

# Bogna Pawłowska

---

## Narrator opowiadań Mrożka "W okowach duszy i ciała", czyli o narratorze, który stanowi problem sam dla siebie

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 57, 171-185

---

2002

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Bogna Pawłowska*

NARRATOR OPOWIADAŃ MROŻKA „W OKOWACH DUSZY I CIAŁA”,  
CZYLI O NARRATORZE, KTÓRY STANOWI PROBLEM SAM DLA SIEBIE

[...] czy w ogóle jesteśmy naprawdę? Czy w ogóle możemy być naprawdę? Więc skazani jesteśmy na ubranka i jesteśmy o tyle tylko i tylko tak, jak nas widzą i piszą. Jesteśmy tylko pośrednio, za pośrednictwem tych, którzy nas oglądają, dla których jesteśmy.

S. Mrożek, *Strach*

To już niemal truizm, że w utworach Sławomira Mrożka aż roi się od różnego rodzaju klisz: językowych, myślowych czy zachowaniowych. Z pewnością też czytelnik wie, że one sterują emocjami Mrożkowych bohaterów, stymulują ich pragnienia i działania. Napisano wiele dysertacji i artykułów dowodzących, że świat utworów Mrożka przypomina magazyn kostiumów, po którym uganiają się istoty ludzkie w poszukiwaniu jakiegoś stroju; że to gigantyczny teatr, w którym grają najróżniejsi przebierańcy; że postacie Mrożka to marionetki, żyjące – zgodnie z filozofią Heideggera – zawsze pomiędzy

---

Bogna Pawłowska (ur. 1974) – ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jest doktorantką w Zakładzie Literatury Współczesnej Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. Píše prace doktorską poświęconą intertekstualności w aspekcie parodystycznym w prozie Sławomira Mrożka.

„Ja” a „Się”, pomiędzy istnieniem autentycznym a bezmyślną akceptacją wzorów kulturowych.<sup>1</sup> Zresztą sam twórca nie odżegnuje się od „ferdydurkowatości” swoich utworów (bo przecież zamknięcie się człowieka w martwej tkance konwencji, przyzwyczajień, nawyków odsyła w prostej linii do twórczości Witolda Gombrowicza). Wielokrotnie Mrożek podkreśla, że cała kultura jest nieautentyczna i konwencjonalna. Stanowi ogromny rezerwuar form, tj. schematów gotowych ról, quasi-osobowości i sytuacji. Wszystkie sfery działalności ludzkiej podporządkowane są grze, która zawsze przebiega według umownych reguł, a jej uczestnicy wcielają się w umowne role. Prawdziwą swobodę i autentyczność – twierdzi Mrożek – zyskuje dopiero „ja”, które chociaż bierze udział w grze, jest świadome jej konwencjonalności, swoją rolę ujmuje w cudzysłów.

Motyw gry jest wszechobecny w prozie twórcy *Słonia*, obejmuje wszystkie jej płaszczyzny: zdarzenia, postaci, kompozycję, język, narrację, a nawet autora rozumianego jako kategoria wewnętrzna dzieła. Można zatem zaryzykować twier-

---

<sup>1</sup> Zob. A. Błaszczewicz, „*Garbus*” i „*Małe listy*”. „Dialog” 1977 nr 3; J. Błoński, *Mrożek i Mrożek*, [w:] *Romans z tekstem*. Kraków 1981; M. Broński, *O twórczości Sławomira Mrożka*, [w:] *Teksty i preteksty*. Paryż 1981; B. Gutkowska, *O „Tangu” i „Emigrantach” Sławomira Mrożka*. Katowice 1998; J. Kelera, *Język – świadomość nowej dramaturgii*, [w:] *Kpiarze i moralisici. Szkice o nowej polskiej dramaturgii*. Kraków 1966; A. Kijowski, *Mrożek u rajów bram*. „Dialog” 1963 nr 5; E. Kościukiewicz, *Z zagadnień dramaturgii Sławomira Mrożka*. Lublin 1966; A. Krajewska, *Między absurdem pozornym a komedią pozorów*, [w:] *Mrożek i Mrożek. Materiały z sesji naukowej*. Kraków 1994; W. Ligęza, *Nostalgia rozumu za formułą*. „Odra” 1980 nr 6; M. Michalski, *Mrożek filozofujący*, [w:] *Mrożek w Gdańsku*. Red. J. Ciechowicz. Gdańsk 1998; M. Piwińska, *Mrożka dialektyka magiczna*, [w:] *Legenda romantyczna i szydery*. Warszawa 1973; M. Szpakowska, *Coraz smutniej*. „Twórczość” 1975 nr 5; E. Sidoruk, *Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka*. Białyłtok 1995; M. Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*. Kraków 1996; M. Wołk, *Mrożek: prozaik satyryczno-filozoficzny*. „arkusz” 2000 nr 9.

dzenie, iż gra elementami świata przedstawionego, a w konsekwencji gra z odbiorcą stanowi inwariant gatunkowy opowiadań Mrożka. Najłatwiej dystans autora wobec przedmiotu narracji dostrzec w planie zdarzeń i postaci – fabuły większości Mrożkowych opowiadań realizują metaforę życia jako szachownicy, po której poruszają się pionki-ludzie. O wiele trudniej grę komunikacyjną między pisarzem a czytelnikiem udaje się wychwycić w planie narracji.

Narrator opowiadań Mrożka jest kategorią polimorficzną, tj. nie daje się sprowadzić do jednej, nadrzędnej formuły określającej jego status we wszystkich utworach. W zdecydowanej większości opowiadań jest to narrator pierwszoosobowy: uzewnętrznia się jako „ja”, prezentując zdarzenia, których był świadkiem lub w których sam uczestniczył.<sup>2</sup> Występuje wtedy równocześnie jako bohater utworu i jest zazwyczaj protagonistą. Pod innymi względami jednak trudno mówić o tożsamości narratorów w twórczości Mrożka, ponieważ poza analogią konstytucji formalnej (pierwszoosobowość i wiodąca pozycja) bardzo rzadko są tą samą osobą; o wiele częściej reprezentują nowe środowisko, różni ich wiek, zawód, stan, płeć, a nawet status ontologiczny. Narrator Mrożka raz jest zagrzewającym do boju doboszem (*Przygoda dobosza*), niemieckim kaznodzieją (*Przypowieść o cudownym ocaleniu*), więźniem, który nie ma odwagi opuścić celi (*Rękopis znaleziony w lesie*), studentem udającym się na zimowy wypoczynek (*Przygoda w czasie ferii*), agronomem praktykantem (*Wspomnienia*

---

<sup>2</sup> Niezwykle rzadko Mroźek posługuje się narracją w trzeciej osobie. Można ją odnaleźć we wczesnych opowiadaniach, zwłaszcza zawartych w tomie *Słoń i Wesele w Atomicach*. Nigdy nie jest to jednak narracja autorkialna. Odwołując się do typologii Franza Stanzla należałoby ją uznać za narrację trzecioosobową personalną: narrator prezentuje zdarzenia z perspektywy postaci. W późniejszych opowiadaniach zdecydowanie przeważa narracja pierwszoosobowa.

z *młodości*) albo pijakiem (*Monolog*), sprawozdawcą radio-wym (*Żal*) czy pensjonariuszem domu opieki społecznej (*List z domu starców*). Bywa penitentką w konfesjonale (*Fakt*) czy owadem (*Muchy do ludzi*). Pierwszoosobowa perspektywa narracyjna pozwala przemilczeć jego imię. Narrator-bohater jest pozbawiony imienia; ani sam go nie podaje, ani nie używa go wobec niego żaden z antagonistów. Określają go jedynie formy gramatyczne pierwszej osoby liczby pojedynczej, które w kontekście wszystkich opowiadań nabierają homonimicznego charakteru – stają się wspólną etykietą dla nieprzystawalnych do siebie wcieleń narratora.

Takiej „proteuszowej” osobowości podmiotu mówiącego Mroźek przydaje jeszcze jeden wymiar: kilkakrotnie przedstawia narratora jako pisarza, którego znamiona odpowiadają niektórym elementom własnej autora biografii czy fizjonomii. W *Fotografii* narrator jest więc literatem, który pisze opowiadania, a potem wyjeżdża do Meksyku, w *Sztuce* zaś występuje jako autor nowelki *Przygoda Frania*, której fabułę, notabene, powtórzył Mroźek w swoim opowiadaniu *Podniebnym szlakiem*. Do tego należy jeszcze dodać rzucane w opowiadaniach jakby mimochodem uwagi o jamniku, garbatym nosie narratora czy jego nieprzeciętnym wzroście. Jednak tego rodzaju sugestie nie są wystarczającymi argumentami przemawiającymi za utożsamieniem narratora z autorem, bowiem bycie pisarzem jest taką samą właściwością „ja” opowiadań Mroźka, jak bycie doboszem czy pijakiem.

Wszystkich swoich „opowiadaczy” zaopatrzył jednak Mroźek w cechę wspólną: postawił ich w sytuacji ponad siły, w sytuacji osaczenia, często – bez wyjścia. Zrozpaczona kobieta po siedmiu latach pożycia małżeńskiego odkrywa, że jej mąż jest z plasteliny (*Fakt*); optymista nie potrafi zrozumieć, dlaczego czterech mężczyzn niesie go w drewnianej skrzyni z przybitym wiekiem (*Testament optymisty*); naukowiec, ni-

czym owca, zmuszany jest przez swego owczarka do codziennego wypasu na łące (*Wierny stróż*). W takich sytuacjach narratorzy-bohaterowie zachowują się podobnie. Albo wygłaszają oracje, piszą listy i podania, by udowodnić innym i samym sobie, że panują intelektualnie nad zdarzeniami, albo usuwają się w cień, uchylają od starcia tak fizycznego, jak słownego z rozmówcą, gdy sytuacja staje się niewygodna. Dostrzegłszy w salonie mecenasa siedzącego w kojcu postępowca, narrator-bohater udaje, że go nie widzi, bowiem nie wypada mu się o niego dopytywać, skoro gospodyni nie zwraca na klatkę najmniejszej uwagi (*Imieniny*). Pasażer z *Przesiadki*, mimo iż przemoknięty, zmęczony i marzy o odpoczynku, nie kłóci się z pasterzem, lecz bez wahania oddaje klucz do pokoju hotelowego i przez błoto, w ciemności wraca na stację. W opowiadaniu *Buntownik* narrator-bohater milcząco wysłuchuje skargi swego Anioła Stróża, po czym niespiesznie idzie do kuchni, zjada jajko na twardo i zaczyna czytać gazetę. Narratorzy Mrożka zawsze są grzeczni, mili, ujmujący i dyskretni, nigdy nie starają się narzucać opinii innym, nawet gdy w otaczającym świecie dostrzegają osobliwości i anomalie, które poza nimi nikogo nie dziwią.

Mrożkowych „opowiadaczy” identyfikuje inna jeszcze cecha: przedziwna samotność i wyalienowanie. Żadne z licznych „ja” nigdzie „nie przynależy”: nie ma rodziny, nie wiadomo skąd się wzięło i dokąd zmierza, a nawet jeśli ma przyjaciół (Koguta, Lisa, Mayera czy Nowosądeckiego), i tak nic konkretnego nie można o nich powiedzieć.

Zatem narrator Mrożka jest i nie jest tą samą osobą. Wykazuje cechy, które pozwalają na identyfikację kategoriałną podmiotów mówiących w opowiadaniach, ale równocześnie ich podobieństwo czy wręcz identyczność przestają być prawomocne, jeśli do charakterystyki „ja” narratorskich włączyć dzielące ich diametralne różnice. Samotność narratorów Mrożka,

ich bezradność w sytuacjach, w jakich się znaleźli, oraz zgoda na wybryki i dziwactwa otaczającej rzeczywistości, pozwalają widzieć w nich jedną i tę samą postać; rozbieżności wieku, zawodów, płci czy przynależności do grupy ontologicznej to maski przesłaniające wspólnotę egzystencjalno-intelektualną.

„Prawie każdy z monologów – pisze Michał Głowiński – jest utworem potencjalnie teatralnym, jest bowiem nie tylko spowiedzią czy dyskursem polemicznym, jest także rolą.”<sup>3</sup> W wypadku narratora Mrożka jest rolą przede wszystkim. „Ja” z opowiadań umyka jakimkolwiek przyporządkowaniom; odbiorca nie może przyszpilić go żadnym określeniem, bo etykieta ulega dezaktualizacji, skoro tylko narrator rozpoczyna kolejną opowieść. „Ja” w opowiadaniach Mrożka stanowi dla czytelnika nie lada problem: nie daje się sprowadzić do prostych schematów, jednoznacznych ról, do bycia tym i tylko tym. Narrator Mrożka to „polimorf”, wirtuoz, prestidigitator, który raz po raz wprowadza odbiorcę w błąd: odgrywa role, z których każda stoi w jaskrawej sprzeczności z pozostałymi.

Takie potraktowanie kondycji narratora-bohatera bliskie jest ironii w ujęciu Haralda Weinricha. Badacz uważa, iż w wypadku tej kategorii estetycznej i filozoficznej zawsze zachodzi rozszczepienie komunikatów językowych:

[...] jeden łańcuch informacyjny kieruje się do określonego słuchacza i mówi Tak, gdy tymczasem drugi, towarzyszący łańcuch informacyjny kieruje się do obecnego przy „rozmowie” trzeciego i mówi Nie.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> M. Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 146.

<sup>4</sup> Cyt. za: R. Warning, *Opozycja i kazus – o roli czytelnika w powieści Diderota „Kubuś fatalista i jego pan”*. „Pamiętnik Literacki” 1976 z. 4, s. 349.

Innymi słowy: tam, gdzie partnerowi dialogu daje się do zrozumienia „Tak”, obecnemu przy rozmowie trzeciemu sygnalizowane jest „Nie”. Rozszczepienie komunikatów językowych charakterystyczne jest dla sposobu funkcjonowania narratora Mrożka. Lektura dowolnego opowiadania wydaje się upoważniać czytelnika do określenia tożsamości „ja” mówiącego, odczytania owego „Tak”, które pisarz kieruje do odbiorcy. Jednak już po kilku stronach czytelnik może się przekonać, że nowa sytuacja narratora-bohatera jest całkowicie nieadekwatna do jego kondycji z poprzednich opowiadań, a zatem obraz „ja”, jaki ukonstytuował się w świadomości odbiorcy, nie był prawdziwy i ostateczny. Każde kolejne opowiadanie odkrywa nową „twarz” narratora, ale równocześnie – w kontekście innych utworów – jest sygnałem, że nie należy traktować jej autorytatywnie, lecz zawsze z przyjrzeniem oka, jako zapowiedź prawdopodobnej zmiany w kolejnej „opowiadaniowej kreacji”. Gra między pisarzem a czytelnikiem, między jawnym „Tak” a sugerowanym „Nie” w opowiadaniach Mrożka nigdy nie ustaje. Nie ma bowiem końca budowanie obrazu narratora. Obraz ten nigdy nie jest pełny, zawsze dla czytelnika pozostaje nieuchwytny i autonomiczny. W konsekwencji należałoby uznać narratora Mrożka za *unreliable narrator*<sup>5</sup> – niewiarygodnego, niesolidnego, na którym nie można polegać.

Gra z czytelnikiem na płaszczyźnie narracji zbliża opowiadania do osiemnastowiecznych *contes philosophiques*, zwłaszcza do *Kubusia fatalisty i jego pana* Denisa Diderota. Narrator powiastki już na początku daje się poznać w swej auktorialnej zwierzchności; odsłania umowność sytuacji narracyjnej, która dominuje nad planem fabularnym:

---

<sup>5</sup> W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961.



Widzisz, czytelniku, że jestem na ładnej drodze: ode mnie by tylko zależało kazać ci czekać rok, dwa, trzy lata na opowieść o amorach Kubusia, rozłączając go z panem i każąc każdemu z osobna wędrować przez wszystkie możliwe przygody. Cóż by mi przeszkodziło ożenić pana i przyprawić mu rogi? Wyprawić Kubusia na dalekie wyspy? Zapędzić tam jego pana? Sprowadzić obu z powrotem do Francji na jednym statku? Cóż łatwiejszego niż kleić powieści!<sup>6</sup>

Tu narrator jest reżyserem i kreatorem zdarzeń; czytelnik poznaje go w czasie formowania opowieści. Panowanie nad materiałą powiastki narrator wielokrotnie potwierdza swoimi demonstracyjnie swobodnymi poczynaniami: nie troszczy się o ciągłość fabuły, w dowolnych momentach przerywa opowiadanie, by snuć dygresje, często zwraca się wprost do czytelnika, dyskutuje z nim, a nawet igra z jego oczekiwaniami. Zastrzega jednak, że nie jest powieściopisarzem, lecz historykiem, że rezygnuje ze wszystkich nieprawdopodobnych przypadków i zbiegów okoliczności, w które obfitują najróżniejsze romanse. Wciąż podkreśla, że nie chce pisać bajki czy powieści, lecz historię, prawdziwą historię. Jednak powoływaniu się narratora na prawdę historyczną nie można zbytnio dowierzać:

Jasnym jest, że piszę tutaj powieść, skoro gardzę wszystkim, czym powieściopisarz nie omieszkałby się posłużyć. Kto by wziął to, co piszę, za prawdę, byłby może w mniejszym błędzie niż ktoś, kto by to wziął za bajkę.<sup>7</sup>

Przeciwstawienie zmyślonej powieści i prawdziwej historii uchylone zostaje pozostawiającym wszystko otwarte „byłby

<sup>6</sup> D. Diderot, *Kubuś fatalista i jego pan*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Warszawa 1953, s. 19.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 29; podkreśl. B. P.

może". A zatem narrator funkcję wiernego historyka bierze w cudzysłów, sugeruje czytelnikowi, że to jedynie rola, którą w zależności od upodobania albo przyjmuje, albo porzuca.

W zakończeniu powiastki narrator każe urwać się rękopisowi, którego rzekomo jest tłumaczem i wydawcą (jeszcze jedna rola narratora!). Czytelnikowi, oczekującemu na dalszy ciąg amorów Kubusia, radzi kontynuować opowieść według własnej fantazji. Jako pomoc proponuje trzy warianty końcowe, odnalezione przez niego w jakichś niezwykle podejrzanych pamiętnikach.

Narrator zrzuca więc wszystkie maski, jakie kolejno przywdziewał w powiastce: reżysera i kreatora zdarzeń, historyka-komentatora oraz tłumacza rękopisu. Przyznaje, że wszystko, co robił, było grą i mistyfikacją; żegna się jako „unreliable narrator”<sup>8</sup>.

W powiastce Diderota, podobnie jak w opowiadaniach Mrożka, odnaleźć można oscylowanie między wieloma możliwościami określenia kondycji narratora. Łatwo jednakże zauważyć zasadniczą różnicę w sposobie prezentowania owej polimorficzności „ja” opowiadającego.

W *Kubusiu fataliście* wielopłaszczyznowość struktury narracyjnej jest ostentacyjnie podkreślana przez samego narratora. Przerwywanie toku fabuły licznymi dygresjami, polemikami z czytelnikiem i anegdotami, ustawiczne przeplatanie się sytuacji narracyjnej i świata przedstawionego, bezpośrednie przechodzenie czasu zdarzeń w czas narracji służyć miało demonstrowaniu dominującej pozycji narratora. Czytelnik nie miał

---

<sup>8</sup> Taka konstrukcja narratora nie była oryginalnym pomysłem Diderota. Struktura powiastki przypomina powieści Laurence’a Sterne’a (*Tristram Shandy. Podróż sentymentalna*), z czego zresztą wielokrotnie czyniono Diderotowi zarzut. O kompozycji sternowskiej zob. Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*. Warszawa 1961, s. 180–198.

więc złudzeń, że jest wodzony za nos; bez trudu odczytywał intencje autora.

W opowiadaniach Mrożka „uchylanie się” narratora przed zastygnięciem w jednej tylko formie wydaje się na pierwszy rzut oka niedostrzegalne. Czytelnik bowiem nigdy nie zostaje bezpośrednio poinformowany o zmienności ról „ja” opowiadającego. Sam musi dostrzec „mobilność” narratora i ją zinterpretować. Jest to zadanie o tyle trudne, że możliwe w perspektywie nie jednego lecz wielu tekstów (wszystkich opowiadań lub przynajmniej sekwencji) – wymaga szerszego kontekstu niż lektura tylko pojedynczych utworów. Im szerszy horyzont lektury, tym lepsza percepcja, tym łatwiej zaobserwować polimorficzność narratora.

Dyskrecja, z jaką podmiot opowiadań wciela się w coraz to inne role, wydaje się istotna dla interpretacji tego zabiegu w ujęciu Mrożka. Wskazuje, że wariacyjność tożsamości narratora nie służy tylko – jak w *conte* Diderota – podkreśleniu dystansu między pisarzem a iluzją powieściową, nie jest więc jedynie przejawem dialogu autora z odbiorcą. Wydaje się, że narrator opowiadań prezentuje swoje kolejne „konterfekty” nie tylko dla czytelnika, lecz także dla siebie. Można by powiedzieć, że narrator Mrożka prowadzi sceniczne *soliloquium* złożone z kolejnych odsłon (opowiadań). Taka interpretacja pozostaje w ścisłej korelacji z wyobrażeniami Mrożka o świecie jako kramie z kostiumami:

Oto asystent Sorbony przebrany za trapera, tam bogacz w stroju żebraka [...]. Starzec przebrany za młodzieńca, młodzieniec za Tolstoja, kobiety za mężczyzn, mężczyźni za kobiety, hermafrodyty za neandertalczyków, neandertalczyki za transcendentalczyków. [...] Ale czy swoje „Ja” naprawdę można aż tak wybierać? [...] Nie tyle więc owego „Ja” należałoby szukać, ile swoich granic, aby wiedzieć,

gdzie są, czego inaczej jak przez sprawdzanie – z początku na ślepo – widzieć nie można.<sup>9</sup>

Narrator zatem (a może pisarz, skoro każdy monolog, jak chce Głowiński, jest rolą) przymierza różne kostiumy, aby sprawdzić swą autentyczność, wyznaczyć granice własnej tożsamości. Można by go nazwać narratorem problematycznym, bo stanowi problem sam dla siebie, nie potrafi się określić i ustalić swojego miejsca w świecie. W konsekwencji nieustannie o sobie pyta i siebie poszukuje.<sup>10</sup>

Jeśli by przyjąć taką interpretację, można by w zmienności ról narratora-bohatera opowiadań Mrożka doszukiwać się swoistej kontynuacji „ferdydurkiczego” widzenia świata. Cała twórczość prozatorska Gombrowicza opiera się bowiem na „efekcie homonimii podmiotu mówiącego”<sup>11</sup>, jest ustawicznym multiplikowaniem osobowości narratora po to, by osobowość ta nigdy nie została przez odbiorców sklasyfikowana i uwięziona w ostatecznym kształcie. Kondycja „ja” opowiadającego w utworach Gombrowicza nie jest ustalona, lecz zawsze stanowi przedmiot dociekań i rozmyślań. Narrator-bohater nigdy nie zadowala się wyznaczoną przez dane położenie rolą, ale zawsze o nią, a więc pośrednio i o siebie, pyta, a także na różne sposoby ją kwestionuje. To „wieczysty aktor, ale aktor naturalny, ponieważ sztuczność jest mu wrodzona, ona stanowi cechę jego człowieczeństwa”<sup>12</sup>, to „człowiek stwarzany od zewnątrz, czyli z istoty swojej nieautentyczny – będący zawsze

<sup>9</sup> S. Mrożek, *Dziadek Ignacy*, [w:] *Małe listy*. Kraków 1982, s. 68–69.

<sup>10</sup> Określenie *narrator problematyczny* pochodzi od Michała Głowińskiego („*Ferdydurke*” *Witolda Gombrowicza*. Warszawa 1995). Badacz nazywa w ten sposób narratora *Ferdydurke*.

<sup>11</sup> W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982, s. 86–145.

<sup>12</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik (1967–1961)*. Paryż 1962, s. 10–11.

nie sobą, gdyż określa go forma, która rodzi się między ludźmi” [ib.]. O ile jednak w narratorze literackim Gombrowicza można by dopatrywać się znamion portretu duchowego samego autora, o tyle w wypadku Mrożka podstawienie w miejsce „ja” mówiącego osoby pisarza byłoby nadinterpretacją.<sup>13</sup>

Z pewnością konstrukcja „ja” mówiącego w świecie prozatorskim Mrożka nie jest li tylko – jak w *contes philosophiques* – przejawem ironicznego dystansu autora wobec iluzji powieściowej utworu, nie jest wyłącznie środkiem technicznym służącym podkreśleniu, iż utwór powinien być percypowany inaczej aniżeli dyskurs o całkowicie autonomicznym znaczeniu, wskazówką, iż tekst jest stymulantem odmiennych niż dosłowne odniesień interpretacyjnych. Żonglerkę narracyjną autora *Półpancerzy praktycznych* bardziej należy wiązać z jego światopoglądem (co zbliżałoby go do Gombrowicza) aniżeli z warszatem twórczym.

Świat [mówi Mroźek w *Małych Ustach*] stał się bieganiną, każdy biega z miejsca na miejsce i pyta się drugiego: „Nie było tu mojego Ja? Szukam go wszędzie”. „Nie, ale może pan widział moje tam, skąd pan przybywa”. Tu tamtego nie było, tego tam nie ma. Więc znowu pędzą, a wszyscy zdyszani. [...] Olbrzymi kram wypełniony wszelakimi kostiumami, a przed kramem tłoczy się tłum złożony z poszukiwaczy „Ja”. Każdy kostium ma być jakimś „Ja”. [...] Przebierać się można w nieskończoność, jakaż więc wol-

<sup>13</sup> Gombrowiczowską próbę uchylania się Formie w planie narracji niezwykle ciekawie interpretuje J. Jarzębski (*Między chaosem a formą*, [w:] *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1986). Por. też uwagi M. Głowińskiego (op. cit) o *Ferdynurce*; dzieło Gombrowicza przypomina, zdaniem badacza, szesnastowieczny romans hiszpański, tzw. powieść pikareską. Ciekawa byłaby próba odniesienia tej interpretacji do utworów prozatorskich Mrożka, potraktowania narratora-bohatera jako łotryka, który przechodzi przez najrozmaitsze środowiska i wykonuje najróżniejsze zawody.

ność nieograniczona, pod warunkiem, że maskaradę uznamy za rzeczywistość.<sup>14</sup>

Życie to w wyobrażeniu Mrożka maskarada, ludzie zaś są kukielkami, od czasu do czasu – dla urozmaicenia – prezentującymi się „na wybiegu” teatru świata w innych ubraniach, a metaforę tę rozumieć należy jako powielanie i multiplikowanie cudzych słów i gestów, wykluczające jakąkolwiek refleksję nad ich głębszym znaczeniem. Z repertuaru zewnętrznych form jednostka – niczym Mrożkowy narrator – mechanicznie wybiera odpowiedni dla danej sytuacji wzorzec zachowania czy mówienia i równie mechanicznie wzorzec ten powtarza. Zachowanie sprowadzone zostaje do odruchu, odegrania „roli”, co prowadzi do niszczenia indywidualnego „ja”.

Dlaczego [kontynuuje ironicznie Mrozek swe rozważania w *Małych listach*] zgodzić się na swoją treść, która przeważnie bywa tak nieefektowna i uciążliwa [...]. Mamy przecież tyle efektownych kostiumów. Szukajmy więc swojego „Ja”, pyszna to zabawa pod warunkiem, że nigdy go nie znajdziemy. Wtedy byłby koniec zabawy. [M<sub>D1</sub>]

Narrator Mrożka – nieodrodny uczeń swego mistrza – nie pozwala sobie na komfort zastygnięcia w jednej tylko życiowej pozie. Jego tożsamość, jak osobowość każdego człowieka w ujęciu autora *Słonia*, to konglomerat *clichés* w rozumieniu Antona Zijdervelda<sup>15</sup>. Narrator Mrożka dowodzi, że ludzie to

<sup>14</sup> S. Mrozek, *Dziadek Ignacy*, [w:] *Małe listy*, s. 69–70; dalej [M<sub>D1</sub>].

<sup>15</sup> Według Zijdervelda *cliché* nie jest zjawiskiem wyłącznie lingwistycznym, ale także formą myślenia, działania, uczuć. Jej funkcjonowanie polega na wywoływaniu określonych zachowań na zasadzie behawiorystycznego mechanizmu bodziec–reakcja (zob. M. Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*. Kraków 1996, s. 223).

figury, które godzą się na status marionetki, funkcjonują jako trybik w mechanizmie, bez sprzeciwu przyjmują wyznaczone im miejsce i związane z nim wzorce zachowań i myślenia. Nawet się nie buntują – cóż, „byłby to koniec zabawy”, a zresztą bunt nie jest możliwy: marionetka-mechanizm nie potrafi dociekać sensu tego, co się wokół niej dzieje. Narrator-polimorf, który dla twórców osiemnastowiecznych powiastek z pozoru był jedynie konwencjonalnym zabiegiem literackim, dla Mrożka stał się ideogramem głęboko przeżytej prawdy o człowieku współczesnym: na siebie – na swe ciało i duszę – narrator nakłada kostium i gra.

*Bogna Pawłowska*

NARRATOR OPOWIADAŃ MROŻKA „W OKOWACH  
DUSZY I CIAŁA”, CZYLI O NARRATORZE,  
KTÓRY STANOWI PROBLEM SAM DLA SIEBIE

THE NARRATOR IN THE STORIES BY MROŻEK "IN THE  
CHAINS OF SPIRIT AND BODY" I.E. ON THE NARRATOR  
WHO POSES A PROBLEM FOR ONESELF

#### Summary

The narrator in the stories by Sławomir Mrożek is a polymorphic personality; he cannot be characterised with just a single definition adequate for all prose works of the author of *The Wedding in Atomice*. There are several parallel features of his in the stories: he speaks in the first person singular equivalent to his name; he often bears a resemblance to the author's biography and appearance; he is often confronted with an extreme situation beyond his coping capacities; he is a real outsider. The above mentioned characteristics could suggest a possibility of identifying all the speaking subjects of the subsequent stories. Such an identification, however, is not possible since in order to complete a full characterisation of Mrożek's narrators it is necessary to add up the differences that place them poles asunder: age, occupation, sex, ontological and social status. Thus Mrożek's narrating "me" is and is not the same person. It is a figure putting on various masks, a "polymorphic creature", a master-conjurer who leads a reader astray again and again: in the stories he plays parts, each one of them being clearly juxtaposed with the others.

The polymorphic nature of Mrożek's narrators should be put down to the writer's world viewpoint and its philosophical grounds – the idea of the world and man according to Witold Gombrowicz's notions. The polymorphic character of Mrożek's narrator proves that people are creatures resembling puppets thoughtlessly accepting the cultural patterns imposed on them by society and agreeing to deadly confinement of conventionalities, customs and habits.