne specjalności literaturoznawcze nimi się zajmujące (poststrukturalizm, dekonstrukcjonizm)⁴. Po drugie, opracowanie celowo zindywidualizowane tematycznie do powieści Gałczyńskiego

turoznawczego słownika postmodernistycznego i nowe rodzaje analogii usiłowałam otworzyć nowe perspektywy widzenia modernistycznej twórczości Gałczyńskiego.

Jeśli Gałczyńskiego traktować jako pioniera odkrywcy, nowatora, to oczywiście sprawdza on możliwości literatury poprzez eksperymentowanie w zakresie techniki powieściowej, środków wyrazu, materiału tematycznego. Liczy się przy tym jego własna wizja, wrażliwość estetyczna i światopogląd wyrażany w swoistym języku. Wydaje się jednak, że jako awangardysta w latach trzydziestych nie eksperymentuje dla samego eksperymentu, interesuje go bowiem nie tylko artystyczny warsztat literacki, ale sytuacja twórcy w danym świecie i ów świat. Słowem, nie tylko o potrząsanie “nowości kwiatem” dla nowości walczy się w *Zabawie ludowej*, ale o odsłonięcie jakichś nie ujawnionych dotąd perspektyw działania poprzez literaturę na zmianę stylu życia i obyczajowość społeczną. Ten typ orientacji literackiej rozciąga się od bezradności i zbłąkania w świecie reprezentowanym przez *Porfiriona Osielka* aż po przerażenie poety świadomego katastrofy w *Balu u Salomona*, podług niego nieuniknionej. Jeśli Gałczyński najpierw z humorem widocznym w *Końcu świata*, a następnie z tragizmem widocznym w *Balu u Salomona* zadaje pytania o sens świata ciemnego, wypełnionego wrogimi siłami, samounicestwiającego własne próby wyjścia z labiryntu, czyni to z przeświadczeniem, że jego lament jest tragiczny, że głos każdego sprawiedliwego jest głosem wołającego na puszcy w czasach totalitarnych reżimów, obozów koncentracyjnych, w przeddzień zbrodniczej wojny w imię “Blut und Boden”.

³ Znakomitą analizę fantastyczno-groteskowych, satyrycznych i parodyjnych aspektów powieści zawiera studium: D. Buttler, *Groteskowa struktura słowna “Porfiriona Osielka”*. “Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 6, s. 71–78.

⁴ Zob. np. rozprawy pomieszczone w zbiorowych tomach: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, red. R. Nycz, Wrocław 1992; *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996.

na pierwszy rzut oka ma niewiele wspólnego ze zdobycami artystycznymi literatury końca wieku i w jakimś sensie pozbawia czytelnika, który specjalistą w zakresie literatury początku wieku nie jest, wglądu w ową szeroką panoramę dylematów postmodernistycznych, naświetlanych w kontekście innych zagadnień literatury i kultury współczesnej – dla piszącego o bardziej fundamentalnym znaczeniu. Tak więc nie sposób zadowolić wszystkich, ale warto zmierzać ku temu, by usatysfakcjonować jak najszersze grono odbiorców, a jeśli nawet tak się nie stanie – należy już na wstępie zapowiedzieć, czego mogą się spodziewać i jakie argumenty stoją za obraną drogą postępowania.

Dowodzenie obecności idei i technik postmodernistycznych w powieści Gałczyńskiego opieram na założeniu, że postmodernizm w prozie końca minionego stulecia ma swoją tradycję ideowo-artystyczną sięgającą do zmierzchu epoki *fin de siècle*'u. Tego typu pogląd na temat tzw. przełomu postmodernistycznego – taki mianowicie, że on nie nastąpił – ma zwolenników w literaturoznawstwie latynoamerykańskim (Octavio Paz), amerykańskim (John Barth, Gerald Graff, Ihab Hassan), zachodnioeuropejskim (Umberto Eco, Hans Robert Jauss, Jean-François Lyotard, Wolfgang Iser) i polskim (Bogdan Baran, Włodzimierz Bolecki, Mieczysław

Dąbrowski, Maciej Świerkocki)⁵. Dekadencka proza Gałczyńskiego zasługuje na większą niż dotychczas uwagę badawczą także w momencie swoich narodzin, który wciąż się powtarza.

Mamy tutaj na uwadze zjawisko przez Roberta Escarpita nazwane “twórczą zdradą”, czyli taką lekturę aktualizującą, w której utwór pochodzący z innej epoki uzyskuje nowe sensy, różne od sensów, jakie miał w historycznym kontekście swego powstania, dzięki zetknięciu ze współczesną publicznością literacką⁶. Ponieważ

⁵ Zob.: B. Baran, *Postmodernizm literacki*, [w:] idem, *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 138–167; K. Barto-szyński, *Postmodernizm a “sprawa polska” – przypadek “Miazgi”*, “Teksty Drugie” 1993, nr 1, s. 38–54, idem, *Przymiarki prądologiczne: modernizm vs. postmodernizm*, “Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 206–

–215; W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999; A. Bronk, *Spór o postmodernizm*, [w:] *Zrozumieć świat współczesny*, Lublin 1998, s. 23–74; M. Dąbrowski, *Polska awangarda prozatorska*, Warszawa 1995; idem, *Dekadentyzm współczesny*, Izabelin 1996; idem, *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000; S. Eile, *Postmodernizm: przedłużenie czy opozycja wobec modernizmu*, [w:] *Kryzys czy przełom*, red. M. Lubelska i A. Lebkowska, Kraków 1994, s. 309–325; H. Kiereś, *Postmodernizm*, [w:] *Filozofować dziś*, red. A. Bronk, Lublin 1995, s. 263–273; Z. Łapiński, *Postmodernizm – co to i po co?* “Teksty Drugie” 1993, nr 1, s. 74–86; M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997; S. Morawski, *W mrokach postmoderny. Rozmyślania rekollekcyjne*, [w:] *Dokąd zmierza współczesna humanistyka?* red. T. Kostyrko, Warszawa 1994, s. 13–40; *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Lewicki, Warszawa 1983; R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000; *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków 1998; *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997; K. Wilkoszewska, *Wariacje na temat postmodernizmu*, Kraków 1997, s. 119–147.

⁶ Zob. J. Lalewicz, *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*, Wrocław 1985, s. 79–80.

tekst komunikuje określone znaczenia dopiero wówczas, gdy jest czytany, a jego lektura dokonuje się niezależnie od praktycznej sytuacji pierwotnego rezonansu na rynku czytelnictwa lat dwudziestych, sensami *Porfiriona Osielka*, tym, co za ich pomocą zostało zakomunikowane, było to, co zostało w nim odczytane i zinterpretowane (metaforycznie) przez jego publiczność w latach sześćdziesiątych czy osiemdziesiątych. Warto bowiem pamiętać, iż na dobrą sprawę *Porfirion Osielek* czyli *Klub Świętokradców* uzyskał rezonans odbiorczy i krytycznoliteracki nie po edycji w Wydawnictwie Księgarni Hoesicka (1929), lecz po drugim, trzecim i czwartym wydaniu (*Dzieła w pięciu tomach* 1958 i 1979 oraz wyd. osobne 1997)⁷. Czytelnicy powieści nie znajdowali w tekście ani poza nim żadnych podstaw do interpretacji tego, o czym mówił; czytając utwór nie dysponowali żadnymi wskazówkami, które pozwoliłyby im sytuować osoby i zdarzenia (o jakich językiem potocznym komunikował Gałczyński), w świecie, w którym żyli. Nasuwa to wniosek, że *Porfirion Osielek* był (jest) podatny na zdradę o tyle, o ile można znaleźć dla niego interpretację (metaforyczną) w rzeczywistości, w której dana publiczność żyje. Jeśli ponadto weźmiemy pod uwagę interpretacje będące efektem przejścia utworu

z obiegu wysokiego do popularnego, okaże się, że reinterpretacje powojenne akcentowały zwykle pewne aspekty, warstwy czy składniki utworu, zaniedbując czy wręcz pomijając inne⁸. Sposób odczytywania powieści Gałczyńskiego wyznaczała sfera tego, co było tematyzowane, tzn. wyraźnie uświadamiane, a w konsekwencji zapamiętywane i decydujące o tożsamości utworu.

Np. w lekturze szkolnej lub lekturze krytycznej powieść stanowi pewną opowieść i pewien tekst zarazem, podczas gdy w lekturze masowej warstwa językowa nie jest właściwie świadomie odbierana. Kiedy czytelnik masowy tematyzuje wyłącznie fabułę, sens utworu sprowadza do sensu przygód Porfiriona, rezygnuje z tego wszystkiego, co dla znaczenia powieści wynika z narracji, warstwy ideowej itd. Ponadto czyta w kontekście pewnego gatunku czy podgatunku literatury popularnej. Badacz prozy czyta ten sam utwór na tle twórczości Gałczyńskiego, współczesnej Gałczyńskiemu literatury polskiej, a także tradycji tej formy gatunkowej w literaturze polskiej; lektura postmodernistyczna wreszcie umieszcza *Porfiriona* w kontekście literatury najnowszej, a także piśmiennictwa popularnego i filozoficznego. Szeroko rozumiany pragmatyczny kontekst lektury prowadzi oczywiście do uwypuklenia pewnych aspektów utworu kosztem innych. Interesujący nas mechanizm twórczej zdrady metaforycznie trafnie określił jeden z bohaterów powieści: "karty Homera o świecie są cynowe, o zmierzchu niebieskie, wieczorem złote". Spostrzeżenie to nasuwa wniosek, że lektury literackie w jakimś stopniu stale odwołują się do kontekstu historycznego, opracowania historyczne zaś pokazują wyraźnie, że historycy literatury nie potrafią uchronić się całkowicie przed interpretacjami aktualizującymi. Jest w każdym razie iluzją mniemanie, że tożsamość formalna po-

⁷ Zob. J. Ciecierski, *Zwyczajne życie aktora*, Kraków 1989, s. 8.

⁸ Zob. A. Stawar, *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959, s. 55–59.

wieści Gałczyńskiego gwarantuje komunikacyjną tożsamość jej sensów w kolejnych aktach lektury i interpretacjach.

Z racji przyjętej tu strategii dociekań interesujące wydawać się może zagadnienie: jak i na ile awangardowa poetyka powieści Gałczyńskiego rywalizuje z poetyką wczesnodwudziestowiecznego modernizmu młodopolskiego oraz: czy zdolna jest ona nadal konkurować artystycznie z poetyką prozy polskiej późnodwudziestowiecznego postmodernizmu? Lecz nie tylko o wewnątrzliterackiej rywalizacji będzie mowa, jako że Gałczyński, jeden z ojców postmodernizmu w literaturze współczesnej⁹, wraz ze swoim heterogenicznym pisarstwem, nadal bywa przedmiotem wielu nieporozumień i sprzecznych wykładni interpretacyjnych, a nawet kłopotów pozaliterackich (np. spór radnych krakowskich z jedną z podstawówek przekształconą w gimnazjum o zmianę patrona: z Konopnickiej na szkołę jego imienia).

Kompendia historycznoliterackie uświadamiają nam, że dynamiczne przemiany prądów literackich w czasach nowożytnych wyrażały się w formowaniu rozmaitych typów i odmian powieści, które – z grubsza biorąc – odpowiadały założeniom estetycznym i smakowi realizmu, naturalizmu itd. Określenie danej powieści jako modernistycznej albo ekspresjonistycznej wskazywało nie tylko na czas jej powstania, ale także stanowiło element charakterystyki strukturalno-typologicznej, której kryteriami były psychoanalityczne lub behawioralne sposoby kreacji bohaterów, obyczajowa, romansowa czy sensacyjna fabuła itd. Gdzie zatem w tym genologicznym łańcuchu moglibyśmy umieścić pierwsze ogniwo tradycji fantastycznej powieści Gałczyńskiego? Wśród premodernistycznych prototypów prozy narracyjnej pierwsze miejsce bezspornie zająć winna parodystyczno-rozrywkowa odmiana powieści gotyckiej, która oddziaływała na kształtowanie dalszych odmian prozy fantastycznej (E.T.A. Hoffmann) i powieści grozy (E.A. Poe), zaś te ostatnie współcześnie przybrały postać powieści sensacyjnej. Taka alchemia starych, romantycznych gatunków – zapowiadająca dziwną mieszaninę realności i nierealności, wprowadzająca “cudowność” w obręb codziennej rzeczywistości, nazwana później “realizmem magicznym” – inspirowała “słodkiego szarlatana” do stworzenia parodii powieści międzywojennej, sygnowanej nazwiskami Żeromskiego i jego “szkoły”. Przy tym, jednym ze źródeł sensacyjnej fabuły *Porfiriona Osiek* był dawny romans, któremu dzieło Gałczyńskiego zawdzięczało swój współczesny status powieści rozrywkowej.

Powyższe konstatacje, rzecz oczywista, nie wyczerpują daleko bogatszych źródeł różnicowań w omawianej dziedzinie, natomiast pozwalają na sformułowanie ważnego pytania: jaki zespół cech kontestowanych w praktyce artystycznej prozy młodopolskiej stał się potencjałem intelektualno-artystycznym *Porfiriona Osiek*? Otóż dominantę owego modernistycznego dekadentyzmu debiutanckiej prozy Gał-

⁹ Zob. J.S. Ossowski, “Świat to drzenie”. *O katastrofizmie K.I. Gałczyńskiego*, [w:] *Zmierzch świata?* red. D. Ossowska, Olsztyn 1997, s. 67–87; idem, *O wesołego dekadenta nowym miejscu w smutnej literaturze najnowszej*, [w:] *Bibliologia. Literatura. Kultura*, red. M. Konopka i M. Zięba, Kraków 1999, s. 343–365.

czyńskiego, czy szerzej: całej jego ówczesnej twórczości, stanowiły, znów mówiąc w największym uproszczeniu, antymimetyzm i intertekstualność (stylizacje). Ta druga właściwość wyrażała się w heterogeniczności i językowo-stylistycznym eklektyzmie tekstów poetyckich i prozatorskich. Zwróćmy też uwagę, że na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych autor *Końca świata*, stale zdobywający doświadczenia literackie w roli redaktora prasy satyrycznej (“Cyrulik Warszawski” 1928–1930, “Wróble na dachu” 1930–1931), na równi traktował wszystkie media społecznej komunikacji (prasa popularna, periodyki kulturalno-literackie) i co za tym idzie – w praktyce artystycznej opierał się na programowym przemieszaniu kultury wysokiej i niskiej, stosując cytaty, aluzje, parodie, pastisze etc.¹⁰

Modernizm Gałczyńskiego oznaczałby zatem kontestację konwencjonalności poprzez zabawę stereotypami, parodie, maski i kostiumy, dystans i gry między autorem, tekstem i czytelnikiem. Postawę tę można odczytywać jako wyraz zmęczenia weryzmem, wzorami introspekcji psychologicznej, a zarazem przekonanie o ostatecznym wyczerpaniu ideowo-artystycznym – wyrosłych z tradycji Młodej Polski – tendencji realistycznych, naturalistycznych i impresjonistycznych, równouprawnianych do połowy okresu międzywojennego. Z perspektywy historycznoliterackiej patrząc: Gałczyński *Porfirionem Osielkiem* wpisywał się w prozatorską awangardę Dwudziestolecia obok nazwiska Witkacego, Gombrowicza i Schulza, którzy na liście postmodernistów zadomowili się dzisiaj już na stałe. Wpisywał obok, jeśli pamiętać, że swoją debiutancką powieść napisał w rok po ukazaniu się drukiem *Wesela hrabiego Orgaza* Jaworskiego, a powstałe w latach 1910–1911 622 *upadki Bunga* zostały wydane dopiero w roku 1992. Czas zastanowić się teraz nad zbiorem innowacyjnych cech jego prozatorskiego debiutu, co także pozwoli na wyjaśnienie, na czym polegało owo położenie wśród awangardy, rozwijającej się w zbudowanym nurcie młodopolskiego modernizmu – ekspresjonizmie?

Skądinąd wiadomo, że ekspresjonistów przed ekspresjonizmem znaleźć można zarówno w średniowieczu, baroku, jak i okresie makabrycznej i niesamowitej fantastyki z czasów Hoffmanna, słowem wszędzie tam, gdzie mieliśmy do czynienia ze wzmocnieniem siły wyrazu, spotęgowaniem indywidualnych cech przedstawienia, ekstatycznym napięciem, kontrastem, dystansem. Neoekspresjonizm powieści Gałczyńskiego wywodzi się też ze starej, świetnej tradycji romantyki niemieckiej, której nowoczesny impuls ideowo-artystyczny nadała nietzscheańska filozofia ekstatyczności, dionizyjskości, aktywizmu, demaskacji mieszczaństwa, a więc te tendencje, jakie w sztuce awangardowej zdolne były wywołać żywiołową i spontaniczną reakcję czytelników. Żeby więc ową anarchiczną treść – w kipiącej żywiołowością formie – jak najwierniej wyrazić, autor *Porfiriona Osielka* musiał szukać środków nie

¹⁰ Zob. J.S. Ossowski, *Satyra Gałczyńskiego w prasie krakowskiej lat trzydziestych*, [w:] *Kraków–Lwów. Książki, czasopisma, biblioteki XIX i XX wieku*, red. J. Jarowiecki, Kraków 2001, s. 639–658; idem, *Cykl satyryczny “Mydło” Gałczyńskiego w “Cyruliku Warszawskim” (1929–1930)*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska i B. Olech, Białystok 2001, s. 319–333.

liczących się z dotychczasowymi wzorcami literackiego wypowiedzania się w prozie, zanegować kompozycję, realistyczną pedanterię, zlekceważyć postulaty psychologicznej motywacji. W wyniku tego rodzaju ekspresjonistycznych założeń świat przedstawiany w powieści stawał się subiektywną projekcją indywidualnie zdobytej i przeżytej prawdy, poprzez którą pisarz-poeta starał się dotrzeć do rdzenia egzystencji, "istotności bytu". Ekspresjonistyczna proza i poezja Gałczyńskiego były bardziej świadome swej "literackości", odrębności, usiłowały powierzać swe treści środkom artystycznym odkrywającym własną pragmatykę i groteskowo-fantastyczne motywacje. Autor *Końca świata*, nie tylko znakomity poeta-satyryk, lecz także *homo ludens* w pełnym tych słów znaczeniu, rozumiał te awangardowe możliwości

i umiał je oryginalnie wyzyskać. To czyni z niego jednego z głównych przedstawicieli tendencji łączenia ekspresjonizmu z surrealizmem, kierunkiem w wielu aspektach mu podobnym poprzez groteskę, baśniowość, fantastykę, ludyczność czy drwinę.

Właśnie z tego ekspresjonistyczno-surrealistycznego źródła buntu bierze swój początek szeroka rzeka dzisiejszego postmodernizmu, łącząca odległe rodzaje manifestacji artystycznych w jedną formację neoawangardową na Zachodzie Europy i USA, w której dotychczasowe kategorie estetyczne (forma, wirtuozeria, ekspresja, mimesis, talent i geniusz) nie odgrywają dzisiaj żadnej roli¹¹. Pod ekspresjonistyczne sztandary tej "starej awangardy", odrzuciwszy realistyczny psychologizm i deskrytywizm, zaciągnął się młody Gałczyński, by współcześnie odbywać historycznoliteracki marsz ku postmodernizmowi. Dlatego m.in. uznaliśmy, że ekspresjonistyczne programy i praktyki rozbijania konwencjonalnych struktur w zakresie wewnętrznej organizacji dzieła – na rzecz ich dynamizacji i uwolnienia od logicznych zależności – pozwalają mówić o ewolucji awangardy ku neoawangardzie, czyli postmodernizmowi, bo obu tych terminów w badaniach literackich za granicą używa się wymiennie, co na polskim gruncie sprawia, iż do różnych modernizmów należy odnosić różne postmodernizmy, konkretnie i szczegółowo rozpatrując dany kulturalno-artystyczny kontekst.

Gałczyński, pisarz – w pewnych utworach groteskowych – dzisiaj postmodernistyczny, na starcie literackim znajdował się w sytuacji awangardysty; nadrealistyczny tekst *Porfiriona Osielka*, który pisał jako student anglistyki urzeczony prozą Chestertona, groteskowe dzieło ekspresjonistyczne, które ukończył w 1926 roku, z zasady swej nie rządziło się już ustanowionymi regułami i nie mogło być oceniane za pomocą powszechnie znanych kategorii, reguł i sądów determinujących, bowiem to właśnie owe reguły i kategorie zostały w nim odrzucone po to, aby ustanowić nowe reguły tego, co zostało stworzone¹². Dlatego *Porfirion Osiełek* posiadał wła-

¹¹ Zob. S. Morawski, *Awangardy XX wieku – stara i nowa*, "Miesięcznik Literacki" 1975, nr 3.

¹² "Intencja artystyczna tego utworu jest niedocieczona. Stosunek autora do rzeczywistości, a specjalnie do psychologii występujących tutaj postaci ludzkich przypomina dramaty (nie powieści) S.I. Witkiewicza. [...] W jakim celu p. Gałczyński obcował tak długo z absurdalnym Porfirionem Osielkiem – z samej

ściwości zdarzenia, faktu artystycznego, który pojawił się zbyt wcześnie, albo – co na jedno wychodzi – nazbyt późno dla jego twórcy. Modernizm Gałczyńskiego powinien być zatem rozumiany zgodnie z paradoksami czasu historycznoliterackiego, jako czas przeszły niedokonany, może bardziej docenimy go przy paradoksalnie, wręcz groteskowo układających się okazjach rocznicowych: pięćdziesięcioleciu śmierci pisarza w roku 2003 i stuleciu urodzin w roku 2005?

Należy tu podkreślić fakt, że w historii literatury pod szyldem modernizmu występowały różne prądy i szkoły literackie o mniejszym lub większym znaczeniu, lecz tylko zrodzony we Francji symbolizm czy w Niemczech ekspresjonizm miały w swoim czasie zasięg międzynarodowy. Mówiono o impresjonizmie zapożyczając nazwę ze sztuk plastycznych, o futuryzmie (włoskim i rosyjskim, nie mających zresztą ze sobą nic wspólnego), o akmeizmie (w Rosji), o neoklasycyzmie (w Europie Zachodniej), o imażynizmie (w Anglii i Rosji), dadaizmie i surrealizmie (zwłaszcza we Francji), o formizmie (w Polsce) i o innych, mniej znanych ugrupowaniach literackich. Niektóre z nich miały charakter efemeryczny, występowały w obrębie danego kraju, inne, jak surrealizm, miały znacznie większy zasięg, jeszcze inne występowały pod różnymi nazwami, stanowiąc w istocie to samo zjawisko (akmeizm w Rosji i neoklasycyzm na zachodzie Europy). Tę wielką różnorodność prądów, elitarnych szkół i mód sprowadzić można do wspólnego celu modernizmu literackiego, którym był subiektywizm oraz skrajna oryginalność jako kryteria indywidualności twórczej. Owa subiektywność przeżyć artystycznych oraz różnych sposobów ich wyrażania z konieczności prowadziła do maksymalnej otwartości i maksymalnego zróżnicowania literackiego oblicza modernizmu. Takim zróżnicowanym obliczem wyróżnia się także cała twórczość Gałczyńskiego.

Rozważając wzajemne stosunki między ekspresjonizmem i postmodernizmem musimy ostatecznie dojść do wniosku, że przeważa między nimi kontynuacja, koegzystencja; postmodernizm odrzucając elitarność awangardyzmu na rzecz kultury masowej restrukturalizuje pewne chwytły awangardowe, antagonistyczne wobec wszelkiego mimetyzmu i poddane w pełni regułom metafikcji. Prekursorstwo ekspresjonizmu (widocznego także w ówczesnej twórczości prozatorskiej Witkacego) wobec postmodernizmu nie budzi większych zastrzeżeń, cechy dawniej podrzędne, zwłaszcza dzięki wzmocnieniu ich przez pewne techniki surrealizmu, stają się dominujące: język coraz bardziej pozbawiony funkcji poznawczych staje się tylko grą zależną od procesów komunikacji, regulowanych anarchicznymi prawami dyskursów. Sam fakt, że w *Porfirionie Osielku* dochodzi do konwergencji ekspresjonizmu z nadrealizmem, wskazuje na podobne źródła, pewną jedność w wielości nowej awangardy, co może zaowocować bardziej wszechstronnym traktowaniem całej twórczości powieściowej XX wieku.

powieści nie da się wywnioskować, a uzasadnienia teoretycznego, jak dotąd, nie posiadamy. Może to ma być parodia manieri Witkiewicza? Ale jak na parodię, rzecz jest stanowczo za długa i przez to nudna” – pisał L. Pomirowski, *Tutti frutti*, “Wiadomości Literackie” 1929, nr 44.

Odpowiadają nam więc nawoływania postmodernistycznych teoretyków literatury, abyśmy zajęli się “radosnym” używaniem (Richard Rorty) tekstu Gałczyńskiego, pielęgnowali zdziwienie grą dzieła z interpretacją (Jonathan Culler). Z założenia przy tym nie zajmujemy się ocenianiem utworów rodzimej awangardy prozatorskiej i tym samym wyrażamy aprobatę dla dekonstrukcjonistycznego przekonania, że wartościowanie tekstów może nas zaprowadzić do mistyfikacji polskiego kanonu arcydzieł postmodernistycznych, tendencyjnie pomniejszającego dzieła zepechnięte na margines z przyczyn niejednokrotnie pozaliterackich (politycznych, ideologicznych, etc.). Wartościowanie przeto zastępujemy waloryzacją *Porfiriona Osielka*, apologią zawartych w nim jakości nieostrzych, migotliwych znaczeniowo, nie poddających się jednoznacznej kwalifikacji aksjologicznej. Jakości te odnosimy przede wszystkim do procesu lektury dowodzącej, że mamy do czynienia z tekstem żywym, pobudzającym, którego postmodernistyczne walory możemy wystawiać na próbę dekonstrukcji, niepewności, słowem, że chodzi o dzieło pozwalające na radykalną nieufność wobec dotychczasowych reguł legitymizacji i uprawomocnienia historycznoliterackiego w dziedzinie awangardy prozatorskiej dwudziestolecia. Myśl dekonstruktywistyczna, jako strategia negacji o wyrażnie postmodernistycznej proveniencji, okazała się zdolna do przejścia wielu prób krytycznych; zapewne jej także nie zaszkodzi próba “wytrącania z oczywistości” w trakcie analizy i opisu prozatorskich początków Gałczyńskiego, chociaż będzie to, wyznajemy sceptycznie, próba beztroski i nonszalancji. Jeśli jednak postępowi nauki sprzyjać mają zasadniczo przedsięwzięcia anarchistyczne, to zasada “nic świętego” musi także odnosić się do kontrindykcyjnego postępowania względem postmodernizmu. Punkt widzenia stanowiący podstawę tego szkicu nie wynika z celowo zaplanowanego toku myśli, lecz z argumentów podsuwanych przez problematykę modernizmu o wyrażnie stematyzowanej perspektywie awangardowej¹³.

Wydaje się, że ostatecznym uzasadnieniem dla takich nieautorytatywnych dociekań badawczych, “błędnych odczytań” (*misreadings*) pozostaje wciąż możliwość poczynienia w tekście *Porfiriona Osielka* nowych “odkryć”. Pora więc przystąpić do analizy i interpretacji z tym większym komfortem, że zgodnie z programowymi założeniami poststrukturalizmu właściwie nie mogą się nam przytrafić żadne “błędy”. Choćby dlatego, że nie autor mówi, ale tekst, w który potem wpisuje się jeszcze coś “dyskursywnego”; ponadto rzecz napisana, jako pewna konfiguracja tego, co aktualnie możliwe, jest tak czy inaczej prowizoryczna, obojętna; a wreszcie i przede wszystkim – jeśli dekonstrukcja następuje dopiero przez odstępstwa i zniekształcenia – to w przypadku tego szkicu możliwa jest jedynie jako karykaturalne naśladowanie i przechytrzenie postmodernistycznych reguł poprzedników, którzy utrzymywali, że każda lektura jest lekturą chybioną, że historycznoliteracki scjentyzm – mówiąc językiem jednego z bohaterów interesującej nas powieści – to blaga.

W tym miejscu przypomina się trafna opinia Johna Bartha, że konkretni pisarze i konkretne dzieła zwykle są jedynie w przybliżeniu ekspresjonistyczne, nadreali-

¹³ A. Eysteinnsson, *Awangarda jako/czy modernizm?* [w:] *Odkrywanie modernizmu...*, s. 195–199.

styczne, symboliczne, postmodernistyczne itd., a to, iż niektóre ozdobiono etykietką “postmodernizmu”, w głównej mierze zależy od indywidualnej opinii każdego z postmodernistycznych krytyków na temat postmodernizmu i na temat danego pisarza¹⁴. Trzeba zatem pogodzić się z myślą, że jest wiele postmodernizmów konstruowanych przez wielu badaczy. Pojęcie to, mimo całej niejasności i wieloznaczności, wynikających przecież nie tyle z nieudolności intelektualnej tych, którzy się nim posługują, ile z niejasności i nieprzejrzystości świata, w jakim żyjemy, sygnalizuje istotne zmiany w świadomości twórców współczesnych praktyk artystycznych, zmiany w wielu odmiennych rodzajach ekspresji, jakie dokonały się w kulturze zachodniej w okresie ostatniego dwudziestolecia. Zdając sobie sprawę z trudności pełnego uzasadnienia tego przekonania, zakładam oczywiście, że przyjęcie takiej tezy jest sensowne i interesujące, zwłaszcza jeśli polską kulturę literacką potraktuje się jako system naczyń połączonych z kulturą europejską. Sprawa ma także inny aspekt. W typowo postmodernistycznej strategii pracy intelektualnej tekst służy – jak dowodzi autokreacyjna “metoda” Rorty’ego – wyłącznie celom krytyka, który obdarzony prawem do własnych odczytań używa go jak ziarna do zmielenia w swoim młynie, bierze z tekstu to, co go interesuje, narzuca nań swój postmodernistyczny słownik i czeka, co się stanie¹⁵. Oznacza to, dodajmy za Welschem, że dla **egzotycznej** powieści Gałczyńskiego możemy poszukiwać stosownego miejsca wśród dzisiejszych **egzoterycznych** postaci niegdyś **ezoterycznego** modernizmu¹⁶. Otwarcie drogi do postmodernizmu wymaga postawy badawczej, która nie zwalcza i pokonuje wszystkiego, co inne, lecz gotowa jest skłonić się ku innej wrażliwości na różne sposoby rozumienia i wyjaśniania świata. Poszukiwania nasze na tej drodze będą się odbywały w procesie lektury i interpretacji. Będziemy analizować podjętą przez Gałczyńskiego awangardową strategię autonomizacji literatury, uwalniania jej od obowiązków pozaestetycznych, wyraźnego formułowania immanentnej poetyki groteski wśród chaosu przeżytków i kontynuacji form prozatorskich Młodej Polski, którymi wyróżniały się lata dwudzieste.

Analizy i interpretacje

W tajemniczym, obsługiwanym przez kota Myrmidiona, składzie instrumentów pana Różdźki, Porfirion Osiełek false Hilarion Gaff, właściciel fabryki sztucznych nosów i noktambulik (łac. *nox*, D. *noctis* = noc + *ambulo* = spaceruję > somnambulizm = łac. *somnus* = sen + *ambulo* = przechadzam się > *psych.* nieświadome wykonywanie we śnie różnych czynności [zwł. chodzenie] wskutek niecałkowitego zahamowania czynności ośrodka ruchowego, lunatyzm; somnambulik *psych.* człowiek

¹⁴ J. Barth, *Postmodernizm: literatura odnowy*, “Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6, s. 261, 268.

¹⁵ M. Kwiek, *Rorty i Lyotard. W labiryntach postmoderny*, Poznań 1994, s. 74–75.

¹⁶ Zob. A. Lam, *Awangarda w perspektywie postmodernistycznej*, “Przegląd Humanistyczny” 1996, nr 2, s. 39.

mający skłonności do somnambulizmu; false = fałszywy z łac. *falsus* = fałszywy od *fallare* “oszukać”, “zawieść”) kupił helikon, czyli blaszany instrument muzyczny o niskim basowym dźwięku, używany w orkiestrach dętych. Znalazłszy się na ulicy Szarlatanów, głośną, nienaturalnie wysoką fistułą nabytej trąbki, nagle przystawionej do ucha żebrakowi, który impertynencko zażądał jałmużny – doprowadził go do omdlenia. Po czym wszedł do bramy domu schadzek, gdzie nie widziany przez nikogo, miał zwyczaj konsumować wcześniej zakupione pomarańcze.

Nagle jego uwagę zwróciło coś, co wyglądało, zacytujmy: “niby kot, niby nie kot [...] pachniało nie wiadomo czym, chód miało elastyczny, jak materac” – była to, jak dalej relacjonował narrator, kobieta “przyjemna oczom” Osiełka:

Piersi miała ciężkie, rosłe, jakby pełne słodkiego mleka, a jednak dałby słowo, że dziewicze; ramiona szerokie, brzuch sprężysty i krągły. Oczy cokolwiek skośne popatrzyły na Osiełka ze zdziwieniem i znikły. Ale Porfirion zjadł ostatnią pomarańczę i, oblizując się spokojnie, rzekł w głębi swego jestestwa po łacinie: “Aut mea, aut nulla” i pobiegł za nieznajomą, krzycząc: “Hallo” (309)¹⁷.

Bohater dogonił na ulicy nieznajomą, przedstawił się z kurtuazją i kiedy padł przed nią z “hukiem na kolana”, chociaż wcześniej zwyczajowo nazwała go impertynentem, cynikiem i zbójem, wzruszyła się do tego stopnia, że gotowa była nawet odwzajemnić jego zaloty. Wówczas jednak przy akompaniamencie wrzasków i gwizdów całej ulicy zjawił się konny policjant i w imieniu króla za “miłość na ulicy” aresztował sprawców zajścia, których deportowano do więzienia. “Piszący te słowa, gdyby nie był człowiekiem na miarę Juliusza Cezara, rozpląkałby się rzewnymi łzami, oblicza swego togą nie zasłaniając” – uwiarygodniał całe zajście swą obecnością narrator, współczujący niewinnie aresztowanym:

Uwięziono Osiełka razem z jego kulistym brzuszkiem, zielonym melonikiem i helikonem, który, jak wiadomo, spoczywał pod zielonym melonikiem na bujnych włosach ofiary miłości; partnerkę zamknięto w oddzielnej celi, w słusznej trwodze o moralność. Wieczorem, jak zwykle, Osiełek, który był człowiekiem zasad, wyjął z płaszcza egzemplarz Apokalipsy i pogрузzył się w lekturze. Odmawiał pokarmu, trzymał się twardo – bohater (310).

Wkrótce długimi i mrocznymi korytarzami obmierzły strażnik przeprowadził pana Porfiriona do sali tortur, gdzie w asyście dwunastu funkcjonariuszy odbyło się jego przesłuchanie przez “sangwinicznego” szefa policji.

Cały dotychczasowy i późniejszy groteskowy klimat powieści przypomina ludyczny nastrój kreacyjnej prozy Gilberta K. Chestertona, a zwłaszcza aurę jego fantazji powieściowej *Napoleon z Notting Hill* (1904), w której – według świadectwa Aleksandra Maliszewskiego – Gałczyński rozczytywał się za czasów uniwersy-

¹⁷ Wszystkie cytaty powieści podajemy wg: K.I. Gałczyński, *Porfirion Osiełek*, [w:] *Dziela w pięciu tomach. Proza*, t. 4, red. K. Gałczyńska, B. Kowalska, Warszawa 1979. Cyfry w nawiasach oznaczają stronę, z której cytat przytaczamy.

teckich¹⁸. O inspirującym oddziaływaniu tej lektury świadczyć może też średnio-wieczna sceneria i rekwizytornia przedstawianej rzeczywistości oraz nawiązania do pewnych absurdalnych zachowań bohaterów Chestertonowskich (np. błżeństw króla Oberona, który życie londyńskiego mieszczaństwa końca XX wieku zamienił w burleskę). Największą w Polsce popularność Chestertona zapewniły nowele i opowiadania, w których występował następca Sherlocka Holmesa – Ojciec Brown. Nazwisko to pojawia się także w tytule opowiadania Gałczyńskiego *Zdarzenie doktora Browna*. Był to w ogóle pierwszy opublikowany utwór prozą wówczas dwiętnastoletniego Gałczyńskiego; ukazał się w dzienniku “Rzeczpospolita” (8 VI 1924, nr 165), podobnie jak jeden z debiutanckich wierszy pt. *Polska* (19 IV 1924, nr 103), czyli pod auspicjami Kornela Makuszyńskiego. O rok wcześniej, przed debiutem powieściowym, drukiem na łamach “Kwadrygi” (1928, nr 5) wyszło opowiadanie *Śmierć Porfiriona Osielka*. Dawało ono olśniewający popis feerii czarnego humoru

i ironicznych aluzji do świata pisarskiego, wykonany z istic Chestertonowską ekstra-wagancją. Godzi się też tutaj przypomnieć, że emblemat chorągwi Notting Hillu – Czerwony Lew – posłużył na nazwę czasopisma satyrycznego, które Gałczyński wraz z kwadrygantami założył i redagował w tym czasie, kiedy *Porfirion Osielek* pojawił się na rynku wydawniczym (II 1929). Na łamach tego tygodnika został zamieszczony pierwszy fingowany wywiad z autorem *Porfiriona Osielka* pt. *Za kulisami mafii* (3 III 1929), który był humorystyczną autoreklamą powieści, skrzęca się bystrymi spostrzeżeniami i dowcipami. Gałczyński w stylu Chestertonowskim łączył fakty codziennej rzeczywistości społeczno-politycznej ze śmiałą fantazją satyryczną w rysunku postaci i wymyślaniu epizodów.

Napisałem “Osielka” – odpowiadał redaktorowi “Czerwonego Lwa” autor powieści – mając 17 lat, na ławie szkolnej, przeważnie na lekcjach tzw. literatury polskiej, którą w gimnazjum Giżyckiego wykładał obecny Ten (Taine) krytyków warszawskich, Leon Pomiroński. Zapowiadał się wtedy Pomiroński świetnie, toteż popierałem go w miarę możliwości. Wydaliśmy wtedy dramat gnostyczny pt. “Odstępstwo” pod wspólnym pseudonimem “Leon Pomper”. [...] To zginęło. Zamrozili w redakcjach, rozumie pan: to-tensz wajgen (Totenschweigen): coś w rodzaju strusiej polityki Grydza wobec “Kwadrygi”. [...] Ale mówmy o “Porfirionie Osielku”. [...] Daję tam przekrój całej Europy: coś w rodzaju “Pałę Paryż” albo “Trylogii”: dynamiczne dialogi, monumentalne opisy, piramidalne apoteozy, a przede wszystkim kwestia proletariacka, ta niewątpliwa rana współczesności. [...] – Proletariat... mój Boże... “Niewymowne bo są cierpienia naszego proletariatu”¹⁹.

Cały wywiad to oczywiście żart w duchu autora *Latającej gospody* (1914).

Z Chestertonem spokrewnia Gałczyńskiego ta sama zdolność łączenia wątków realistycznych z fantasmagorią, ta sama skłonność do groteski i karykatury, do ba-

¹⁸ K.I. Gałczyński, *Dziela w pięciu tomach. Proza...*, s. 676.

¹⁹ K.I. Gałczyński, *Za kulisami mafii. Wywiad z autorem “Porfiriona Osielka”*, [w:] *Dziela w pięciu tomach. Proza...*, s. 36–37.

rokowego komizmu słownego. Widać także podobną emocjonalną impulsywność i niezawodnie trafną intuicję w posługiwaniu się absurdem. Warto zwrócić uwagę, że krąg odbiorców autora *Klubu ludzi o dziwnych zawodach* (1905), podobnie jak debiutanckiej powieści Gałczyńskiego, musiał być kręgiem tylko z pozoru egalitarnym. Czytelników nie obytych z dziwacznościami prozy kreatywnej odpychały od niej te właściwości, które wymagały aktywnego udziału w rozszyfrowywaniu metaforycznych i aluzyjnych znaczeń tekstu: groteski, ironii, nadrealizmu.

Cóż bowiem miało np. oznaczać, że w trakcie śledztwa główny bohater, “człowiek zasad”, wieczorami czytujący *Apokalipsę*, zapytany o wyznanie odparł, że wierzy w anioła imieniem Ezrafel, lub że przesłuchujący go szef policji – na widok helikonu – uznał go za anarchistę używającego maszyny piekielnej? W tym miejscu czytelnik tradycjonalista czuł się bezradny wobec ciągłego stawiania przed nim barier recepcyjnych groteski, zwłaszcza iż za chwilę mowa była o hodowanej na jednej z łódźwi pana Osiełka “rzewnej brodawce wielkości gołębiego jaja” (311), który to znak szczególnie, na szczęście dla bohatera nadal pozostał nierozpoznaną jego słodką tajemnicą. Taką ekspresjonistyczną strategią groteskowego wahania się między błżeństwem i nieprawdopodobieństwem Gałczyński ciągle starał się przykuwać uwagę czytelnika. Czynił to także łącząc codzienną rzeczywistość ze śmiałą fantazją komiczną w rysunkach postaci i wymyślaniu epizodów.

Ponieważ aresztowaną kobietą okazała się Filomela, “prawna, niezaprzeczonej własności kochanka” (312) szefa policji, Osiełek został zwolniony za kaucją, którą uiścił płacąc pięćset fałszywych sestercji. Po opanowaniu uczucia zawodu, którego wyrazem było zatopienie helikonu w pobliskiej studni Neptuna, jego uwagę przykuł nie tyle osobliwy pochód chłopców w uniformach, idących w stronę placu Kuglarzy, ile las transparentów z napisem: “Jeśli ci życie mile – ucz się brzuchomówstwa! Astrolog Wulkan. Plac Kuglarzy 7” (314). Pan Osiełek zapisawszy w notesie sentencję: “Życie jest mile – uczmy się brzuchomówstwa”, udał się pod wskazany adres. Idąc na górę napisał na ścianie bardzo nieprzyzwoite słowo. Treść tego “aforyzmu o kobiecie” ujawnił przed nim Hieronim Wulkan, dyplomowany astrolog-akuszer i jatrochemik (jatrochemia <gr. *iatros* = lekarz + *chemia*> kierunek w chemii i medycynie w XVI i XVII w. uznający za główne zadanie chemii preparowanie leków i wyjaśnianie procesów zachodzących w organizmie ludzkim; chemiatria). Gospodarz pytany o sens poświęcenia się sztuce brzuchomówstwa szczerze wyznał Porfirionowi, że jego nauka, zawód astrologa, a nawet jego wyłączna pasja czytelnicza: Homer – wszystko to bлага, ponieważ najlepiej jest fabrykować fałszywe monety.

Nagle za drzwiami huknęło jakby komuś brzuch pęknął, drzwi się otworzyły i do pokoju wbiegła starsza pani o rozpalonych wściekłą oczach, w peruce, podobna w swej furii do sukki rasy nieokreślonej, którą osa ugryzła w przyrodzenie. – Mam cię, draniu – wybelkotała pod adresem Osiełka. – Panie Wulkan, to jest bandyta, on moją córkę zniewolił moralnie, splugawił, zbezczeszczył, zdeprawował, zzz... Starsza pani rzezi. Wulkan: – Ależ co się stało, kochana pani Heksenszus? – Jak to co? Pan wie, co zrobił pański klient? Ha!

Pan nie wie, a ja wiem; mam tu zapisane na karteczce; wszystko widziałam.... panie, takie słowo [...] o! Wulkan: – Proszę się uspokoić. Mogę panią zamagnetyzować magne-tyzmem zwierzęcym. – Precz, szarlatanie, ten człowiek napisał na murze nieprzyzwoite słowo, ha! ale jakie! Mam tu zapisane na karteczce; moja córka, czysta jak lilia (panie, co to za dziewczę!), przeczytała to słowo i nauczyła się na pamięć. Panie Wulkan, ja tego łotra zamorduję!... takie słowo! Cóż pozostało teraz po córce mojej? nic, grudka popiołu, tak albowiem spłonęło dziewictwo. O, ja nieszczęśliwa! [...] Heksenszus zemdlała i,

leżąc na podłodze jak długa, robiła piersiami i brzuchem wypukłym nad wyraz. Po pewnym czasie z cielska, zaścielającego podłogę, wyszedł głos cichy jak Anelli: – Jeżeli ten łotr nie ożeni się z moją córką, to nie będzie dżentelmenem. Tak! (316/317).

Urażony we własnej dumie Osielek, po zapewnieniu, że był, jest i będzie dżentelmenem, zobowiązał się ożenić z córką wdowy po królewskim nadwornym wypychaczu ptaków, a przypieczonej zgodę wieńczyła, jak wyraził się narrator, “piękna” scena:

Stali naprzeciw siebie Osielek i Heksenszus: on, dostojeństwa pełen, jaśniejący bohaterstwem dokonanego czynu, okrążył, wyniosły, dworsko wachlujący się zielonym melonikiem; ona, asekurowana “na córkę”, niemal rzewna, pozwalająca nieznacznie przeświatywać brudnym majtkom poprzez czarny, tragiczny jedwab sukni. A pomiędzy nimi, dyśzący zielonym oparem, który bił od zieleni dalmatyki, unosił się astrolog Wulkan, osłupiały, i trzepotał, trzepotał brwiami. Troje ludzi zamarło, skamieniało w powadze chwili (317/318).

Irracjonalna atmosfera tej i wielu innych scen powieści, to atmosfera znana z lirycznych pastiszów lat młodości: *Muza, Ballada o trąbiącym poecie, Szekspir i chryzantemy, Jesień, Na dziwny a niespodziewany..., Pinokio*, w których kształtowały się charakterystyczne dla Gałczyńskiego formy ironicznej groteski fantastycznej, anektujące do swych niepowtarzalnych światów bogactwo fantazji, świeżość i brawurę pomysłów²⁰. W tym samym roku, kiedy powstawała poetycka opowieść o przygodach Porfiriona, uwaga młodego poety skoncentrowana była na kontestacyjnych gestach odrzucania neoromantycznych koturnów estetycznych poprzez demitologizację społecznej roli literatury i poety; a równocześnie widać, jak on sam ulegał silnej fascynacji Szekspirem, Mickiewiczem czy Rimbaudem, jako mistrzami sztuki słowa. Fantastyczny teatr marionetek, szarlatani i sowizdrzałowie, aniołowie i potężni, spektakle przymierzania średniowiecznych kostiumów i zmieniania dekadencjonalnych masek przy bardzo rozległej skali stylizacyjnych conceptów, jak w ówczesnym arcydziele pastiszu *Pieśń polskie*. Owe groteskowe maskarady, komiczne zabawy absurdem i deformacją, zmetaforyzowane językowe paradoksy składały się na indywidualną filozofię wewnętrznej wolności ideowo-artystycznej, która wyrażała protest przeciw krępującym literaturę konwencjom młodopolskim i wszelkim przejawom bezsensu życia. Filozofia młodościowego buntu w poezji i pro-

²⁰ D. Buttler, *Groteskowa struktura słowna...*, s. 71–72.

zie pełniła wyraźne funkcje katartyczno-terapeutyczne (ujarzmianie grozy egzystencji, dystansowanie się komizmem i śmiechem wobec brzydoty, fałszu i patosu).

Pamiętajmy, że ukształtowanie podstaw kultury artystyczno-literackiej Gałczyńskiego wiązało się z literaturą anglojęzyczną, w której wycucie absurdu było nieporównywalne z żadnym innym obszarem kulturowym, a nonsensowi nadawano rangę pojęcia filozoficznego, postawy życiowej, sposobu patrzenia na świat. Dlatego mniej czy bardziej świadome – podczas studiów uniwersyteckich – oddziaływanie teorii groteski i komizmu Johna Ruskina, Thomasa Wrighta, George'a Santayany, Johna Addingtona Symondsa czy Chestertona, autora *Obrony nonsensu*, na kształt pisarstwa Gałczyńskiego jest niewątpliwe, co potwierdzają jego fantastyczno-ko-miczne karykatury, parodie, satyry, słowem pełna fantazji literatura ironiczno-kpiar-ska, stale wyzyskująca, jak w *Porfirione Osielku*, gry między żartobliwą i przerażającą groteską. Można byłoby nawet zaryzykować twierdzenie, że oryginalność tych gier wykracza poza sferę literatury polskiej. Uświadamia to dalsza lektura tekstu powieści.

Nazajutrz, skoro wreszcie przyszła teściowa zaprosiła przyszłego zięcia na obiad, w trakcie starannych przygotowań do wizyty, Osiełek w kieszeni spodni znalazł podrzuconą kartkę, wzywającą go na wieczorne spotkanie na Placu Kuglarzy, co skojarzył z działaniami tropiącego go agenta tajnej policji. Dalsze wypadki potoczyły się w równie zagadkowy sposób. Tenże agent, w osobie sekretarza policji Teofila Softa, niezapowiedzianie zjawił się na obiedzie u wdowy Heksenszus, gdzie za stołem – oprócz przyszłego zięcia – zasiadali także Wulkan i kapitan sztabowy królewskich huzarów śmierci. Zebrani oczekując na spóźniającą się córkę pani domu – Epifanię, przez krótką chwilę mieli sposobność poznania jej najmłodszego brata Wiktora, który na rutynowe pytanie sytuacyjne – kim będzie, jak dorośnie – oświadczył ku pedagogicznej satysfakcji astrologa Wulkana, że fałszerzem monet. Podczas nerwowo przedłużającego się oczekiwania na Pifcię rozmowa panów o śmiertelnych skutkach wypadków drogowych doprowadziła panią Heksenszus do omdlenia. W tym miejscu znów warto oddać głos narratorowi:

Gwizdnęło teraz za drzwiami i wszedł na palcach inny Heksenszus, kłapouchy młodzieniec o nadmiernie wypukłych oczach, suwający po posadzce ciemnozielone papucie. Zbliżył się ku matce, wyjął z aksamitnych spodeńków butelkę z gumą arabską i dając znak porozumiewawczy zebranych panom począł spokojnie wylewać gęsty płyn na włosy matczyne i precyzyjnie rozsmarowywać pędzelkami. Panowie patrzyli kiwając głowami. A może by tak zakleić powieki – zaproponował “inny” Heksenszus – to by było bardzo dobre. Do tego jednak nie doszło. Wbiegł do salonu Heksenszus zwany Siódmym, dziesięciolatek z opadającymi pończochami, z niebieskim guzem na wypukłym czole, o nosie w kształcie kurzego jaja, ubrany w turecki fez, tryskający czarnym pomponem, wbiegł, jak się rzekło wyżej, i uderzył w skroń “innego” Heksenszusa. “Inny” Heksenszus zakłosał rękoma nad głową, wysunął język i zwałił się niewinnym ciałkiem na zwłoki matki. Coś jęknęło i ciche westchnienie na kształt pary z rosółu rozplynęło się w powietrzu. Młody morderca uciekł rzucając młotek na stół. [...] Gdy wynoszono niewinne ciałko, kana-

rek śpiewał treny i łopotał skrzydełkami w klatce o zielonych cieniutkich prętach. Poza tym było cicho (326/327).

Gwoli wyjaśnienia dopowiedzmy, że wspomniane nakrycie głowy, którego nazwa pochodzi od miasta Fez w Maroku – to w rzeczywistości czerwona czapka filcowa kształtu ściętego stożka, zakończona czerwonym chwostem, noszona przez mężczyzn w niektórych muzułmańskich krajach Bliskiego Wschodu. Nawet poprzez tę kolorystyczną zmianę detalu widać, jak dekonstrukcjonistycznej pasji Gałczyńskiego podlega cała kultura: instytucje, wartości, wzory, symbole, zachowania i przedmioty.

Dlatego dodatkowo sens poznawczy konkretyzacji uzyskamy nakładając na powieść filtr młodzieńczego doświadczenia kontestacji, jako rodzaju silnej determinacji w rozumieniu i przeżywaniu kultury, jako okresu szczególnego natężenia uczuć bezkompromisowych i negatywnych. *Porfirion Osielek* został młodzieńczością wyraźnie naznaczony, nosi na sobie jej wyraźny stygmat. Co więcej: wiara w siłę własnego głosu, maksymalizm w realizowaniu nowatorskiego planu kreacji artystycznej, surrealistyczna inwencja przeciw zastanym wzorom dowodzą, iż młodość kształtowała formę dzieła. Rysują się zatem wobec *Porfiriona Osielka* dwa możliwe scenariusze dalszej lektury. Jeden prowadzi do konfrontacji powieści z podstawowymi tezami filozofii człowieka, sformułowanymi przez egzystencjalizm, drugi mógłby być próbą rozwiązania jego aluzji: młodzieńczego buntu wobec kultury mieszczańskiej²¹. W obu młodzieńcza powieść–manifest Gałczyńskiego jawi się jako wyraz modernistycznej podmiotowości, wyraźnie odrębnej, osobnej w swoim pokoleniu²².

Intencją naszą jest więc nie tyle umieszczenie powieści w określonych awangardach, ile rekonstrukcja postmodernizmu na ich współcześnie przewartościowych podstawach. Zatrzymujemy się w dziele na tym, co stawia nam opór, co wydaje się najbardziej zwodnicze, nieuchwytnie, jako że nieprzekładalne na awangardowe myśli ekspresjonizmu czy nadrealizmu. To właśnie w tym rozstępie, w miejscu, w którym *Porfirion Osielek* wymyka się przekształceniu w sens, w symbolikę “izmów”, gdzie jego związki z pewnymi właściwościami systemowymi są nierozstrzygalne – dostrzec można oryginalność i prekursorstwo Gałczyńskiego.

²¹ Znaczenie pojęcia “egzystencjalizm” rozumiem jako antysystemową rebelię wywołaną w łonie filozofii akademickiej, jako sprzeciw względem przypisywanych jej funkcji i sposobów dyskursu, które spowodowały “zakleszczenie się” filozofii heglowskiej w oderwanych od ludzkiej egzystencji pojęciach. Idzie zatem o świadome zacieranie granic między wypowiedzią filozoficzną a literacką, by w ten sposób – jak czynili to prekursorzy egzystencjalizmu: Kierkegaard, Nietzsche, Schopenhauer, Szestow – skierować uwagę na konkretną, niepowtarzalną, jednostkową ludzką egzystencję. Trudno uważać, że Gałczyński “dopasowywał” swoją refleksję do jakiegoś ogólnie przyjętego egzystencjalistycznego sposobu filozofowania. Wyrażana przez niego postawa egzystencjalistyczna znaczy tu tyle, co wybitnie indywidualna, niepowtarzalna ekspresja osobowości wolnego podmiotu, który staje przed koniecznością wyboru sensu istnienia, konkretnego bytu. Owego sensu szuka on w zdolności do autokreacji, w woli kształtowania własnej egzystencji bez względu na konwenanse, prawa rozumu, zasady obyczajowe.

²² M. Wyka, *Pytania stawiane Dwudziestoleciu*, [w:] *Kryzys czy przelom...*, s. 327–331.

Dzięki grotesce autor zdołał popuścić cugli fantazji i w zależności od sytuacji postępować satyrycznie, komicznie, lirycznie, ironicznie, stosując środki, dzięki którym mógł eksperymentować i tymi eksperymentami zabawiać czytelników.

Kiedy pani domu odzyskawszy przytomność przedstawiała przybyłej córce przyszłego męża, ten na cześć narzeczonej zdążył już wcześniej wygłosić pean powitalny w stylu homeryckim, wyrecytował bowiem “całe powitanie Nauzyki przez boskiego tułacza Odyssa” (328). Po prezentacji tej uroczystej ceremonii autor powieści przebiegowi dalszych wypadków nadał podtytuł: *U pani Heksenszus*. Rzecz rozpoczynała się następująco:

O godzinie wpół do czwartej przechodzili do jadalni: Na przedzie toczyła się wdowa pod rękę z Wulkanem, świszcząc wytartym, żalobnym jedwabiem i poprawiając na piersiach medalion. Wulkan mrugał powiekami bardzo szybko, plątał się w powłóczyściach dalmatyki i nastawiał sobie brodę, która powoli zaczynała się odklejać. Za nim podskakiwał Osiełek, przyciskając do swego łona Epifanię, która zezowała bardzo dyskretnie – w różowych emanacjach, bijących ze skrzydeł motyla-broszki. Następną parę tworzyło żyjątko sekretarza policji, zawikłane w sztywny, bładny kołnierzyk i fałdy cielska pani Tundal, ciotki Epifanii, która to “dramatis persona” nie wiadomo jakim sposobem znalazła się w salonie. Soft objaśniał pani Tundal, że “Osiełek to jest na pewno podejrzany człowiek (czy znała pani kiedy fabrykanta sztucznych nosów?)”, i dźwigał ze zrozumiałą powagą złote face-à-main swojej damy. Za nimi tarmosiło się jedenastu Heksenszusów, a na końcu pochodu, lśniący kanarkowym złotem galonów i pasmanterii, chrząścił kapitan królewskich huzarów śmierci, zapinając ukradkiem ostrogę (329).

Podobnie jak w powieści postmodernistycznej, która chce być relacją o postaciach literackich, również w utworze Gałczyńskiego motywacje działania bohaterów nie mają uzasadnienia w realnej rzeczywistości, ale w konwencjach. To, czy określone zachowanie zostanie uznane za mniej lub bardziej prawdopodobne, nie zależy od możliwości jego zaistnienia w realnej rzeczywistości, ale od tego, czy dopuszczalne jest w danej formule gatunkowej. Bez wątpienia, wykorzystanie wzorca powieści groteskowej stwarza rozległe pole dowolności; zawsze bowiem można uzasadnić nieprawdopodobieństwo swoistością praw rządzących przedstawioną fantastyczną rzeczywistością. Ironiczny parodysta Gałczyński operuje niemal stenograficznym zapisem cech, znamienych dla poszczególnych bohaterów ze świata “śmiesznych mieszczan”: wdowy Heksenszus, heroiny powieści – Epifanii, bywalca domu Wulkana itd. Lekki, niesłychanie swobodny ton, z jakim traktuje perypetie ludzkie, jego ciekawe refleksje na marginesie licznych scen żartobliwych, rodzą parodystyczny efekt odwrócenia wartości i wyraźnego zerwania ze światem ustabilizowanym, co przypomina niekiedy Nietzscheańską dionizyjskość lub Bachtinowskiego ducha karnawału, jako celebryjacji energii witalnej, które zdają się inspirować ekscesy i prowokacje stylistyczne postmodernistów. Podobnie jak autor *Końca świata* starają się oni tworzyć teksty hałaśliwe, prowokujące, narracje i postaci groteskowe, ekstrawaganckie, podlegające dynamice ekspresji popularnej, bujnej i in-

tensywnej, która goni za tym, co spontaniczne, szokujące i arbitralne. Kolejne wątki powieści dają możliwość poszukiwania dalszych analogii na ten temat.

Po wyśmienitym obiedzie, urozmaiconym epizodami z zabaw jedenastu braci Heksenszusów, podano kawę i likier.

Osielek pił kawę powoli, cichuteńko, nie słodził, jak przystało na prawdziwego znawcę, pijąc piperment, od którego zieleniło się w mózgu jak w ogrodzie. Po piątym kieliszku likieru poczuł w sobie błogą senność i nieopisaną słodycz w kościach, a po szós-tym zapragnął pokochać zezowatą Epifanię, która wydawała mu się coraz piękniejszą, coraz ponętniejszą w biodrach, coraz bardziej pociągającą; i dlatego pocałował ją w plecy. To samo uczynił Wulkan z panią Heksenszus, który, jakkolwiek przedkładający nade wszystko dziewice, pielęgnował w sercu swoim wrodzoną a niewytłumaczalną słabość do wdów. Soft zapragnął uczynić podobną rozkosz pani Tundal, ile że nie ma niewiasty, która nie ceniłaby pocałunku w plecy albo co najmniej w tylną część szyi, ale zrobił to tak niezręcznie, że pani Tundal rzuciła się w krzesło w tył z nerwowością właściwą wdowom, które nie zaznały mężczyzny – zaślinione wargi sekretarza przylepiły się do poręczy krzesła (332).

Pochłonięte konwersacją towarzystwo pierwszy opuścił Soft, a po nim wyszedł Osielek, by spotkać się z autorem tajemniczej kartki, chociaż nie we wskazanym miejscu, ale w pobliskiej gospodzie "Pod Karpiem". Wkrótce okazało się, iż zamaskowany osobnik, podający się za wynalazcę lamp światła zodiakalnego, których nielegalnym producentem zgodził się zostać Osielek – to agent Soft. Pech chciał, że policyjny prowokator – podczas szaleńczej pogoni za chcącym uniknąć aresztowania Osiełkiem – wpadł do Studni Neptuna. Wyczerpany pościgiem bohater spędził noc w składzie instrumentów muzycznych Róźdzki.

Następnego dnia całe miasto oblepione było plakatami obwieszczającymi śmierć Softa i karę dla zbrodniarza przez ścięcie na rynku toporem katowskim. Oddajmy głos opowiadającemu:

Na ulicy wrzask czynił się coraz donioślejszy. Konni policjanci w hełmach z pióropusami cwałowali po wszystkich ulicach w poszukiwaniu zabójcy. Mówiono o aresztowaniach w znanym domu na placu Dzieciobójców. Po niektórych ulicach obnoszono portret Softa, na którym zatopiony sekretarz, ubrany w strój galowy, trzyma w jednym ręku pióro, a w drugim czerwoną bibułę jako insygnia władzy. Chłopcy w żółtej liberii rozdawali na rogach ulic kartki z zawiadomieniem, że "królewski Teatr dra Anioła wystawia dzisiaj tragiczny wodewil pt. «Sofa sekretarza Softa»". Gdy Osielek doszedł do placu Kułgarzy, zauważył drewniane rusztowanie, z którego przemawiał dyrektor Anioł, zachwalając premierę: – Szanowna publiczności, sztuka, którą ci pokazemy, obfituje we wstrząsające epizody. Moment, w którym sekretarz Soft wpada do studni, jest oddany z nieopisaną precyzją. Każdy będzie mógł sprawdzić namacalnie, że aktor nurza się po szyję

w autentycznej wodzie. W odpowiedzi na to Osielek gwizdnął przez zęby i wszedł do domu Heksenszusów (343).

Właśnie trafił na chwilę, kiedy Epifania brała kąpiel w wannie, a wdowa po krótkiej z nim konwersacji wyszła dopilnować kuchni. Ku własnemu przerażeniu odkrył, iż dno sofy ukrywało martwe bliźnięta, dzięki charakterystycznemu zezowi zdradzające rodzinne pokrewieństwo z jego narzeczoną, zaś ona, podglądana w kąpieli przez dziurkę od klucza – zacytujmy kluczowe słowa motywujące dalszy rozwój powieściowych wydarzeń – “dziewica anielska Epifania Heksensus była lekko brzemienną” (345). Oszukany w swej dobroci i pohańbiony w rycerskości Porfirion poszedł “Pod Karpia”, by w przypadkowym towarzystwie dwu morderców całą noc pić na umór (z rozpaczki). Rano w podartym płaszczu i cudzym kapeluszu, w opłakanym stanie, wystawiającym go na ośmieszające zaczepki uliczników, nasz bohater szedł do swojej fabryki.

Postmodernistyczna technika, polegająca na fragmentaryzowaniu tekstu poprzez kolejne wątki i epizody, na operacjach jego nawarstwiania i rozwarstwiania poprzez odniesienia intertekstualne do różnych wzorów mowy, języków, gatunków (“czarny humor”) w sposób anarchiczny odbywa się stale. Rozszczepiany w ten sposób tekst traci warstwę prymarną, podstawową i nadrzędną, od której uzależnione byłyby wszystkie pozostałe (jak to się dzieje w przypadku kompozycji szkatułkowej czy piętrenia dygresji). Nie dysponuje więc uprzywilejowaną, wyróżnioną perspektywą narracyjną, jak też nie operuje wielością punktów widzenia, z których wyłaniać by się miały kontury referencjalności lub podobieństwa. Z tego właśnie względu tekstowi powiastki o losach producenta sztucznych nosów niezczędzono surowych ocen:

Komizm osiąga autor w sposób prymitywny, między innymi przez obdarzanie figur dziwacznych, ośmieszającymi nazwiskami (wdowa Heksensus). Satyra nie posiada wyraźnego celu; brak intelektualnej kontroli materiału, całkowita dowolność [podkr. – J.S. O.] koncepcji autora, ostentacyjnie bluffującego czytelnika odrealnieniem opisywanych spraw, powodująca anemię obrazów. [...] Robi to wrażenie laboratorium pracującego na próbkach życia. [...] W *Porfirionie Osielku* poruszamy się w chimerycznym świecie czystej deformacji [...] Deformacja służy tylko udziwnieniu. [...] Akcja pozbawiona logiki – w przyjętym tego słowa znaczeniu – idzie szlakiem niespodziewanych pomysłów, obrazów, skojarzeń o fantastycznym przebiegu²³.

Taka charakterystyka kwalifikowała powieść do dziedziny groteski “czystej”, a równocześnie wydobywała na powierzchnię te jej właściwości, które po 1956 roku wchodziły w skład poetyki polskiej neoawangardy literackiej.

Zatrzymajmy teraz naszą uwagę na scenie, która pozwala zrozumieć i wyjaśnić tytuł powieści.

W pobliżu fabryki zaczął go osobnik udrapowany w niebieską pelerynę i złote okulary, o nosie czerwoniuchnym, pełnym fałszywej poczciwości; osobnik schwycił Osiełka za guzik płaszczu i, pochylając się, szepnął pulchnymi wargami: – Czy pan by nie kupił kielicha liturgicznego? Oślupiały Osiełek cofnął się w tył. – Co to znaczy liturgicznego? –

²³ A. Stawar, *O Galczyńskim...*, s. 57–59.

Takiego do celebrowanie mszy świętej. – Nie mam czasu, panie. – Niech pan kupi, arcydzieło sztuki, złoto i zielona emalia, kielich świeżutki: ukradłem go dziś w nocy. – To pan jest złodziejem? – wyrzekł Osiełek i spojrzął na podejrzanego osobnika z miną jak najstaranniej uczciwą. – Nie, panie, jestem świętokradcą – odparł człowiek w złotych okularach i oddalił się, napuszając dumnie fałdy niebieskiej peleryny (349).

Po dotarciu do dyrektorskiego gabinetu, zatruty alkoholem Osiełek zdołał tylko zebranych kancelistom oświadczyć, że za tydzień się żeni i zemdleł. Dopiero pod wieczór, gdy poczuł się lepiej, udał się na obchód fabryki. W pierwszym pomieszczeniu, w podgrzewanej na ognisku kadzi przygotowywano materiał do produkcji sztucznych nosów. W następnej hali z dobrodziejstw jeszcze większego kotła skorzystało stu pięćdziesięciu robotników, racząc się wyśmienitym ponczem, ze znawstwem przyrządzonym przez fabrycznego kucharza – mistrza Horacego. Właściciel fabryki w zdumieniu obserwował całe to niezwykle wydarzenie. Nieco później, już na mieście, dostał noktambulicznego ataku konwulsji, po czym skradłszy nieznanemu staruszkowi laskę pobiegł na ulicę Szarlatanów i niespodziewanie rzucił się do płonącego domu czarnoksiężnika Indivolaty, by z pożaru ocalić dla siebie czarny płaszcz, cylinder i jedwabny szal. “Gdyby nie podarte trzewiki i wystrzępione nogawice spodni – zauważał później narrator – wyglądałby niczym ekscelencja Claudel” (354). Zaopatrzwszy się w lakierowane kamasze u szewca Ptolemeusza, kolejny atak somnambuliczny Osiełek zażegnał godzinnym pijaństwem w szynkwasiu.

Na marginesie zauważmy, że aluzja do dyplomatycznego wizerunku wielkiego symbolisty francuskiego – na prawach paradoksu i czystej metafory – może mieć jednocześnie tak wiele sensów, że stanowi popis jedynie własnej błyskotliwości autora. Natomiast dla gałczyńskologa może być śladem filologicznego zetknięcia się początkującego pisarza z Claudelem. Ówczesnego studenta filologii klasycznej i anglistyki mogły zainteresować ciekawe sploty reminiscencji z Ajschylosa i Szekspira z wpływami Rimbauda i Mallarmégo w dramaturgii autora *Niedźwiedzia i księżycy*. Wymienieni pisarze byli także autorytetami jego młodości artystyczno-lite-rackiej. Z tej ostrożnej dedukcji wynikać może, iż powstanie tekstu *Porfiriona Osielka* słusznie datuje się na rok 1926. Obecność “ambasadora” teocentryzmu w literaturze symbolizmu, czyli ekscelencji Claudela w książce o tajemniczym klubie świętokradców, miałyby przez to swoje logiczne, a nie tylko paradoksalne uzasadnienie.

Z następnego rozdziału powieści, zatytułowanego *Osiełek zdradza Epifanię z Hildegardą w Wieży Lunatyków* wynikało, że dolegliwości noktambuliczne jednak nie ustąpiły, zwłaszcza przy drażniącej świadomości o ślubie z Epifanią, z czego bohater zwierzył się córce kustosza obiektu, po czym wspólnie udali się na trwającą do północy wspinaczkę na szczyt. Gdy wieżowy zegar wydzwonił godzinę dwunastą, Osiełek z rozłożonymi ramionami, w świetle łuny bijącej nad miastem od pożaru domu czarnoksiężnika, wygłosił okolicznościową diatrybę:

O miasto dzieciobójców, astrologów i szarlatanów, o domie, wszeteczeństwa pełen, pozdrawiam cię pozdrowieniem trzykrotnym; o miasto kuglarzy, lunatyków i dziewczyn z pąsowymi wstążkami, śpiewam cię pieśnią pochwalną; o miasto duszonych noworod-

ków, dziewic brzemiennych i świętokradców, przeklinam cię trzykrotnym przekleństwem. Selah (357).

Opis pożaru na ulicy Szarlatanów i inwokacja Osiełka wygłaszana w blasku płomieni – to zapewne parodyjna wersja scen zagłady Rzymu z *Quo vadis?*, która potwierdza bardzo zabawną, znakomitą trawestację określonych konwencji literackich, pewnych szablonów i “mód” kompozycyjno-językowych, panujących w prozie polskiej do końca XIX wieku. W tekście można wykazać całe partie wystylizowane “na Kraszewskiego” (“Było już dobre południe, kiedy się przebudził. W obu izbach kupili się goście [...]. Kalwus puszczał młynka dużymi palcami”), “na Deotymę” (“Na pierwszym piętrze kwitły nasturcje w zielonych korytkach, hodowane białą dłonią córki kustosa wieży, a ta była piękna bardzo”), “na Przybyszewskiego” (“Piersi miała ciężkie, rozrosłe, jakby pełne słodkiego mleka, a jednak dałby słowo, że dziewicze; ramiona szerokie, brzuch sprężysty i krągły”)²⁴. Parodie te, mimo konkretnych odwołań, mają jednak charakter zdecydowanie groteskowy.

Po wygłoszeniu antyurbanistycznej tyrady główny bohater – nie mogącej wyjść z zachwytu pannie – zaproponował partię szachów.

– Panie Osiełek, przecież nie mamy szachów. – Nic nie szkodzi. Przynął policzek ku policzkowi Hildegardy. Zadrżała poprawiając różową szarfę. – Mamy szachy: oto wieża, pani jest królową, ja królem, a niebo... Przygarnął ją mocno ku sobie. Nie bronila się... “I tak trwali” do świtu w blaskach dogorywającego domu, skamieniali i nieruchomi jak drewniane figurki. Wisiał nad nimi księżyc z mosiądzu, odlany z polecenia burmistrza przez bardzo podłego rzeźbiarza i zawieszony na niebie natychmiast po wypadku, którego bohaterem był morderca z “Pod Karpia” (357).

W życiu nieszczęsnego Osiełka następne dni owiane były aurą tajemniczości, tylko nocami na murach miasta widywano jakiś cień w płaszczu i cylindrze, wymachujący laską.

Jeśli polskie awangardy estetyczno-literackie międzywojnia przeciwstawiały chaosowi świata swój scalający konstruktywizm, to artyści postmoderni, a wraz z nimi Gałczyński, akceptują całkowicie chaos, instalują się w świecie ironicznego sceptycyzmu, dobierają z upodobaniem takie formy wyrazu, które akcentują wielorakie i fragmentaryczne oblicze rzeczywistości, co pociąga za sobą nową wrażliwość estetyczną, znacznie bardziej przystosowaną do przekraczania granic między rozumem a fantazją, mieszania śmieszności i grozy, groteskowego deformowania świata na prawach absurdu. Gałczyński, urzeczony własnym sceptycyzmem i obrazami wysnutymi z fantazji, pragnie zwrócić uwagę czytelników na własne pisanie, stosuje zabieg autoreferujący, który stał się modny w dzisiejszej powieści i przez krytyków amerykańskich został nazwany “metafikcją”. A wszystko to wzmacnia pomysłami estetyki nadrealistycznej.

²⁴ Zob. D. Buttler, *Groteskowa struktura słowna...*, s. 73–74.

W noc poprzedzająca zaślubiny, na placu Kuglarzy, opodal ogniska wokół którego zgromadzeni byli członkowie Klubu Świętokradców, Osielek został – straszliwym przekleństwem – zaczepiony przez osobnika o wyglądzie obłąkanego nędzara, któremu wymierzył krwawą ripostę laską.

– Jak śmiałeś mnie uderzyć, niedonoszony bękarcie, pomioście diabli i wszo centaury! – wrzasnął nieznajomy. – Czy pan chce, żebym pana spoliczkował? Słowa te wyrzekł Osielek, wspinając się na palcach i poprawiając cylinder. Nieznajomy człowiek, widocznie biedny jakiś włóczęga, miał na głowie łupinę od arbuza. – Pan mnie spoliczkuje? Ja cię zabiję, rakarzu, ścierwo przegniłe, napletku Apollina, jeśli piśniesz jeszcze jedno słowo! Tu jednak nie zdzierzył Osielek i trzasnął w gębę impertynenta. Ubogi człowiek runął na kamienie, dysząc ciężko i rozgniatając łupinę od arbuza. Strasznie wyglądał: wyleniały płaszcz, odznaczający się jakąś barwą chyba w tych czasach, kiedy jeszcze nie było ani placu Kuglarzy, ani Wieży Lunatyków, rozlewał się po członkach wychudłych, jak atrament do podpisywania wyroków śmierci. Szyję miał cienką i niezmiernie długą, na której końcu zwieszała się bezwładnie i bezsensownie głowa maleńka, łysa, kształtem czaszki świadcząca o zidioceniu przedwczesnym i kompletnym; twarz przecinał nos osadzony niesymetrycznie, zakrzywionym końcem sięgający górnej wargi. Spod płaszcza wyciekały nogi chude, niepotrzebne, okryte spodniami w czarno-białą kratkę. Na nogach dźwigał pantofle, odwieczne jakieś, ponieważ na przyszwach rosły drzewne grzyby. I leżał tak z rozkrzyżowanymi ramionami; w pyłe ulicznym; szamotały się palce krótkie, nieinteligentne, pełne plam atramentowych (358/359).

Kiedy Osielek pochylił się nad nieznajomym i podniósł z bruku rozspany plik kolorowych kart, ze zdziwieniem spostrzegł, że przedstawiają one jego powieściowe dzieje od chwili, gdy kupował helikon w sklepie Różdżki, aż po portret człowieka leżącego przed nim na bruku, więc zirytowany wrzucił je do ogniska. Rozmowy i sceny rozgrywane się wówczas w niemy podziw wprawiły nawet samych świętokradców.

Nieznajomy człowiek otworzył oczy wielkie, obrzękłe od alkoholu i smutku, spojrzął na Osielka nieprzytomnie i ryknął straszny, czarnym szlochem; trząsał się mu brzuch zapadły, aż rozpiął się płaszcz i wyjrzały strzępy koszuli i szelki nieprawdopodobnie zużyte, astralne. Osielek uległ złudzeniu, że się wzrusza. – Czemu szlochasz, melancholijna kreaturo? Symbol ubóstwa rozwarł powieki jeszcze szerzej, mimiką twarzy oddając ból z wielką precyzją. – Jam jest autor. Osielek opuścił lewą brew na znak współczucia, wspinał się na palcach, po czym podniósł laskę z fontaziem i cylinder, którym przykrył czaszkę gestem ambasadorskim. – No to cóż z tego? ja też mogę. – Co rzekłeś wszo centaury? Obity człowiek zerwał się na krzywe nogi z godnym pochwały zamiarem uduszenia Osielka; ale Osielek cofnął się w tył błyskawicznie i stanął w pozycji zasadniczej; laska zaostrzyła się jak floret hiszpański. – Na mój honor, jeszcze jedno słowo, a naszpikuję cię tą laską jak zezowatego zająca! Ale tu człowiek o szelkach astralnych padł na kolana przed Osielkiem i, obejmując mu łydki błagalnie, począł tarzać łysą głowę w prochu ulicznym. [...] – O, przebac mi, śliczny, bardzo śliczny panie Osielek, ja pana tak kocham! (360/361).

Z treści dalszej rozmowy czytelnicy mogli się dowiedzieć, że autor potraktowany został przez głównego bohatera powieści z lekceważeniem i pogardą. Bezwzględnie załamany utratą kart rysunkowych, układających się w konspekt dzieła, w akcie desperacji targnął się na życie, na pobliskim drzewie wieszając się na własnych szelkach.

Jeśli moderniści eksponowali rolę artysty wyobcowanego ze społeczeństwa, to bycie artystą dla postmodernistów nie wiąże się ani z poczuciem istotnej odrębności, ani żadną misją. Pisarz może tym się jedynie wyróżnia, że za generowanie i transformowanie tekstów uczestniczących w konsumpcyjnych grach – otrzymuje honoraria²⁵. Rzecz charakterystyczna, że właśnie Gałczyński sam siebie traktował jako maszynę do pisania wierszy, a więc – mówiąc językiem socjologii literatury – technika literackiego przetwarzającego rozmaite teksty w kolejne teksty, generującego określone komunikaty literackie, “by zarobić ździebelko / na bułeczkę i maselko” (*Żywość Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*). Autor opowieści o Porfirionie porzuca też swą autorską władzę i zaczyna nią grać po to, abyśmy również my – czytelnicy – mogli przejść na tę samą stronę, żeby on mógł w tym samym stopniu stać się piszącym, co pisanym.

W scenie ponizania i śmierci autora przedmiotem przedstawienia stawało się wystawienie na pokaz własnej konstrukcji zdarzeniowej, jako tworu sztucznego, nierealnego, pozorującego rzeczywistość, co pozwala na zaliczenie *Porfiriona Osietka* do typu powieści autorefleksyjnej, wyzyskującej środki metafikcji. Ów zdominowany przez funkcję poetycką repertuar obejmował narratora manifestującego swą aktywność, ponadto niezwykłą kompozycję, dehumanizację i dezintegrację postaci wraz z ujawnianiem ich fikcjonalnego statusu oraz samoświadomość wymyślnych środków stylistycznych, służących parodystycznemu, zabawowemu, przesadnemu stylowi pisania²⁶. Gałczyński parodiował zatem czynniki konstytutywne dla powieści arystotelesowskiej: fabułę, postaci, zawartość emocjonalną, prawdopodobieństwo, i eksponował przy tym dygresje, opisy, powtórzenia, przypadki, słowem metafikcję, w której potoczne prawidłowości fabularne – wiążące zdarzenia z ciągłością ról postaci i tożsamością głównego bohatera – zostały zachwiane i rozdzielone.

Tendencja do rozluźniania i fragmentaryzacji kompozycji spowodowała przejście od formy powieści zamkniętej do formy otwartej. Układ zdarzeń *Porfiriona Osietka* przypomina mozaikę, zbiór fragmentów lub kolaż z gotowych elementów. Rzec można – postmodernistyczne – nasycanie narracji pierwiastkami metaliterackimi i autoliterackimi burzy intrygę i ciągłość losów bohatera, powoduje zrywanie więzi z innymi postaciami i w efekcie wzmacnia metafikcyjność samego przedstawiania.

Współczesny upadek autorytetów – po obu wojnach światowych – zaznaczył się w literaturze ostrym antyheroizmem bohaterów i postaci (ekscentryków, dziwaków,

²⁵ Zob. R.K. Przybylski, *Wszystko inne. Szkice o literaturze, sztuce i kulturze współczesnej*, Poznań 1994, s. 164.

²⁶ Zob. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995, s. 386–390.

szaleńców), na ogół zredukowanych do roli bezwolnych marionetek kształtowanych przez sytuację i okoliczności²⁷. Tak rzecz ma się także u Gałczyńskiego, dlatego prawdziwym bohaterem powieści “staje się” narrator, już nawet nie w roli rzeczownika autora, lecz jako instancja narracji opartej o wielokształtny żywioł mowy i dyskursu, które rozluźniają związki opowiadania i kształtują nowe, niejasne stosunki między zdarzeniami.

Powieść eksperymentalna – badacze są tutaj konsekwentnie zgodni – odsłania powolny proces rozkładu tematu, degraduje wiarygodność przedstawienia i rodzi deziluzję fikcji “rzeczywistości”²⁸. Dla obserwujących te przemiany teoretyków postmodernizmu, przewartościowania dominanty z poetyki epistemologicznej, opartej na przewadze prawdziwościowych pytań poznawczych, na poetykę ontologiczną, zainteresowaną przede wszystkim pytaniami o istnienie, obecność i trwanie przedstawianego – stanowią decydujące przejście od zainteresowania prawdopodobieństwem do zwrócenia uwagi na praktykę narracji²⁹. W omawianej powieści Gałczyński z rozmysłem stosował technikę demontażu ciągów narracyjnych. Polegała ona na stosowaniu elipsy fabularnej, luki, której nie zapełniał w miejscach ważnych dla opowiadanej anegdoty, pozostawiając ją domysłowi czytelnika, lub stosowaniu demontażu narracji, która naraz utykała, rozsypawszy się na przestrzeni kilkunastu zdań. Właśnie w ten sposób przedstawione zostały dalsze wydarzenia.

Nazajutrz w domu Heksenszusów odbyła się uczta weselna, podczas której pan młody przemyślał nad sposobem otrucia swojej żony. W końcu jednak państwo młodzi znaleźli się w łóżnicy małżeńskiej, gdzie rozegrała się, jak relacjonuje narrator, straszna scena:

Epifania bez rękawiczek i sukni wybałuszała oczy w przerażeniu doskonałym. Osielek zasłaniał coś dłonią w okolicy łędźwi, bujając się przy okazji na sprężynach nowego materaca, wdowa mdlała raz po raz..... A była to brodawka wielkości gołębiego jaja, rzewna i straszna. – To tak, panie Osielek, to pan to ukrywał przed nami, które jesteśmy kobiety bezbronne i tkliwe! – ryknęła wdowa, wrywając się do łóżnicy, jak huragan wydmuchnięty z otylej gęby Szekspira. – Co pani pod tym rozumie? – spytał Osielek [...]. – Ot, co ja pod tym rozumie. Szalona wdowa zerwała ze ściany portret małżonka i zamierzyła się nim w głowę Porfiriona. [...] ja pana zabiję tym portretem. [...] Dlaczego? Niech się pani zastanowi, za co? Za to, że mam brodawkę? ale jaką brodawkę? niech pani tylko dokładnie popatrzy. Osielek uniósł prawą dłoń gestem afrykańskiego Scypiona. I dopiero teraz szalona wdowa pojęła swój błąd niepomierny. Cofnęła się w tył w niemym podziw i zawiesiła obraz. – Panie Osielek, niech pan wybaczy, jestem kobietą samotną i nie znam świata! – O tak, nie znamy świata – powtórzyła Epifania cicho i, zeskakując z łóżka, padła na kolana obok matki. Ale Osielek uniósł się jeszcze wyżej na palcach, stopą bohatera kopnął materac, aż załkały sprężyny, i rzekł nie zmieniając pozy: – Odejdźcie, mdłe niewiasty. Wszystko skończone. Na honor, Osielka nie wali się

²⁷ Zob. M. Świarkocki, *Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury*, Łódź 1997, s. 19, 70–71.

²⁸ Zob. B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999, s. 5–14.

²⁹ B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów...*, s. 349–352.

portretem! Niewiasty rozpuściły włosy i, bijąc się w piersi na znak bólu, chwiałały głowami – błagalnie. – Odejdźcie, a nie patrzcie na członki moje, albowiem jestem nagi. – Wybacz nam, panie, jesteśmy kobiety samotne. I kobiety wyszły z nisko pochylonymi czołami (366/367).

Porfirion Osiełek false Hilarion Gaff wyszedłszy do miasta zniknął w mroku, niczym malutki osiełek z czekolady.

Główny bohater powieści jako gentleman należał do grona osób honorowych, a więc wedle pouczenia *Polskiego kodeksu honorowego*: “wznosił się ponad zwyczajny poziom uczciwego człowieka”³⁰; nic tedy dziwnego, że poczuł się obrażony na honorze i miłości własnej. Jak wyjaśniał Władysław Boziewicz, autor cytowanego zbioru zasad postępowania, które obowiązywały w prawnej kulturze społeczeństwa przez całe dwudziestolecie, za obrazę należało uważać: “każde nawet najdrobniejsze zadrażnienie miłości własnej obrażonego, słowem to wszystko, co on jako zniewagę uważa, nawet wówczas, gdy osoba druga, będąca na miejscu obrażonego, nie czuła się obrażoną. Na wszelki sposób winien jednak obrażony w takich wypadkach dokładnie i wyczerpująco uzasadnić, dlaczego czuje się obrażonym”³¹. Teraz rozumiemy, dlaczego czynnie znieważony gentelman czuł się oburzony: “Na honor, Osiełka nie wali się portretem!”. Przy okazji wyłaniała się ciekawa kwestia obyczajowoprawna.

Wszystkie kodeksy honorowe, na czele z dziełem majora królewskich wojsk włoskich Galliego (z niego czerpał Boziewicz), uchodzącym w literaturze światowej za najlepsze, usuwają kobietę spod mocy obowiązujących przepisów honorowych, dając tym samym wyraz swej średniowiecznej genezie i czyniąc zadość zasadzie francuskiej, określającej niewiastę, jako *impropre au duel* (niezdolna do pojedynku). Interpretacja tego paradoksu mogłaby być – jak domniemują postmoderniści – przyjemna, ale z braku miejsca na stosowną jego analizę musimy zamknąć ten wątek konstatacją, że współczesne feministki, włączając kobiety do osób zdolnych do żądania i dawania satysfakcji honorowej, zdekonstruowały także Boziewicza. Piszący te słowa sam u niejedynej widywał też “brodawki wielkości gołębiego jaja, rzewne i straszne”.

Porfirion Osiełek jest najmniej znaną i najbardziej niedocenioną powieścią Galczyńskiego, przynajmniej w kręgach profesjonalnych znawców literatury współczesnej, choć być może czytelnicy mają na ten temat odmienne zdanie. Może warto chwilę pomyśleć, skąd ta niepopularność jednej z pionierskich manifestacji awangardowej prozy Dwudziestolecia? Chyba najpierw stąd, że była to powieść debiutancka, “niedojrzała”, którą przyćmiły późniejsze sukcesy twórczości lirycznej i satyrycznej, na czele z *Zieloną Gęsią* w latach sześćdziesiątych. Po wtóre, po lite-

³⁰ W. Boziewicz, *Polski kodeks honorowy. Wydanie ósme*, Warszawa–Kraków 1939, s. 11.

³¹ *Ibidem*, s. 16.

raturonawczej “modzie” na analizy i interpretacje Gałczyńskiego, zakończonej w latach siedemdziesiątych, której na płaszczyźnie edytorskiej towarzyszył swoisty boom wydawniczy jego tekstów, uwiecznony edycją *Dzieł w pięciu tomach* (1979), nastąpił “w czasie marnym” spadek zainteresowań gałczyńskologią. W latach dziewięćdziesiątych, gdy przed prozą polską stawały chyba ważniejsze i nadal nie rozwiązane problemy “świata nie przedstawionego”, najchętniej czytane i komentowane arcydzieło modernizmu *Ferdydurke* – zdawało się wyczerpywać zapotrzebowanie na postmodernistyczną trafność i złośliwość obyczajowych obserwacji. Postmodernistycznemu czytelnikowi postrzegającemu gombrowiczowską “gębę” i “pupę” jako swoistą krytykę postaw i stylów myślenia, dzisiaj łatwiej dostrzec i zrozumieć oryginalność pisarskiego spojrzenia na świat w *Porfirionie Osielku*.

Książka tchnie niedojrzałością, świeżością i humorem również przez to, że jest dziełem człowieka, który szuka siebie, który nie jest jeszcze zupełnie pewien, kim jest i dokąd zmierza. Największy jej urok stanowi, podobnie jak w młodości, anarchiczna nieprzewidywalność. Powieść roi się od niespodzianek osobistych, sytuacyjnych, stylistycznych, dzięki czemu śmielej też może zachwycić literacką osobliwością, ową aurą niedojrzałości i niezwykłości, jaka z niej emanuje na czytelnika. Życie postaci literackich, kreowanych przez Gałczyńskiego, składa się przecież

z “przygód”, ze zdarzeń niezwykłych, nieoczekiwanych, i co może ważniejsze – nieobliczalnych zachowań samego bohatera, któremu zapewne niejednen czytelnik postmodernista, zachęcony do otwartości na zmianę, inność i różnicę, pozazdrości oryginalnej brodawki.

Poczucie niewystarczalności tradycyjnych technik powieściowych, w sposób jaskrawy manifestowane w *Porfirionie Osielku*, można uznać za zjawisko pionierskie nawet wobec nowatorskich konwencji lat trzydziestych, które pojawiły się pod eksperymentatorskimi piórami modernistów. Fundamentalną zasadą ich nowoczesnej estetyki była kreacyjność, która dzięki wyobraźni artystycznej umożliwiała dekompozycję rzeczywistości w nową, oryginalną rzeczywistość zmyślenia, fantazji, groteski. W debiutanckiej powieści Gałczyńskiego nowoczesna konwencja kreacji przypominała niekiedy technikę powieści kryminalnej (wątek Softa), przygodowej (spotkanie z Wulkanem, wizyta “Pod Karpiem”, Klub Świętokradców) lub romansej (wątek miłosny). Techniki ekspresjonistyczne i wątki nadrealistyczne pozwalają także na wpisanie *Osielka* w dzieje polskiego fantazjotwórstwa literackiego, nawiązującego – o czym wspominaliśmy – do pełnej niesamowitego uroku fantastyki Hoffmanna, Poego, Chestertona, którą nasz autor darzył trwałym i entuzjastycznym podziwem.

Fantastyka w prozie, satyrze i poezji Gałczyńskiego stanowiła element dekoracyjny, igraszkę i kaprys wyobraźni, albo – jak “nieprawdopodobna historia” opowiadana przez zabandażowanego mordercę w knajpie u Kalwusa – przypowieść, służącą bardziej sugestywnemu wykładowi pewnych prawd moralnych. Fantastyka ta, której źródłem była wyobraźnia broniąca się przed szarzyzną i monotonią życia

mieszczańskiego, stanowiła indywidualną koncepcję widzenia rzeczywistości w awan-gardzie prozatorskiej lat dwudziestych. Oczywiście wszelkie hipotezy filozoficzne ekspresjonizmu i programy artystyczne surrealizmu Gałczyński interpretował po swojemu, brał z nich to, co mu odpowiadało lub pociągało ładunkiem kreatywnym, nie troszcząc się zbytnio, czy rozwija myśli cudze zgodnie z intencjami autorów, których naczelną hasło brzmiało: "Epater les bourgeois!" ("Wstrząsać mieszczuchami!"). W epoce, w której literatura nastawiona była programowo na "szarego człowieka", świat fantastycznej fikcji, groteski, czarnego humoru mógł istotnie odstręczać swym ekscentrycznym dziwactwem. Zasadnicze nieporozumienie między pisarzem a jego krytykami polegało jednakowoż na ignorowaniu czy też niedostrzeganiu oryginalnych i swoistych założeń ideowo-artystycznych tej twórczości, której niepodobna opisać ani ocenić za pomocą miar ani kryteriów konwencjonalnych. Ze względu na fantastyczno-groteskowy charakter powieści, nazbyt odbiegającej od standardowych modeli literatury popularnej, Gałczyński – chociaż poszerzył zakres zdobyczy i osiągnięć estetycznych prozy awangardowej i uwalniając swoją twórczość od wszelkich serwitutów pozaliterackich zbliżał ją ku Europie modernistów – prezentował się jako pisarz wąskich, zamkniętych kręgów czytelnicy.

W tym miejscu nasuwa się parę kwestii: czy bez wyzyskiwanych – w tym studium – pewnych elementów postmodernistycznych teorii powieści ironiczno-groteskowy utwór Gałczyńskiego byłby do odczytania w sposób "nowy", a jeśli nie, to jak jeszcze można by go czytać? Zaleceń nadal pozostało wiele, jedni każą się tekstem i jego interpretacją rozkoszować (Roland Berthes) lub traktować go erotycznie (Susan Sontag), inni poszukiwać nie tego, o czym się mówi, lecz tego, co się chce powiedzieć, a czego powiedzieć się nie da. Takie postawy – twierdzą – są niezbędne, pomagają w przewyciężeniu "skazania" na kondycję modernistyczną, czyli w destruowaniu petryfikującej kulturę "cenzury logosu", a jednocześnie pozwalają podjąć wysiłek wyrażenia tego, co niewyraźne, otwierają dostęp do sfery czystej wolności. Badacz literatury, zdający sobie sprawę z nieokreśloności utworów postmodernistycznych, zrezygnować powinien przy tym z wykrywania w tekście praw kompozycyjnych, z urządzania hermeneutycznych łowów w poszukiwaniu ogólnego, stabilnego sensu w świecie rozbitym i rozproszonym, a nawet z "wszelkiej interpretacji zbyt logicznej"³².

Wbrew przekonaniom o zachodzeniu izomorfizmu pomiędzy językiem a światem – postmodernista Osiełek i jego twórca utrzymywaliby, że czysta świadomość jest fikcją, ponieważ język ludzki jest tworem konwencjonalnym, składającym się z niezliczonej ilości nawzajem niesprowadzalnych do siebie gier językowych. Powróćmy na chwilę do sceny obiadu u wdowy Heksensus: "Przy rosole Osiełek wymyślił aforyzm i zakomunikował go Epifanii twierdząc, że jest jego własnym i najzupełniej moralnym, na co śmiertelna mieszkanka padółu uśmiechnęła się tzw. zezem nieszkodliwym i wyraziła swoją miłość do kwiatów" (324). Wynika z tego,

³² A. Blanch, *Kilka uwag o powieści postmodernistycznej*, "Twórczość" 1988, nr 5, s. 92.

że prawda ma charakter jedynie lokalny, że żadna argumentacja lub norma, np. artystyczna czy moralna, nie oprze się próbie względności.

Co więcej, po lekcji udzielonej przez Nietzschego i Freuda, Wittgensteina i Heideggera nie podważy się tezy o zależności poznania ludzkiego od struktur podświadomych (nieświadomych) i przedkonceptualnych, nie zaprzeczy się obecności w nim tego, co irracjonalne, np. ekonomii pożądania czy woli władzy. Te składniki tkwią w samym centrum racjonalności, a z tego wynika, zdaje się mówić twórca postaci postmodernisty Hilariona Gaffa, że człowiek jest elementem pierwotnego

i dynamicznego kontekstu, w którym tzw. bezinteresowność przedstawiania (mimesis, obiektywność) to nierealizowalny postulat. Gałczyński był więc zdania, iż nie ma racji bytu – utrzymywane jeszcze przez Kanta – odróżnianie *logos* i *mythos*, narracji i argumentacji, pojęcia i metafory, bowiem – jak wykazał Nietzsche – z językiem jest nierozzerwalnie związany wymiar estetyczny i retoryczny.

Teksty prozatorskie, jeśli się im bliżej przyjrzeć, są wyłącznie konstrukcjami dyskursywnymi, w których dominują zabiegi perswazyjne, rekomendacyjne, liczące na ewokację, ekspresję i impresję. Subiektywna prawda *Porfiriona Osielka* – to prawda Gałczyńskiego, która jest implantowana do tekstu otwartego na wielość różnych prawd, a ich trafne odczytanie jest fikcją. Wynika z tego, że możliwa jest jedynie dialogiczna, retoryczna formuła prozy (de Man, Derrida, Eco, Fish, Foucault, Lyotard, Rorty). Postmodernistyczna twórczość Gałczyńskiego bliska jest zatem opcji heraklitemskiej, według której zasadą świata jest ruch-zmienność, a podstawowym typem poznania egzystencjalne zetknięcie ze światem znajdujące swe ujęcie

w ekspresji. Żyjemy w otwartej przestrzeni-czasie, w której nic nie ma tożsamości, są tylko transformacje i gdzie można wieść życie jedynie na sposób dramatyczny, to jest bez scenariusza ściśle przestrzegane przez grających na scenie świata aktorów – głosi filozoficzne przesłanie *Porfiriona Osielka*, przesłanie pod którym bez zastrzeżeń mógłby podpisać się Lyotard.

Człowiek współczesny – dowodził dalej Gałczyński – nie dostrzega immanentnego porządku w świecie, który jawi się mu jako przypadkowe, chaotyczne nagromadzenie rzeczy, a on sam jako igraszka irracjonalnych sił. W tak rozumianej rzeczywistości bohater powieści doświadcza swej tymczasowości, przygodności, ograniczoności i niemocy. Wystawiony na niekontrolowany wpływ anonimowych sił i procesów życia społeczno-obyczajowego, doświadcza swej jednostkowej bezsiły. Z własnego wyboru człowiek epoki postmodernistycznej jest wiecznym włączoną, cyganem, „wesołym dekadentem” żyjącym na obrzeżach „centrum”. Zmęczony swą samotnością, czuje się nie zrozumiany w niezrozumianym otoczeniu. Pozostawiony sam sobie nie znajduje oparcia ani wokół siebie, ani w sobie. W utracie poczucia racjonalności świata i człowieka szukać należy wyjaśnienia obserwowanego rozchwiania lub odrzucenia tradycyjnego porządku moralnego przez Osielka, który zredukował ów porządek do sfery kulturowo uwarunkowanej obyczajowości mieszczańskiej.

Warto zwrócić uwagę, że główny bohater pojawia się w powieści, podobnie jak człowiek w rozumieniu egzystencjalistów, bez żadnego powodu; jego egzystencja niczym nie jest usprawiedliwiona, nie widać żadnej istotnej racji motywującej jego istnienie. Osiełek sam nie ma żadnego wpływu na to, czy będzie istnieć, czy nie będzie; czy tego chce, czy nie chce – jest wrzucony w istnienie, któremu towarzyszy poczucie niepewności własnego losu, nieustanna troska i lęk, że jego życie jest absurdem. Właściciel fabryki sztucznych nosów, którego życie nie ma żadnego ewidentnego, z góry założonego sensu, którego losu nie przesądza świat, bo on toczy się własnym torem, obojętny na dramaty jednostek, w swej przyrodzonej kondycji jest skazany na wybór, będzie tym, czym siebie uczyni. W tym uzależnieniu osamotnionego i rozdartego wewnątrz człowieka od jego własnej woli tkwi kwintesencja pesymizmu, najdobitniej wyrażająca reprezentatywny przejaw dwudziestowiecznych niepokojów i kryzysu wartości przez egzystencjalizm. Porfirion Osiełek – także poprzez możliwy wybór samego siebie, swojej wolności – wpisuje debiutancką powieść Gałczyńskiego w nurt prozy egzystencjalistycznej.

Prowadząc nasz dyskurs od ekspresjonizmu po czasy najnowsze, przez modernizm rozumieliśmy synkretyczną płataninę *izmów*, epokę rywalizacji między tradycją mimetyzmu i symbolizmu a innowacyjnością awangardy, która swoim triumfem w połowie XX stulecia zapoczątkowała postmodernizm, czyli program i praktykę desakralizacji, anarchizmu, ludyczności literatury i sztuki³³. Zwróćmy uwagę, że spośród wspomnianych właściwości postmodernizmu *Porfirion Osiełek* stanowi ich wzorcową realizację. W groteskowej powieści Gałczyńskiego “filozofia przypadkowości” przejawia się w rozbiciu tekstu na niespójne fragmenty i wątki (sensacyjny, romansowy, obyczajowy, autoliteracki), w alternatywności wersji przedstawianych wydarzeń (śmierć Różdżki, relacje astrologa Wulkaną), w pozbawianiu ich początków lub zakończenia (dom schadzek, fabryka sztucznych nosów, Wieża Lunatyków, Klub Świętokradców). Analogiczną funkcję spełnia nadmiarowość: przerosły opisowości, przerosły struktur dialogowych – ogólnie biorąc rozmaite przejawy formalnego anarchizmu. Krańcową postać przyjmuje przypadkowość wówczas, gdy stanowi antynomiczne pole powieściowych happeningów, zaledwie pretekstowo odnoszonych do układu fabularnego, choć rzecz jasna jest to przypadkowość zaplanowana po to, by prowadzić do destrukcji wyartykułowanej sensowności lub do propozycji znaczeń alternatywnych (np. scena spotkania bohatera powieści z autorem). We wszystkich wzmiankowanych sytuacjach przypadkowość uważać można za odpowiednik metafikcji zmierzającej do prezentacji dzieła w jego wyłaniającej się dopiero postaci, stojącej jakby poniżej płaszczyzny porządku i sensu. W “filozofii przypadkowości” Gałczyńskiego, która przenika całą jego ówczesną twórczość artystyczno-literacką, sama “egzystencja w świecie” decyduje o konstytucji bytu, a zatem – mówiąc skrótowo – zachodzi prymat ontologii nad epistemologią, czemu – w planie literackim – odpowiada entropijność “przypadkowej” kompozycji. Ten

³³ K. Bartoszyński, *Przyimiarki prądologiczne...*, s. 208–215.

niekartyjski styl myślenia traktować należy jako istotną właściwość postmodernizmu Gałczyńskiego.

Fabula, bez której dziewiętnastowieczna powieść byłaby nie do pomyślenia, staje się jedynie pretekstem, ulega stopniowej redukcji – od szczątkowych reliktyw, które rwą się i raz po raz giną w natłoku epizodów (np. spotkanie z mordercami w oberży, wizyta bohatera w fabryce, atak noktambulizmu), aż po zupełną likwidację (np. czas oczekiwania bohatera na wesele, noc poślubna). Mimo zastosowania typowych dla romansu sensacyjnego chwytów kompozycyjnych ich przesadne wyjaskrawienie w istocie prowadzi do kompromitacji fabuły jako spłotu wątków całkowicie nieprawdopodobnych. W domenę coraz intensywniej wypieranej intrygi i anegdoty wdziera się quasi-faktograficzna relacja z obiadu u wdowy Heksensus, z fabryki sztucznych nosów, ze spotkania Porfiriona z autorem. Dyskutuje się o wszystkim: brzuchomówstwie, chorobach, kwiatach, soliteryzmie, malarstwie, wypadkach samochodowych, zawodach miłosnych, chorobie św. Medarda. Zatraca-ją się zupełnie rodzajowe znamiona gatunku, quasi-powieść przeobraża się w utwór hybrydyczny, w którym zmieszano wątki i style najróżniejszej proveniencji, co lokuje ją na przedprożu dwudziestowiecznej antypowieści.

Zerwanie wszystkich mostów z rzeczywistością i tradycją na progu XX stulecia, ekstremistyczny odwrót od realizmu i ambicji imitatorskich u takich poprzedników współczesnej antypowieści jak Proust, Joyce, Kafka czy Gide, sprowadzić można, mniej więcej, do wspólnej reakcji przeciw psychologizmowi w literaturze. Tendencję tę w postaci groteskowej znajdujemy także w *Porfirionie Osielku*. To, co ewentualnie nazwalibyśmy psychologią bohaterów, jest bądź sprowadzone do kilku uproszczonych odruchów, bądź ulega zamazaniu i zmąceniu, ponieważ postaci zredukowane do symboliki i alegorii obywają się zupełnie bez psychologicznej finezji. Wdowa Heksensus, astrolog Wulkan, kapitan sztabowy królewskich huzarów śmierci, agent policji Soft, Epifania, Hildegarda, Bogumił Różdzka, świętokradca, to uproszczone do kilku odruchów marionetki, którymi autor wyraźnie bawi się bez względu na poczucie prawdopodobieństwa, a całą quasi-powieść przenika duch relatywizmu. Nawet “esteta głęboki i słodki” (313) Porfirion Osielek jest postacią najzupełniej niewyraźną, ponieważ jego reakcje i losy powieściowe mają być tylko alegorią, swoistym wyrazem młodzieńczych rozrachunków Gałczyńskiego ze współczesnym mu światem obyczajowym mieszczaństwa.

Realizację postulatu autofikcji i przypadkowości uznać można tedy za zasady, które urzeczywistniają zjawisko ludyzmu, jako symptomu generalnego zwątpienia w regularność prozy, w jej mimetyczną i metaforyczną sprawność. Idzie to w parze z modernistycznym postulatem nieodróżniania literatury “wysokiej” i “niskiej”, a więc sprzyjania jej powszechnej komunikatywności. Ów paradoks szerokiej społecznej dostępności, zakładający znajomość kanonu dzieł (zarówno wysokiego jak i niskiego obiegu), stanowiących instancje pośredniczące między pisarzem i czytelnikiem, w niektórych miejscach wyłączał jednak tekst *Porfiriona Osielka* z literackiej ludyzności i autoteliczności.

Działo się tak, kiedy komizm powieści tracił swą demokratyczną, egalitarną naturę i opierał się na środkach i formach właściwych literaturze wysokiej, gdy autor posługiwał się parabolą oraz wieloznaczną i pojemną metaforą, np.: “nasz bohater był fort console, jak to się mówi w kwiatkach świętego Franciszka” (313), “głos cichy jak Anhelli” (317), “odrecytował całe powitanie Nauzyki przez boskiego Odysa” (327), “jakby zobaczył świetliste oczy Beatrice dantejskiej” (327), “niczym ekscelencja Claudel” (354), “Jak u Wilde’a” (365). Czysty humor i groteska – pod prozatorskim i poetyckim piórem Gałczyńskiego – były najtrudniejszymi gatunkami komizmu, które ograniczały społeczny zasięg recepcji jego utworów (np. poematu *Pieśń polskie*). Niekiedy pisarz odsyłał czytelników do uniwersum tekstów nie ograniczonych do jakiegoś kanonu, wówczas ich różnorodność i przypadkowość warunkowały literacki odbiór (np. cyklu satyrycznego “Mydło” w “Cyruliku Warszawskim” 1929–1930).

Dzisiaj (choć nie do końca) znamy całego Gałczyńskiego. Znajomość ta rzuca – rzecz jasna – na lekturę *Porfiriona Osielka*. Prawem paradoksu okazuje się jednak, iż ta dzisiaj postmodernistyczna książka zmienia również obraz pisarstwa Gałczyńskiego, lepiej ukazuje linie rozwojowe i wewnętrzną logikę jego twórczości na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. Nieprzypadkowo też możemy mówić o Gałczyńskiego estetyce innowacji, która kładąc nacisk na potęgę władzy wyobraźni, na wzmożenie różnorodności i dystansu wobec zastanych form kultury, na radość wymyślania nowych reguł gry artystyczno-literackiej, pragnie dawać świadectwo “nieprzedstawialnego”, co przypomina Lyotardowską estetykę oporu wobec przedstawiania i weryzmu oraz Rorty’owską estetykę antyhierarchiczną³⁴.

Siła innowacyjności polega, dopowiada Lyotard, na radosnych próbach (właśnie radosnych!) korzystania z władzy wyobraźni, zauroczeniu nieznanym, na przedstawianiu tego, czego – wedle założeń modernistycznych – przedstawić się nie dawało. Dekonstrukcja przedstawiania i dekonstrukcja “totalności” narracji – klucze do estetyki *Porfiriona Osielka* – dowodzą, że eksperymentatorska powieść Gałczyńskiego uczestniczyła równocześnie w epilogu modernizmu i prologu postmodernizmu.

Pamiętamy, że na duchowy i intelektualny obraz Dwudziestolecia, rozciągany niekiedy na cały XX wiek, składają się dokonania twórcze Witkacego, Gombrowicza i Schulza, którzy uchodzą dziś także za “ojców założycieli” polskiego postmodernizmu. W tej rozciągliwej historycznoliterackiej przestrzeni dotychczas brakowało Gałczyńskiego wraz z jego młodzieńczą powieścią, która uczyniła go rodzimym protoplastą awangardy prozatorskiej. Ponieważ dotychczas niewiele napisano o tym awangardowym tekście ekspresjonistyczno-nadrealistycznym, jeszcze dużo da się o nim powiedzieć. Czy da się też stwierdzić, że to błyskotliwa, świetna proza, która nadszpedzanie dobrze zniosła próbę czasu (a więc proza dorównująca temu, co potrafili Witkacy i Gombrowicz), wciąż jeszcze wynagradzająca trud lektury?

³⁴ Zob. M. Kwiek, *Rorty i Lyotard...*, s. 138–142; A. Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm R. Rorty’ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wrocław 1996, s. 178–181.

W kontekście zaprezentowanych analiz i obserwacji literaturoznawczych, które katalog awangardowych przymiotów omawianej powieści zamykają na autofikcyjności, estetyce innowacji i filozofii przypadkowości, wypada również zapytać, czy autora *Porfiriona Osielka* nie należy, pamiętając choćby o zjawisku “twórczej zdrady”, umieścić w historycznoliterackim rankingu polskiego postmodernizmu wraz z Witkacym i Gombrowiczem? Przecież bez tej aksjonormatywnej poprawki historycznoliterackiej, obsesyjnie w naszych dyskusjach powracający postmodernizm polski pozostanie nadal zjawiskiem niepełnym, zwłaszcza w sytuacji, kiedy nie ma zgody, aby Witkacego i Gombrowicza uznawać za postmodernistów³⁵. Przyjęcie tego ostatniego, popularnego sądu za Włodzimierzem Boleckim i jego tezy, że post-modernizm – jako myśl i praktyka artystyczna – może funkcjonować w naszej literaturze i polonistyce wyłącznie jako skandalizująca kontrkultura literacka, przyporządkowuje procesy wewnątrzliterackie czynnikom zewnętrznym i kontrowersje literaturoznawcze przenosi w dziedzinę względów ideowych i wych³⁶. Chcielibyśmy tego uniknąć, za punkt wyjścia przyjmując analizę i opis konkretnej powieści, by na tej podstawie w konkluzji historycznoliterackiej przedłożyć propozycję funkcjonalizacji terminu “postmodernizm”, traktowanego nadal jako operacyjne pojęcie komparatystyczne, pomimo całej niefortunności w kontekście tradycyjnej polskiej terminologii historii literatury, zachowującego wartość epistemologiczną i właściwości heurystyczne.

Mamy świadomość, iż mieszanie fikcji z rzeczywistością, kultury wysokiej z niską, stylów i języków, wpisuje parodystyczno-groteskowe teksty Gałczyńskiego w estetykę polskiego modernizmu. Ale przecież odrzucenie utopii w literaturze, założenie, że literatura nie musi wytwarzać żadnego sensu i jest jedynie grą konwencji, pozwala odczytywać *Porfiriona Osielka* – na mapie literackiej współczesności – jako dzieło postmodernistyczne. Uznać absurd Gałczyńskiego za konstytutywną cechę polskiego postmodernizmu można wówczas, kiedy modernizm potraktuje się jako historycznoliteracką tradycję, jako całokształt awangardowych doświadczeń literackich stanowiących układ odniesienia dla inicjatyw pisarskich współczesności (Białoszewski, Mrozek, Pilch), układ, który porządkuje i hierarchizuje te doświadczenia (pastisz, ironia), czyni z nich składniki prądu i okresu literackiego. Modernizm Gałczyńskiego co innego znaczył dla jego pokoleniowej publiczności literackiej w latach dwudziestych i trzydziestych, a co innego dla czytelników “pokolenia 56” czy “pokolenia 76”, które szukały w nim ideałów nowatorstwa i oryginalności (np. poprzez kabarety studenckie). *Porfirion Osielek* dopiero po kolejnych wydaniach przekroczył czytelniczy próg preferencji i absorpcji intelektualnej dawnej awangardy, w kontaktach z którą odbiorcy nadal odczuwają trudności. Owe kłopoty recepcyjne

³⁵ W. Bolecki, *Postmodernizowanie modernizmu*, [w:] idem, *Polowanie na postmodernistów...*, s. 43–61.

³⁶ Zob. K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza*, Katowice 1999, s. 36–39.

mają źródło w nawykach kulturowych skłaniających do akceptowania literatury przedstawiającej, mimetycznej jako bardziej "naturalnej", zgodnej z potrzebami ludzkiej psychiki.

Jeśli za postmodernizm uznać nadzwyczajny rozkwit szczytowego modernistycznego imperatywu stylistycznych innowacji, wówczas w literaturze pojawi się on jako rodzaj estetycznego pluralizmu, znoszącego starszą (zasadniczo szczytowo modernistyczną) granicę między kulturą intelektualną, wyrafinowaną, a tak zwaną kulturą masową poprzez wyłonienie nowych rodzajów tekstów przepelnionych formami, kategoriami i treściami kultury popularnej, tak stanowczo odrzucanymi przez wszystkich ideologów modernizmu³⁷. Postmodernizm w istocie fascynuje się "zdegradowanym" kiczem i nijakością, tzw. paraliteraturą ze sprzedawanymi na dworcach kieszonkowymi wydaniem powieści gotyckich i romansów, książek *science fiction*. W tej sytuacji to właśnie parodie autora *Porfiriona Osietka* znajdują dziś dla siebie powołanie, podobne miejsce zajmują pastisze oraz stylizacje czyste, autoteliczne, pozbawione satyrycznego impulsu. Tym samym modernistyczne style Gałczyńskiego stają się systemem konwencji, czyli postmodernistycznym kodem literackim sugerującym odbiorcy, aby odczytywał powieść o Hilarionie Gaffie jako pop-literaturę, odrzucał intelektualne hipotezy modernizmu, występował przeciw ich dominującej hierarchii, dawał pierwszeństwo nieselektywności, negował rozróżnienie między tym co istotne, a tym co nieistotne³⁸.

Ten paradoks, polegający na przyznaniu priorytetu nieselektywności, dobrze widać również w konstrukcji narratora, który demonstruje coś w rodzaju inteligentnej inderferencji albo braku selekcji. Zgodnie z postmodernistyczną modą ów narrator nie ma ani przeszłości, ani przyszłości, nie rozróżnia tego co istotne, od tego co jest bez znaczenia, ale potrafi udzielić odpowiedzi na wszystkie pytania, chociaż czytelnicy nie są w stanie tych odpowiedzi zrozumieć i docenić³⁹. W tekście *Porfiriona Osietka* istnieje logiczna wewnętrzna sprzeczność w strukturze modernistycznego kodu, który apeluje do wyobraźni czytelnika (np. sceny w fabryce sztucznych nosów). Mówiąc jeszcze inaczej: jeśli w połowie lat czterdziestych dla Stefana Kisielewskiego teksty *Zielonych Gęsi* były "kosmicznym bełkotem", to w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i siedemdziesiątych ów kosmiczny bełkot stał się funkcjonalnym kodem postmodernistycznym na trwałe wpisanym w kulturową logikę PRL-u, którą demaskował i ośmieszał⁴⁰.

Powyższe stwierdzenia prowadzą do wniosku, że w prozie i poezji Gałczyńskiego relacje między tekstem i autorem są mniej napięte niż w kodzie modernistycznym, nadającym czytelnikowi predyspozycje do poszukiwania koherencji.

³⁷ F. Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, "Pismo Literacko-Artystyczne" 1988, nr 4, s. 64–70.

³⁸ Zob. D.W. Fokkema, *Historia literatury, modernizm i postmodernizm*, Warszawa 1994, s. 52–54.

³⁹ Ibidem, s. 63.

⁴⁰ J.S. Ossowski, *Potęga śmiechu*, [w:] *Świat w zabawie – zabawa światem. Ludyczne koneksje literatury*, red. D. Ossowska i A. Rzymska, Olsztyn 2001, s. 83–101.

Wprawdzie modernista Gałczyński odrzucał prawo do wyjaśniania “rzeczywistości”, lecz Gałczyński postmodernista uczynił to samo w daleko większej mierze, rezygnując całkowicie z próby wytłumaczenia czegokolwiek lub, mówiąc ściślej, posłużył się raczej parodią wyjaśniania, przeprowadził logiczny wywód, który zakładał wewnętrzne sprzeczności (“Na honor, Osielka nie wali się portretem!”) oraz nadał ontologiczny status obiektowi, który istniał tylko w surrealnej wyobraźni (brodawka, “ale jaka brodawka!”). Zamiast dyskutować o różnych opcjach otwierających się na drodze intelektualnych, bezstronnych dociekań, którymi tak chętnie zajmowali się moderniści, postmodernista Gałczyński – grając różnymi narracyjnymi możliwościami i parodiując języki – przyswajał sobie i wchłaniał percypowany świat bez pragnienia poznania, jak go uporządkować, aby mógł on uzyskać sens⁴¹.

Skoro w postmodernistycznym uniwersum słowa odkrywają, kształtują i usprawiedliwiają świat, skoro tworzą literacki system, który kwestionuje rozróżnienie między prawdą i fikcją, to czy ów system mógł stanowić zaproszenie do jakiegokolwiek interpretacji tekstu *Porfiriona Osielka*? W obrębie kodu postmodernistycznego interpretacja opierająca się na wiedzy o świecie, na logice zdrowego rozsądku i możliwość stabilności tekstu jest zbyt cenna, by nie powiedzieć po prostu – niestosowna. Ulegaliśmy jednak pokusie precyzyjnej interpretacji tego stanowiska, czyniąc z Gałczyńskiego modernistę, awangardzistę, który nie respektując żadnych ograniczeń stał się dla pokoleń nowych czytelników postmodernistą. Wszelako postmodernistą bywa się.

Czy dostrzeżone przez nas podobieństwa między ironiczno-groteskowymi tekstami Gałczyńskiego, które wyróżniają się cechami innowacyjnymi, a neoawangardową literaturą końca XX stulecia, upoważniają do tak zdecydowanego uznania *Porfiriona Osielka* za okaz prozy i poetyki postmodernistycznej? Pozytywną, lecz bardziej umiarkowaną odpowiedź na tak sformułowane pytanie da się zawrzeć w stwierdzeniu, iż żartobliwe pastiszowe utwory Gałczyńskiego antycypowały postmodernizm, że interesująca nas powieść mieści się na meandrycznych granicach historycznoliterackich między modernizmem i postmodernizmem, na granicach awangardowych kierunków, konwencji i gatunków, które sama przekracza tylko w kilku miejscach. Miejsca te wyznacza bogaty repertuar chwytów i odwołań meta-literackich, sposobów kwestionowania iluzji przedstawienia, gier intertekstualnych, parodii i pastiszy.

Ludyczne aspekty komunikacji literackiej – osiągnęte przez warsztatowo i stylizacyjnie sprawne piarstwo Gałczyńskiego, od *Porfiriona Osielka* aż po *Teatrzyk Zielona Gęś* – mogą być zatem uważane za modelowe rysy poetyki postmodernistycznej. Te i inne wyróżniki literackiego postmodernizmu: rozbijanie spójności anegdoty, scalanie tekstu przez gry językowe, uzupełnia ironiczny stosunek do podejmowanych i dekonstruowanych konwencji mimetycznych czy mitograficznych.

Pomysły analizy i interpretacji twórczości autora *Końca świata*, *Balu u Salomona* podług logiki, jaką dyktuje para pojęć modernizm – postmodernizm, uzupeł-

⁴¹ Ibidem, s. 54–55.

nić należałoby także o termin nowoczesny klasycyzm; wówczas na planie dychotomii zjawisk artystyczno-literackich pozostać mogłyby tylko dwie tendencje podstawowe: klasycyzm i awangarda. Wszystko więc, co powiedziane zostało tu o post-modernizmie, sformułowane zostało w trybie warunkowym; decydując się na użycie tego prowokującego terminu w odniesieniu do *Porfiriona Osietka* i *Teatryku Zielona Gęś* opowiadamy się za potrzebą gruntownego przemyślenia kryteriów, za pomocą których porządkujemy literacki dorobek Gałczyńskiego, poszerzając w efekcie granice jego awangardowego pisarstwa na lata trzydzieste (*Bal u Salomona*) i czterdzieste (*Zielona Gęś* jako "teatr absurdu"). Nie chodzi tu wyłącznie o kwestie terminologiczne.

Określenie relacji między modernistycznym klasycyzmem i modernistyczną awangardą jest o tyle istotne, że decyduje o zakresie ewentualnego zastosowania terminu postmodernizm/neoawangarda w odniesieniu do innych utworów autora *Stadniny im. Stan. Moniuszki*. Realizowana przez Gałczyńskiego koncepcja ironiczno-groteskowej poezji i dramaturgii idzie w parze z takimi właściwościami poetyki, które zwykło się dziś uznawać za postmodernistyczne. Zbieżne cechy daje się odnaleźć zasadniczo na poziomie formalnym; założenia estetyczno-filozoficzne, a także przesłanki światopoglądowe poetyki Gałczyńskiego realizowanej w *Balu u Salomona*, *Zabawie ludowej*, *Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich*, *Wielkanocy Jana Sebastiana Bacha*, *Wita Stwosza*, *Niobe*, trudno byłoby uznać za przeświadczenia europejskich postmodernistów. Zważywszy na zamieszanie w historycznoliterackiej refleksji poświęconej dziełu Gałczyńskiego można wysunąć tezę, że dopiero swą *Zieloną Gęsią* dokonał on estetyczno-literackiego przewartościowania modernizmu, otwierając tym samym pole dla postmodernizmu w literaturze polskiej.

Za postmodernistyczny element jego utworów można także uznać próby ukazania przynależności zdarzeń, która zasada się na dialektyce codzienności i niezwykłości. Procedury kombinatoryki tych zdarzeń wydają się parodią nowoczesnej aktywności poznawczej. Koicydencje te dają sporo do myślenia. Trzeba zauważyć, że znamieny dla tego pisarstwa kult codzienności, spraw ludzkich, powszechności, innymi słowy indywidualny sposób ujęcia problematyki egzystencjalnej – twórczość tę do postmodernizmu zbliża. Pomimo wszystko propozycję uczynienia *Porfiriona Osietka* powieścią postmodernistyczną łatwo obwarować zastrzeżeniami czy wręcz zakwestionować, rzeczywistym punktem wspólnym z neoawangardą literatury światowej przeciwstawić właściwości, które utwór polskiego autora różnią od tekstów obcych pisarzy schyłku minionego stulecia. To wszystko prawda, niemniej nawet bez inkorporowania Gałczyńskiego do grona pisarzy, jacy zdobyli sobie miano europejskich postmodernistów, można go postrzegać jako prekursora polskiego postmodernizmu.

Zaproponowany kierunek myślenia, sceptyczny wobec tradycyjnego historyzmu, opowiada się za historią konstruowaną za pomocą kategorii wielości, historią

rozumianą jako pole gry sił heterogenicznych, zdecentralizowanych i niezhierarchizowanych, wolnych zatem od obiektywistycznych uroszczeń niezapśredniczonego dostępu do tzw. rzeczywistości obiektywnej, którą naiwne umysły traktują jako prawdę historycznoliteracką. Tym ostatnim zazwyczaj towarzyszy wyraziste dowartościowanie jednego punktu widzenia i jednego poznawczego horyzontu oraz ukierunkowanie pola refleksji i wymuszenie na nim łatwo dającej się uchwycić jednoznaczności historycznoliterackiej. Tymczasem rozumienie *Porfiriona Osielka* zarówno w perspektywie modernizmu jak i postmodernizmu nie stanowi żadnego specjalnego przywileju; następuje jedynie zmiana horyzontów tradycji, wedle których rozpoznawaliśmy właściwości pisarskiego eksperymentu Gałczyńskiego.

Z natury rzeczy badacz modernizmu jako tradycji postmodernizmu przykładą do analizowanych i wyjaśnianych zjawisk i faktów jakąś logikę historiograficzną, która coś wyjaśnia, coś uwypukla, a coś zaciemnia, przysłania, a nawet gubi. W rzeczy samej wydaje się teraz, że możemy mówić o swoistej reorientacji przyszłej gałczyńskologii dzięki pogłębieniu, rozszerzeniu i przemieszczeniu dotychczasowych pozycji i punktów widzenia kulturowo-literackiej aktywności Gałczyńskiego. Filozofia przypadkowości, estetyka innowacji, priorytet nieselektywności, jako wskaźniki możliwości i zróżnicowania poznawczych perspektyw postmodernizmu, które jednakże trudno w jednym wywodzie uwzględnić na równych prawach, wzbogacają jakościową charakterystykę *Porfiriona Osielka* i są niewątpliwą zdobyczą poznawczą w stosunku do naszej wiedzy dotychczasowej. Wskazując na role awangardowego wzorca prozatorskiego, na jego modernistyczne źródła, żywotne następnie w groteskowej poezji Gałczyńskiego, na tym przykładzie ukazujemy zarazem nowe perspektywy dla komparatystyki i analiz intertekstualnych. Nie da się ukryć (parafrazując tytuł znanej książki Boleckiego), że polowanie z nagonką (ekspresjonizm + surrealizm) na postmodernistę Gałczyńskiego skłonić może badaczy literatury XX wieku do przydania jego twórczości wyższej rangi i większego znaczenia w procesie historycznoliterackim, niż miało to miejsce w wypowiedziach z poprzednich dekad, co na swój sposób potwierdził przypadek Gombrowicza. Perspektywa postmodernistyczna skłania do przesunięcia na bardziej eksponowaną pozycję tego piarstwa uważanego za oryginalne, zajmującego własne, co znaczyło czasem: marginalne miejsce na historycznej mapie zjawisk literackich minionego stulecia.

Propozycja przeformułowania tradycyjnej metodyki postępowania badawczego, która z typowej historii literatury przekształca się w projekt niestandardowej hermeneutyki literatury, pozwoliła na dostrzeżenia w piarstwie Gałczyńskiego przynajmniej dwu adaptacyjnych wzorów kulturowej aktywności: modernistycznego różnicowania i postmodernistycznego zacierania granic. Oba w naszym studium mogły zyskać lapidarną charakterystykę i musiały zostać okupione, co zrozumiąle, znaczną schematycznością. Zwróćmy przy tym uwagę, iż system postmodernistyczny odznacza się silniejszą zdolnością ekspansji, o czym dowodnie świadczy rozległość, różnorodność i atrakcyjność (w szerokim odbiorze) współczesnej kultury popularnej, w ramach której mieści się przecież – niemal cały – ideowo-artystyczny

dorobek autora *Zielonej Gęsi*. W tym kontekście, skoro system modernistyczny można traktować jako rodzaj typologicznego inwariantu kulturowego, na różne sposoby, wynikające z odrębności i odmienności (historycznych, społecznych), realizujący się w poszczególnych literaturach narodowych, to system postmodernistyczny należy pojmować jako swoistą matrycę homogenizującą rozwój różnych literatur europejskich i pozaeuropejskich. Ten pobieżny rzut oka miał nam uświadomić, że wspólnymi doświadczeniami awangardowymi Gałczyńskiego, które naznaczały piętnem “ducha czasu” moderny najrozmaitsze formy i gatunki jego twórczości, było tworzenie i odkrywanie nowego, nieznanego, indywidualnego. Ten eksperymentalny imperatyw niepodobieństwa, inwencyjności, niekonwencjonalności, stanowi – gdy mowa o *Porfirionie Osielku*, *Ludowej zabawie*, *Zielonej Gęsi* czy *Lis-tach z fiołkiem* – element ciągłości, formacyjnej wspólnoty całej nowoczesnej literatury XX wieku.

Literatura polska ostatniego trzydziesto- czterdziestolecia, pomimo barier geopolitycznych i cywilizacyjnych, również starała się przekraczać granice nowoczesności na wielu indywidualnych, wyrosłych z rodzimej tradycji, szlakach; zwłaszcza przez odchodzenie od awangardowego estetyzmu, literatury obywatelskiej, historyzmu i przez powroty do prywatnych mitologii, “osobności”, ekstrawagancji, choć nie można przy tym zaprzeczyć, by przynajmniej część nurtu “czystej fikcji” ostatnich piętnastu- dwudziestu lat nie była wolna od podrabiania, naśladowania literatury zachodniego postmodernizmu i przez to obojętna na społeczno-kulturowe doświadczenia swego czasu. Ale ta obojętność była także swoistą kontestacją siermiężnego socjalizmu. Wcześniejszymi i równie swoistymi kontestacjami były też teatralne adaptacje *Porfiriona Osielka*, powieści, której autora przy okazji ówczesnych premier scenicznych nazywano pisarzem “na wskroś nowoczesnym i masowym”⁴².

Podobnie jak rzucający się w oczy anarchizujący charakter literatury postmodernistycznej, powieść Gałczyńskiego, a wraz z nią twórczość poetycka, wymierzone były we wszelkiej maści myślenie utopijne, wszelkie regresywne i progresywne postacie kolektywizmu oraz ich uzasadnienia, uprawomocnienia (według Lyotarda). Warto zdać sobie sprawę, że w tym przypadku chodziło nie tylko o ideologie stalinowską, która po II wojnie zdewastowała całe obszary życia społecznego, ale także o wszelkie próby usensowniania społecznej organizacji. W ten sposób piarstwo Gałczyńskiego podważało jakiegokolwiek próby grupowej moralności: w postmodernistycznej przetrzeni każdy zdawał się być prawodawcą wartości, którymi uzasadnia swoją egzystencję. Skoro nie ma prawdy absolutnej, żadnej roszczeniowej idei jednej grupy społecznej wobec innej, tedy bez ulegania jakiegóż zewnętrznej wobec nas racji, każdy może zajmować się sobą, swoją prywatnością. Proponowany indy-

⁴² swb [S.W. Balicki], *Zeszyt cztertnasty “Listów Teatru Polskiego” ukazuje się z okazji premiery “Porfiriona Osielka” K.I. Gałczyńskiego*, “Listy Teatru Polskiego” 1958–1959, z. 14, s. 3. Zob. też A. Międzyrzecki, *O Porfirionie Osielku*, “Nowa Kultura” 1958, nr 49, s. 5; M. Piwińska, *Kierunek adaptacji “Porfiriona Osielka”*, “Teatr” 1958, nr 24, s. 6–7.

widualizm, duch kulturowej anarchii i działalności wywrotowej przysparzał Gałczyńskiemu zwolenników w “pokoleniu 56” i “pokoleniu 76”. Motywy, wątki i postaci kreowane w *Porfirionie* ożyły w jeszcze doskonalszym kształcie, w wyjątkowym na naszym gruncie typie groteski fantastyczno-komicznej, stały się podstawą kreacji *Zielonej Gęsi*. Walory obu utworów ujawniły się w sposobach komponowania dziwacznej, nieprawdopodobnej rzeczywistości z elementów codziennych, banalnych, w wirtuozerii technik wywoływania sytuacyjnych i językowych efektów komicznych, w zaskakującym, niecodziennym i zabawnym potraktowaniu wielu tradycyjnych motywów groteski, np. motywu uprzedmiotowienia człowieka, śmierci, zagrożenia, itp.

Rozbijanie przez Gałczyńskiego tradycyjnych modeli narracji artystyczno-literackiej, co krytycy i teoretycy literatury określili właśnie po raz pierwszy mianem postmodernizmu, daje się zaobserwować w kulturze europejskiej na progu XX stulecia nie tylko w ruchach awangardowych. Twierdzi się nawet, że postmodernizm to rodzaj znanego od dawna krytycznego nurtu w kulturze Zachodu, który nieprzypadkowo współcześnie przeżywa swój renesans i jednocześnie swe apogeum. Choć postmodernizm postmodernizmowi nierówny, co widać przez porównanie Gałczyńskiego z Witkacym i Gombrowiczem, wszystkie jego odmiany łączy programowa i dramatyczna krytyka tradycji, a dzieli konsekwencja w jej przewyciężaniu. Coraz częściej spotykane stwierdzenie: “wszystko już było” – zdumiewa prostotą i oczywistością towarzyszącego mu odkrycia, że zbliżamy się do “końca kultury”, że wchodzimy w czasy wypełnione autoliterackimi i autotelicznymi grammi kulturowymi. W niejednym z nas, w latach przypadających na rodzący się za granicą postmodernizm, jakiś ślad zadumy egzystencjalnej pozostawił przekornie powracający refren piosenki Gałczyńskiego “wszystko już było”.

Postmoderniści chętnie mówią o grach w literaturę, które polegają na restrukturyzacji i reinterpretacji, czyli na krytyce zastanych historycznie konwencji, modeli, doktryn itd. Tym grom musi towarzyszyć świadomość ich fikcyjności, wyzwalająca autoironia o charakterze terapeutycznym i kompensacyjnym, co ma uchronić współczesnego pisarza i czytelnika przed popełnieniem błędu “centrum”, który polegał na maniackim poszukiwaniu niewzruszonych, uniwersalnych zasad kierujących poznaniem, działaniem i moralnością. Jak poucza historia, kiedy odwoływano się do takich zasad – rozpoczynając budowanie na nich kultury i literatury, które się dość szybko alienowały, stawały się represyjne wobec człowieka, służyły izolowaniu go w “społeczeństwach zamkniętych” – w prostej linii prowadziło to do getta, łagrów

i obozów koncentracyjnych. Zastanawia – dodają postmoderniści – że poszukiwaniu wspomnianych “niewzruszonych zasad” zawsze towarzyszyły najszczytniejsze hasła, zawsze chodziło o wolność, równość i braterstwo, a kończyły się oszustwem, zniewalaniem oraz fizycznym niszczeniem człowieka. Przewidywania Nietzschego, który zapowiadał, że wiek XX będzie “klasyczną erą wojen”, nie były bezpodstawne, historia wieku dostarczyła aż nadto faktów i przesłanek, by móc go nazwać “epoką

tyranii”. Tak być musiało i zawsze tak będzie – przewidują postmoderniści – gdy kultura nie wyzwoli się ze swego eurocentryzmu, ontocentryzmu, logocentryzmu czy – jak samokrytycznie dodać powinien w imieniu feministek Gaff – phallocentryzmu.

W krytycznym spojrzeniu na dwudziestowieczny racjonalizm solidaryzowali się Nietzsche, Szestow i Heidegger, Witkacy, Gombrowicz i Gałczyński oskarżając go o represywność w stosunku do tego co indywidualne, o skłonność do uniformizacji i egalitaryzacji rzeczywistości, o zakusy totalitarne, związki z zagładą oraz europocentryzm i technokratyzm. Dlatego ich postawy postmodernistyczne były krytyczne, destrukcyjne, demistyfikujące, demitologizujące, a w wydaniu dzisiejszych poststrukturalistów nadal są nurtem negacji, podejrzenia, demaskowania, podważania, kwestionowania i destrukcji. O ile moderna, występująca przeciwko wszelkiego rodzaju przesądom, ceniła sobie prawdę, prawo, porządek, rozum naukowy, postmoderna przedkłada nad nie indywidualną wolność, otwartość, tolerancję, pluralizm sposobów zachowania, niepowtarzalność i oryginalność. Ideałem przyszłej kultury ma być więc “nieprzejrzystość”, swoboda, różnorodność i tolerancja; “różne odcienie” lub “stany pośrednie” mają zająć miejsce prawdy, dobra i piękna.

Postmoderniści muszą jednak dowieść, że możliwe jest życie w świecie, w którym umarły te tradycyjne wartości kultury zachodniej, gdzie nie dostrzega się żadnych trwałych struktur ani w rzeczywistości, ani w podmiocie ludzkim (ludzkim rozumie), gdzie istnieją tylko konwencje. Krytyka każdej postaci obiektywności, prawdziwości poznania, uderza samozwrotnie w tezy postmodernistyczne, każąc je również uważać za neoromantyczne antidotum na redukcjonistyczny sejentyzm, za chwilową modę wywołaną warunkami społeczno-kulturowymi w świecie urządzonym i rządzonym przez blagierów, astrologów i szarlatanów. Pamiętać przy tym powinniśmy, że odmienność wschodnioeuropejskiego postmodernizmu była efektem łączenia twórczości neoawangardowej (np. polski teatr studencki, poezja lingwistyczna lat 70–80) z nadzieją, a następnie faktem upadku marksistowskiej meta-narracji i socjalistycznego systemu społeczno-politycznego.

W zatomizowanych strukturach społecznych, w kulturze, która zrezygnowała ze swych sensotwórczych funkcji, w coraz mniej przejrzystych formach życia społecznego, współczesny człowiek ma coraz mniej szans na zrozumienie, nie mówiąc już o kontroli otaczającego go świata. Dlatego ostatnimi czasy również dekonstruktywizm wprost postuluje dialog teorii literatury z teorią etyczna, prawdą i moralnością, zwraca się do referencjalności powieści jako poznawczego doświadczenia czytelnika, jako dyskursu umożliwiającego lepsze zrozumienie życia⁴³. Sądzi się, iż popularność ruchu postmodernistycznego to rezultat naturalnej reakcji intelektualistów na głęboki kryzys tożsamości kultury Zachodu i zarazem znak żywionej przez nich nadziei na gruntowne przeobrażenie podstaw tej kultury i znalezienie recepty na jej uzdrowienie. Niech wśród zasług Gałczyńskiego dla rozwoju awangardy prozatorskiej będzie też pamiętane, że podobnie jak autor niniejszego szkicu, zmierzający ku prawdzie postmodernista, Porfirion Osiełek był dobry i piękny.

⁴³ Zob. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą...*, s. 517–520.