

# Hanna Kirchner

---

## Diabli wiedzą co, czyli Choromański

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (10), 34-39

---

1973

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Hanna Kirchner*

**Diabli wiedzą co,  
czyli Choromański**

W powieści *Słowacki wysp tropikalnych* narrator opisuje recital taneczny Ruth Sorel i prezentuje nam ją jako „przyszłą żonę Michała Choromańskiego, autora *Zazdrości i medycyny*, tak głośnej w onych trzydziestych latach powieści, a o którym obecnie prawie się już nie mówi.” Od powrotu do Polski w 1958 roku pisarz ten, od którego nazwiska Ignacy Fik utworzył obelżywy epitet na oznaczenie całego odłamu „literatury choromaniaków”, wydał w latach 1959—1971 kilkanaście książek, w tym dziesięć powieści! U schyłku dwudziestolecia wymieniano go jednym tchem z Gombrowiczem, Schulzem i Witkacym; przez ostatnich lat 12 jego opasłe książki znikwały z księgarń nie pozostawiając żadnego śladu w bilansach krytycznych. Był jakby życzliwie przemilczany. Raz czy drugi ktoś niepewnie się zająknął, że ten oto fakt literacki domaga się opisu i klasyfikacji. Próby takie jednak też niczego w tej sytuacji nie naruszały. Gdy sława jego kolegów „chromaniaków” rosła, twórca *Zazdrości i medycyny* pozostał w opinii literackiej

Życzliwie  
przemilczany

autorem tej jednej książki, przy tym jakby na zawsze przytrzaśniętej drzwiami, które zamknęły się za Warszawą międzywojenną.

Z dziesiątka jego współcześnie wydanych powieści żadna nie została wyróżniona przez opinię literacką, mówioną czy pisaną. Może tylko wydawnictwo jeden tytuł jakby podkreśliło — wznowiając go już po dwóch latach — to *Stowacki wysp tropikalnych*. Krytyk nie ma jednak dostatecznych podstaw do takiego wyboru. Wydaje się bowiem, że te dziesięć powieści tworzy jedno dzieło, tożsame w strukturze i języku, spójne cechami kreowanego w nich świata. Prawda, dzieło to w swej partii ostatniej jest chyba artystycznie najbardziej dojrzałe; obejmuje ona cztery tytuły: *Stowacki wysp tropikalnych* (1969), *Kotły beethovenowskie* (1970), *Różowe krowy i szare scandale* (1970), *Głownictwo, mogilitwa i praktykarze* (1971). W nich jednak rozrasta się tylko i doskonalili to, co było u początku, może jeszcze w *Zazdrości i medycynie*? Spróbujmy więc spojrzeć na powojenną twórczość Choromańskiego jak na jedną książkę-multiplikację.

Wydawał on co rok książkę, zdarzyło się, że i dwie rocznie. Znikały z księgarni błyskawicznie. Poczytność ta nie doczekała się komentarza, nie wiemy, jakiej jest natury. A przecież kontakt czytelniczy z tymi bestsellerami rodzi wprędce jakieś uczucia dwuznaczne, niepewność właściwą bohaterom Choromańskiego. Diabli wiedzą co... Najpierw pochłania się te książki z apetytem, niemal mlaskając z uciechy, a potem wyłania się jakaś wątpliwość, która po lekturze kilku powieści konkretyzuje się w nieміłe podejrzenie: czy nie jest to aby literatura rozrywkowa? Czy owe małomiasteczkowe ploteczki, pikantne skandaliki obyczajowe z przedwojennego „towarzystwa”, wątki szpiegowsko-policyjne i ów stały narracyjny *suspense à la Hitchcock* nie trącą chwilkami Dołęgą-Mostowiczem? Czy zamierzenie satyryczne, które godzi w panią Marusię Kasprowiczo-

A może to  
literatura  
rozrywkowa?

wą lub w różne dewiacje obyczajowe znajomych z międzywojennej Warszawy i Zakopanego, czy wreszcie w stęchły światek emigracyjny, ma walor dostatecznie poważny? Czy nas to wreszcie cokolwiek obchodzi?

Eksperymentator z *Zazdrości i medycyny* przeistoczył się bowiem po wojnie w gawędziarza-humorystę. Można rzec nawet, że się — przystosował. Po jego gawędach hula bowiem nadal wściekły wiatr z tamtej książki — to znaczy akcja pulsuje pod rytm natury, dziwactwa pogody i klimatu dynamizują bieg zdarzeń i kulminują wraz z nimi, złowróżając niczym kometa w dawnej literaturze polskiej. Spiralna chronologia i inne zabiegi kompozycyjne relacji o trójkącie: Widmar — Rebeka — chirurg Tamten powracają tutaj w wieloplanowych, Conradowskich „wyjawieniach”, w nawrotach i dystansach narracyjnych.

Po dawnemu zabiegi te służą sugestiom demonizmu i wieloznaczności zjawisk, nade wszystko zaś dziwności i tajemnicy dusz ludzkich. W nich zaś nieodmiennie namiętność i występki roznieca Chuć i jej wynaturzenia — więc zjawiska biologiczne, „medyczne”. Obsesyjny w twórczości Choromańskiego obraz szpitala to rzeczywistość o strukturze identycznej ze światem zdrowych — to jakby model tego świata, w którym choroba, obłąd i śmierć są elementami teatru okropności równie tajemniczych, jak groteskowych i śmiesznych.

Na te najwcześniejsze sposoby i przeświadczenia pisarskie powojenny gawędziarz i humorysta narzuca strukturę dodatkową (opatrzoną zresztą komentarzem programowym we wstępie do powieści *Słowacki wysp tropikalnych*), strukturę PLOTKI. Chwalili ją niegdyś, jako chwyt narracyjny — Nałkowska i Breza. Wiele by można się zastanawiać nad rolą i źródłami literackimi, czy też może „metafizycznymi”, tego chwytu w prozie międzywojennej i nie tylko (czyż nie taka jest kompozycja np. *Urzędu*

Fizyka i  
metafizyka  
plotki

Brezy?). Choromański widzi w plotce nie tylko swoją gnoseologię, ale i rudymenty świadomości i komunikacji społecznej, jakby historię i socjologię w funkcjonowaniu codziennym:

„człowiek żyjący w dzisiejszości, żyje w niejasności, w półprawdzie i wśród nieścisłych faktów. Zawsze i wszędzie. Taka jest swoistość dzisiejszego, bieżącego dnia”.

Wszystkie jego powieści, czy dzieją się w Ameryce Południowej czy w Polsce międzywojennej — w Warszawie, w Zakopanem, „na prowincji”, są „sprawozdaniem” obserwatora lub podmiotu zdarzeń. Tym „ja” narracyjnym jest zawsze dobroduszny, po trosze naiwny i nieświadomy *outsider*, gość, przybysz. Jego niewtajemniczone spojrzenie podnosi do kwadratu organiczną dziwność zachowań ludzkich. Płyne zaś ona z ciemnych zagadek duszy i z anonimowej, okrutnej, wszechobecnej penetracji politycznego wywiadu: czy to sanacyjnej dwójki, czy hitlerowskiej agentury, czy południowoamerykańskiej policji. „Wyjawienie” zresztą nigdy nie jest zupełne, narrator nie ma władzy nad opisywanym światem, sam jest w nim zanurzony lub do końca nie chwyta reguł gry.

Niewinna i bezbronna ofiara, wciągnięta bez woli i wiedzy i zmiażdżona przez tryby wywiadu (*Słowacki wysp tropikalnych, Kotły beethovenowskie, Głownictwo, mogilitwa i praktykarze*), jakkolwiek wzniosła i dramatyczna, żyje w tym samym absurdalnie-humorystycznym świecie, co bohaterowie „scandalii” w Dzierżbiłowicach. Struktura świata jest bowiem dla Choromańskiego totalnie groteskowa — jak dla Witkacego i Gombrowicza. Jeśli jest to Gogol Polski międzywojennej, to taki, który przeszedł wtajemniczenie w Kafkę i Dostojewskiego. Jego groteska obsuwa się jednak niepokojąco od strony filozoficznej, nazbyt często zmienia w „Wodewilice”, w kabaret, w chichot skandalisty obyczajowego, w rodzajową plotkę.

Gogol  
Polski  
międzywojennej

Ale znów ta właśnie rodzajowość, dzięki groteskowej deformacji, staje się szalenie pociągająca. Powieści Choromańskiego z biegiem lat puchną od drobiazgowego opisu, od szczegółów i realiów, portretów znajomych (np. Karola Szymanowskiego), jakby tamten świat coraz bardziej zdawał mu się godny utrwalenia. Psychologiczne i kryminalne wyskoki jego bohaterów odbywają się w „anturazu”, jak on mówi, opisanym ze ścisłością dokumentalisty. Tylko że szczegóły te i krajobrazy mają w sobie zawsze coś dwuznacznie teatralnego, są wymowne i smakowite.

Język  
narzędziem  
groteski

Dotyczy to również języka. Choromański utrwala pewną „towarzyską” konwencję językową lat międzywojennych i zarazem czyni z języka osobne narzędzie groteski: wyprawia przedziwne grymasy leksykalne, gromadzi i spiętrza neologizmy, barbaryzmy, makaronizmy, archaizmy — prawdziwe, i zmyślane — sieje błędami (może w większości zawdzięcza je korekcie!), ale wszystko z okrągłym gestem człowieka z „towarzystwa”, w stylistyce aluzji, podtekstu, przymrużenia oka. Jest to jeden ze specjalnych uroków jego książek.

Symbole  
i asocjacje  
literackie

Na tę profuzję dziwaczności, absurdu, wynaturzeń, *moral insanity*, skandalów i wątków kryminalnych nakłada się jeszcze jeden system konstrukcyjny: zaczerpnięte ze sztuki symbole i analogie. Bohaterowie Choromańskiego uprawiają estetyzm na użytek powszedni — mają skłonność do wyjaśniania, lub przekładania zdarzeń i sensów swej biografii na symbole i skojarzenia literackie lub muzyczne. W ten sposób posępny, wzniosły i tajemniczy świat Conrada materializuje się w Warszawie lat trzydziestych (bo to Conrad jest Słowackim wysp tropikalnych), kotły, które Beethoven zmusił do wyśpiewania melodii, symbolizują wiarę w dobroć i solidarność ludzką; wreszcie Przybyszewski, secesja, Oskar Wilde, Nietzsche i Wyspiański nawiedzają powieści *Schodami w górę, schodami w dół, Kotły be-*

*ethovenowskie, nade wszystko zaś — Różowe krowy i szare scandalie.*

A wszakże *Zazdrość i medycyna*, czytana po latach, kojarzy się coraz silniej z Przybyszewskim i modernizmem rosyjskim, przyprawionym według wzorów ekspresjonistycznego kina! W paru książkach powojennych Choromański tworzy humorystyczne studium secesji jako stylu kultury masowej dwudziestolecia, a te literackie motywy, podobnie jak użyte przez niego konwencje literatury popularnej, zdają się służyć mu za materiał i narzędzie parodii. Podobnie czynił Witkacy, zwłaszcza gdy z dwuznaczną powagą stosował się w regulaminie swej „Firmy portretowej” do stereotypów kultury masowej.

Choromański parodią triumfująco odsadza się od podejrzenie bliskiego sąsiedztwa powieści rozrywkowej, a może po prostu nobilituje ją i oczyszcza swym żywiółowym talentem, swym zmysłem tajemniczości i groteski? Diabli wiedzą co... Nie wątpię jednak, że się to kiedyś wyjaśni na korzyść Choromańskiego.

Modernizm  
i ekspresjonizm