

Maria WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ

Ironia jako zasada bytu i jako formuła opisu świata.
(O *Historiach maniaków* Romana Jaworskiego)

L'ironie comme principe d'existence et comme formule de description du monde
dans les *Histoires des maniaques* (*Historie maniaków*) de Roman Jaworski

Ирония как принцип бытия и как формула описания мира
(О „Историях маньяков” Романа Яворского)

Twórczość Romana Jaworskiego (1883—1944) jest prawie nieznaną nawet przeciętnemu polonistom, choć ta oryginalna filozoficzna groteska sytuująca się obok pisarstwa Irzykowskiego, Witkacego i Gombrowicza, stanowi ważny element dwudziestowiecznego nurtu naszej prozy.

Kilka opowiadań zebranych w tomie „Historie maniaków, powieść z pogranicza dwóch rzeczywistości” — „Wesele hrabiego Orgaza”, pierwsza wersja powieści „Alycbiades” i fragmenty dramatu „Hamlet, drugi król polski” składają cały literacki dorobek Jaworskiego, niezwykle w demaskowaniu podstaw kultury europejskiej, której klęskę pokazywał w sposób okrutny w swym ironicznym widzeniu świata skazanego na zagładę.

Ironia jest w tych utworach kategorią zarówno ontologiczną jak i estetyczną; określa postawę pisarza wobec rzeczywistości, w której dostrzega nieprzecieżalne sprzeczności oraz jest płaszczyzną interpretacyjną dla językowego ukształtowania tekstu, którego znaczenia realizują się w zderzeniu literalnego i metaforycznego sensu wypowiedzi. Ironię jako zasadę dwuznacznego porządku wielowymiarowej egzystencji ujawnia konstrukcja bohatera uwikłanego w dramat „absolutnego poznania”, usiłującego pogodzić posiadaną świadomość prawdy bezwzględnej z relatywnością doświadczanych zjawisk i wartości i podejmującego działania wymykające się jego kontroli.

Ironiczna postawa¹ Jaworskiego polegająca na uzmysławianiu sobie konfliktowego charakteru bytu i egzystencji decyduje o groteskowym ujęciu przedstawianej rzeczywistości. Jej jawna kreacyjność skonfrontowana z zdroworozsądkowym widzeniem „naturalnego” porządku odsłania literackie reguły opisu świata jako sposobu intelektualnego opanowywania chaosu, inaczej mówiąc — zakłamywania tragizmu istnienia.

Zmagania pisarza z własną subiektywną wizją dysharmonii świata, wyzierającą spoza różnych ujęć porządkujących, widoczne są zwłaszcza w debiutanckich opowiadaniach Jaworskiego, w których poczucie absurdu egzystencji rozbija symbolistyczne konwencje stanowiące punkt wyjścia dla prezentowanego w nich obrazu świata.

Wydane w roku 1909 „Historie maniaków”, uzupełnione w edycji z 1977 roku o dwa międzywojenne opowiadania, stanowią całość tematyczno-artystyczną, są swoistym cyklem zarysowującym konsekwentnie — w różnych wariantach i z różnych perspektyw oglądaną — jednolitą i dość spójną wizję rzeczywistości, jakkolwiek między pierwszymi a ostatnimi utworami cyklu istnieją niewątpliwe i znaczne odmienności w sposobie jej kształtowania. Wszystkie wydają się jednak wariacjami na jeden temat dający się najogólniej określić jako dramatyczne spięcie subiektywnej zasady porządkowania zjawisk z faktami, które bądź odsłaniają chaos i bezsens egzystencji, bądź sygnalizują istnienie jakiegoś niezupełnie jasnego porządku, ironicznie kwestionującego rezultaty jednostkowych wysiłków poznawczych.

Temat ten realizują fabuły oparte na jednym w zasadzie schemacie sytuacyjnym — na transformacji postawy bohatera i odwróceniu roli, jaką pełnił — z wyboru lub konieczności — na jej przeciwieństwo. Oto gromada zrezygnowanych żałobników staje nagle wobec konieczności przestawienia swych reakcji na radosne powitanie ocalonych; niestrudzony poszukiwacz nieśmiertelności staje się nagle najgorliwszym sprzymierzeńcem śmierci; opiekun zakładu dla umysłowo chorych przekształca się w pacjenta a leczeni przezeń podopieczni w uzdrowicieli ludzkości; próba zrealizowania idei miłości absolutnej kończy się totalnym zwątpieniem jej wyznawcy w chwili, gdy okazuje się, że on sam stał się przedmiotem uczuć idealnych; poszukiwacz prawdy mającej wyzwolić mieszkańców miasta zmienia się świadomie w fałszywego proroka perfidnie przynoszącego miastu zagładę, ale z kolei zniszczona w wyniku jego zemsty Abdera odradza się na dawnych zasadach w sposób znacznie bardziej doskonały, kultuwując wartości, które dawny wybawiciel chciał przezwy-

¹ Rozważania na temat ironii opieram na książce P. Łaguny: *Ironia jako postawa i jako wyraz. Z zagadnień teoretycznych ironii*, Kraków 1985.

Bohaterowie powieści Jaworskiego działają w świecie wielowymiarowym ukształtowanym w wyniku stałego nakładania się różnych porządków różnych rzeczywistości: quasi empirycznej, symbolicznej, wewnętrznej, jednostkowego świata bohatera ale także równie indywidualnej optyki narratora, przy czym istotna w nich jest właśnie owa mobilność i niestabilizowanie obrazu świata i znaczeń występujących w nim przedmiotów. Między trzema pierwszymi a pozostałymi opowieściami zachodzą jednak wyraźne różnice w rodzaju tych przedmiotów i ich statusie ontologicznym. W „Zepsutym ornamentcie”, „Miał iść” i „Medi” świat jawi się wyłącznie jako ekspresja wewnętrznej wizji bohatera, pozbawiona kontrapunktującej perspektywy narracyjnej. W opowiadaniach tych występują dwa rodzaje przedmiotów — elementy pejzażu naturalnego oraz przedmioty cywilizacyjne i kulturowe, wszystkie wyraźnie antropomorfizowane i nacechowane symbolicznie. Dla pierwszych charakterystyczna wydaje się ekspresywna brutalizacja wyglądu zmierzająca do interpretacji świata jako krzyczącego cierpienia, typu „pierwszy ranny obłok, krwawy jak wypływająca z orbit żrenica...”².

Niecodzienny charakter uzyskują w tym świecie wytwory cywilizacyjne: kołowrót, prom na rzece, pajac dziecinny, pociąg, przedmioty w jakimś sensie techniczne, „narzędzia”, poddane mechanicznemu ruchowi, interpretowane symbolicznie w ramach wizji doznającego podmiotu:

Koło czerpało wodę i wylewało ją z wysiłkiem na brzeg. Każda szprycha, wynurzając się z wody, szła powoli, uporczywie w górę i opuszczała zimne, wielkie szkliste ły. Płaczące narzędzie [s. 28].

W pozostałych opowiadaniach następuje wyraźne ograniczenie antropomorfizacji i — przede wszystkim — zmiana jej funkcji. O ile w pierwszych stanowiła przesłankę interpretacyjną świata, w następnych określa głównie sytuację bohatera w świecie wartości. Uniwersum przedmiotowe jest tu jeszcze uboższe i w zasadzie niezmiennie we wszystkich opowiadaniach. Wyznacza je miasto i jego znaczące, tj. autonomicznie traktowane elementy: siedziba bohatera, studnia, jakiś lokal użyteczności publicznej jak ratusz czy kawiarnia, rzeka, most i to już prawie wszystko. Istnieją one w świecie kształtującym się jako rezultat wieloaspektowej strukturalizacji rzeczywistości i w związku z tym niejednolity jest ich status ontologiczny. Na zdroworozsądkowy porządek empiryczny nakładają się bowiem struktury językowe bohatera i narratora, odsłaniające ich własne widzenie świata, najogólniej biorąc zmierzające do jego sym-

² Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: R. Jaworski: *Historie maniaków*, Kraków 1977. W nawiasach w tekście podano lokalizację cytatu w tej właśnie edycji.

bolizacji. W ten sposób przedmiot sytuuje się w kilku różnych sferach rzeczywistości — quasi empirycznej, symbolicznej i lingwistycznej oraz w kilku różnych „przestrzeniach”.

Wyjaśnijmy to na jednym tylko przykładzie zaznaczając, że nie wszystkie przedmioty konstytuują się we wszystkich wymienionych tu planach bytowych. Studnia w opowiadaniu „Trzecia godzina” istnieje: 1) quasi realnie jako element pejzażu miejskiego, 2) symbolicznie (w perspektywie duchowej postaci) jako przedmiot — przesłanie bytu skierowane do bohatera, sugerujące mu cel i sposób działania, 3) językowo jako nazwa odsyłająca do kulturowej tradycji użyć, w pewnym zakresie potwierdzających sensy symboliczne. Jako kategoria lingwistyczna występuje w wyrażeniach metaforycznych w ramach operacji polegających na urzeczywistnieniu metafory, na konstruowaniu desygnatów formuł metajęzykowych, jako studnia — źródło poznania (i początek realnej drogi ku wyżynom duchowym) i studnia — otchłań tajemnicy niezgłębionej (pułapka na trasie podróży pana Pichonia).

Zasygnalizowane porządki strukturalne, które przy ustabilizowanych w obrębie tej „wielości rzeczywistości”³ wyglądach destabilizują znaczenia przedmiotu, sytuują obiekt w różnych przestrzeniach funkcjonujących w „Historiach”... (głównie jako kategorie interpretacyjne).

Przestrzeń quasi realna zamyka się w obrębie miasta opisywanego zgodnie z zasadami kreacji realistycznej, sygnalizując jego tradycyjny układ architektoniczno-funkcjonalny. Opis zmierza ku ujęciom syntetycznym, z pominięciem indywidualizujących detali i właściwości poszczególnych obiektów. Nawet nazwa własna Abdera, wyjątkowo wprowadzona w „Opowieści o smutku czterech ścian” występuje jako określenie typizujące i zarazem waloryzujące, synonimiczne wobec denotatywnego pojęcia miasto. Ale miasta to także kategoria ideologiczna, zarówno w optyce bohatera jak i narratora, kwintesencja cywilizacji i jej najbardziej znamienne wytwór, siedlisko zbrodni i głupoty. Tutaj człowiek poddany naciskom społecznym wykonuje swoje obywatelskie powinności, nie znaczące czynności uniemożliwiające mu refleksję nad sensem istnienia. Miasto to bezmyślna aprobata losu, ludzkiej kondycji.

Maniakalni dziwacy egzystują poza miastem lub na jego najdalszych obrzeżach, w siedzibach, których zaniedbanie, ruina i rozpad wyraźnie kontrastują ze skrzętną stabilnością i pozornym trwaniem budynków miejskich. Te domostwa znajdują się już jakby w innej przestrzeni, niecywilizacyjnej, która — choć mogłaby być interpretowana realistycznie

³ Termin zapożyczony z rozprawy L. Chwiśka: *Wielość rzeczywistości w sztuce, [w:] Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, Warszawa 1960 s. 24—73.

(rzeka opływająca miasto, bagna wokół przedmieścia itp.) — swą wyrazistą archetypicznością narzuca konieczność odczytań alegorycznych: rzeka — „płynąca trumna” istotnie staje się grobem pana Pichonia i narzędziem unicestwiającej zemsty Fanfarona; bagna i trzęsawiska przypominają o wiecznej klęsce i zaraniu, są miejscem zwątpienia i rozpacz, jak to, co po drugiej stronie rzeki jawi się jako nadzieja.

Trzeci typ przestrzeni to obszary wewnętrzne bohatera. Jest to zarazem przestrzeń kosmiczna, w której zawiera się tajemnica bytu i która jest terenem zmagania z przerażającym wyrokiem nieuniknionej zagłady istnienia. W związku z tym jej tradycyjna w literaturze mobilność i nieokreśloność ulega znamiennej transformacji urzeczowiającej. Wyżyny duchowe stają się konkretnym miejscem, na które pan Pichon

[...] powlókł swą przysadkowatą, napęczniałą osobę krokiem miarowym i sztywnie wytwornym [...]. Doszedł [...]. Wytrwale nawet zabawił na wymarzonych szczytach i nawet najobojętniejszych sąsiadów dziwiła jego długotrwała nieobecność [s. 83].

— Jest to miejsce tak dalece materialne, że można z niego spaść rozbijając sobie głowę, przebywając bowiem „na grani myśli” bohater

[...] zbyt się przechylał. Tak bardzo, że go nie mogła własna utrzymać wyżyna i runął wzdłuż wdowej ściany skalistego zbocza, ale — jak pomyślnie i nader szczęśliwie — runął w stronę ziemi [...] spadł prawie cudownie, bo zaledwie lekko uszkodzony [s. 89].

Ze skał duchowych wzlotów można też ustawić „biały krzyż tęsknoty”, a „wicher niepokoju, który przewiewał głąb otchłanną Marka”, gnie „wyniosłe czuby wdzięcznych drzew wyrosłych z soków myślenia” [s. 224]. Ta tendencja materializacji metafory w ostatnim powojennym już opowiadaniu Jaworskiego „Fanfaron”, stanowi jeden z głównych pomysłów fabularnych. Bohater — Piotr i Wiktor, istniejący jako wyemancypowane, różne ale wzajemnie uzupełniające się role jednej osobowości Fanfarona — jako Piotr postanawia unicestwić Wiktora milczeniem w momencie, gdy ten ostatni „Zapałał żądzą nieskromną” do jego? ich? narzeczonej. Ponadto obaj zabiają Krzyk — materialną personifikację *vocis populi* — wieszając go na zbutwiałej krokwi.

Udosłownie sfery duchowych wysiłków bohatera jako przestrzeni wewnętrznej podważa znamienne dla symbolizmu zasadę nieweryfikacyjności subiektywnej wizji świata, wprowadzając drugą perspektywę, równie pozbawioną sankcji obiektywności, ale zdystansowaną wobec przeżycia postaci. W wyniku tego zderzenia różnych porządków realizuje się rzeczywistość groteskowa i dwuznaczna. W jej ramach dokonuje się kompromitacja symbolu rozumianego głównie jako formuła językowa, znak literacki. Jego pozorną głębię semantyczną demaskuje parodystyczny

system zwierciadeł — językowych użyć odbijających, tj. wyjaskrawiających stylistyczną manierę epoki. Zbanalizowane obrazy słowne nabierają pewnej agresywności i znaczeniowej ekspresji o nieco przewrotnym nacechowaniu interpretującym, uwyrażniając autokreacyjny charakter tej rzeczywistości. Wskazują na teatralizację jako zasadę strukturywania świata, jako podstawę epistemologiczną poznających mediów, jako nakładanie własnego subiektywnego ładu bohatera na rzeczywistość, która jawi się bądź jako chaos, jak w „Zepsutym ornamencie”, bądź jako porządek nie do przyjęcia.

W przeważającej liczbie omawianych utworów teatralizacja polega zarówno na „odgrywaniu ról” przez bohatera jak i na obnażaniu mechanizmów kreacyjnych i autokreacyjnych narratora i bohatera-artysty. Jest kształtowaniem sztucznego świata, przeciwstawionego cywilizacji i mieszczchańskiemu systemowi wartości. W „Medi” i „Amorze...” ma ona charakter pasywny, jest działaniem obronnym jednostki pragnącej ocalić swój prywatny system wartości, bez chęci ingerowania w otaczający świat. Rzeczywistość ukazana w „Medi” określana jest jako „poważna groteska”, jako „żywa ilustracja snu”, „istnienie w obszarach strasznych kołowrotów snu i rzeczywistości” [s. 71]. W przemówieniu koronacyjnym, pełniącym funkcję wykładni wobec zaprezentowanego w opowiadaniu porządku strukturalnego, zwraca się uwagę na „sztuczność” jako podstawową zasadę konstrukcji. Realizacją „sztuczności” jest ceremonia, niezmiennie następstwo działań według określonego wzorca, łącząca elementy zabawy i powagi, baśniowej cudowności i trywialnych sytuacji codziennych, przenosząca uczestników w inny wymiar, stworzony przez „pragnienie dziecka”. Ceremonia nrzuca, ale i motywuje zarazem marionetkową mechaniczność zachowań postaci, wynikającą z roli przyjętej w ramach spektaklu, odsłaniając także nieautentyczność zachowań cechującą bohatera również poza zabawą. Bowiem i to, co w „Medii” jest nieobjęte ceremonią, okazuje się rytualizacją, powtarzaniem gestów i działań wynikających z obsesji postaci. Paradoksalna jest tu sytuacja, że dziecko, które miało być uniezależnione od mechanizmów konwencji społecznych zachowań (paw uczy je mądrości, aby nie popadło w szablon i stereotypy przekazywane przez kulturę), samo inicjuje ceremonię, usztywniając swoje reakcje w rytuale. W „Amorze milczącym” mecenas Jerzy zatruty sceptyzmem, próbuje ocalić wiarę w istnienie miłości absolutnej. Aranżuje więc i sztucznie pielęgnuje romans małomiasteczkowego donżuana i fascynującej cudzoziemskiej cyrkówki, wbrew własnemu budzącemu się uczuciu do pięknej miss, aby ostatecznie przekonać się, że jego zabiegi okazały się nieskuteczne. Romans podopiecznych skończył się dość trywialnie a on sam ginie z ręki ukochanej i kochającej go kobiety. Sztuczna awantura, jak określa ją autokomentarz narracyjny, opowiada-

na jest w kategoriach teatralnego odślaniania zabiegów konstrukcyjnych — oto autor przedstawia spektakl manifestacyjnie nieprawdopodobny, realizujący się według logiki idei a nie zgodnie zyciowego prawdopodobieństwa:

[...] bohater mój umiera z powodu nieobliczalności mej wyobraźni, która śmierć jego ustanowiła jako fakt niezachwiany, bez popularnych wyjaśnień. Wyobraźnia moja mianowicie twierdzi (o ile tylko zdolną jest do podobnych funkcji), iż śmierć literackich bohaterów nie powinna nigdy być zajęciem psychologicznym (według znanych zasad czy reguł) lecz tylko niespodzianką, czyli faktem na wskroś nielogicznym. Ja zaś pozostaję w trwałej zgodzie z moją wyobraźnią [s. 180—181].

Ujawnienie sztuczności konstrukcji postaci przejawia się między innymi w sposobie jej prezentacji odwołującej się do głośnych dzieł malarzkich, często ze wskazaniem, w której ze znanych galerii europejskich można obraz obejrzeć. I tak Honorcia Pichoniowa w sanktuarium tropiciela nieśmiertelności utrwalona jest w portretach powtarzających wizerunki kobiet rozstawionych pędzlem mistrzów: Goi (Maja desunda), Tycjana (Wenus), Van Dycka (Burmistrzowa antwerpska) a oblubienica Fanfaron Astarte — pomijając już nawet oczywistą transpozycję mitu o pięknej i bezlitosnej kochance⁴ — realizuje wzorzec erotyczny wcielony w obrazach Castagna (Sybilla Cumana), Luiniego (Święta Katarzyna), Giorgiona (Ninfa insocita...). Także bohaterka wcześniejszej opowieści o Medi inspirowane jest sztuką, gobelin bowiem staje się dla niej wzorcem katastrofy.

Teatralizacja jest więc rezultatem kreowania przez bohatera własnej roli — odmiennej od tej, którą narzucił mu lub chciał narzucić mieszczański system wartości, jakkolwiek to samostwarzanie się nie zawsze przywołuje wcześniejsze realizacje artystyczne. Epileptyczny pan Pichoń, przedmiot złośliwych żartów gawiedzi, zawiedziony w swych ambicjach poznawczych nie spełnionych przez oficjalną naukę, staje się dostojnym mediatorem między ziemią a tajemnicą bytu i ostatecznie dostosowuje swą społeczną rolę do przyjętej dobrowolnie funkcji „metafizycznej” — pomocnika śmierci. Truciciel żony zostaje bowiem właścicielem ogólnie szanowanego przedsięwzięcia pogrzebowego. Bohater „Smutku czterech ścian” odrzuca podsuwany mu przez rodzinę i współziomków repertuar mieszczańskich możliwości działania oczekując w swej samotni na moment, gdy stanie się wybawicielem ludzkości. Pacjenci domu dla obłąkanych realizują się jako „żołdacy Chrystusa” przygotowując plan podboju świata w celu zorganizowania go według własnej idei. Fanfaron

⁴ Por. omówienie recepcji motywu „okrutnej kochanki” w rozdziale *Piękna bezlitosna pani* w książce M. Prza: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. Z. Żaboklicki, Warszawa 1974.

z tych samych pobudek aranżuje widowisko — ceremonię zaręczynową z Astarte z udziałem zmarłych bohaterów i artystów, aby przy ich pomocy zniszczyć obmierzły porządek cywilizacyjny.

Teatralizacja sięga jednak głębiej w strukturę tekstu, tworzy jaskrawy efekt groteskowy wynikający z konfrontacji autokreacyjnych działań bohatera związanych z jego rolą w porządku kosmicznym i dystansującym się wobec postaci narratorem. Ten ostatni reprezentuje świadomość kreacyjną pisarza — artysty odsłaniającego w konstruowanej anegdocie własne widzenie świata. Zaprezentowana rzeczywistość jest więc zderzeniem subiektywnych modeli metafizycznych bohaterów i narratora, rezultatem ironicznej postawy podmiotu dystansującego się wobec sprzeczności bytu. Prowadzi to do udwuznacznienia sensów kształtujących się na styku tych jednostkowych interpretacji rzeczywistości. W optyce narracyjnej wzniosłe zmagania bohatera z tajemnicą istnienia nabierają cech podejrzenie kabotyńskich. Sprowadzenie męki wysiłków duchowych do prostych czynności fizycznych (usadowienie się pana Pichonia na grani myśli) bądź skonwencjonalizowanych gestów (szarpanie własnych trzewi, rozdzieranie serca) a także wspomniana już zasada absurdałnej transformacji ról, pozbawia bohatera wymiaru patetycznego, jego tragizm jest zarazem śmiesznością. Kompromitacja nie ma jednak charakteru ostatecznego, ponieważ ironiczna czy wręcz parodystyczna interpretacja narratorska jest widzeniem również subiektywnym. Dwuznaczny jest zatem zarówno bohater, jak i świat, w którym działa, a także język jako narzędzie jego opisu. Alegorycznym obrazem tego oksymoronicznego ujmowania rzeczywistości jest pomysł „żołdaków Chrystusa”, aby po dokonaniu podboju świata stworzyć dwugłowe bóstwo o jednym obliczu wyrażającym szczęście, drugim nieszczęście:

[...] dwie zasadnicze siły rozpędowe i kierujące życiem ziemskim. Ludzie wybierając jedną lub drugą sferę doznań podzielią się na dwie części wzajemnie się uzupełniające, co stworzy „Całkowitą i zupełną mądrość oderwaną” [s. 159].

Uznanie sprzeczności za podstawową zasadę organizującą strukturę świata prowadzi do zakwestionowania wartości uniwersalnych. Żaden zresztą z bohaterów Jaworskiego, poza doktorem Lipkiem, nie podejmuje działań w imię zbiorowości. Jeśli występuje jako wyraziciel celów ponadindywidualnych, to czyni to w interesie grupy elitarnej, jak artyści w „Fanfaronie”. Jako wartość ponadindywidualna jawi się w „Historiach maniaków” jedynie sztuka, ale i ona nie ma charakteru absolutnego, jakkolwiek między wczesnym opowiadaniem „Zepsuty ornament”, w którym sztuka okazuje się bezsilna wobec chaosu świata a ostatnim „Fanfaronem” głoszącym jej niezniszczalność, nastąpiło wyraźne złagodzenie oceny twórczości artystycznej jako sposobu mówienia o rzeczywistości.

Zarazem uwyraźnił się jej charakter instrumentalny, narzędzia opanowania, tj. zrozumienia egzystencji. Podobnie jak moderniści, istotę człowieczeństwa upatruje Jaworski w twórczości artystycznej i podobnie jak moderna przeciwstawia artystę pospolitym zjadaczom chleba, którzy „żyją rzeczywistej nudy brudnym powtarzaniem” a umierając „nie widzą śmierci” pozbawieni „zmysłu dla zachceń bezdennych” [s. 263]. Tę bezrefleksyjność i przyziemność pozwala przewyżnić sztuka podejmująca problemy ostateczne śmierci. Formuły te są jednak tylko pozornie bliskie modernistycznej fascynacji śmiercią i nicością, która, jak zauważył Wyka⁵, jest rezultatem niezwykłości, dreszczu niesamowitości polegającego na „odwróceniu zwykłej postawy zwykłego wartościowania zjawisk” i dlatego może być pięknem i pożądanym uwolnieniem się od nudy i cierpienia życia. Jaworski nie przeciwstawia życia i śmierci, śmierć bowiem jest dla niego najstotniejszym faktem egzystencjalnym, który nie tyle przekreśla wartość istnienia, ile nadaje mu inny wymiar, właśnie metafizyczny. Sztuka zaś jest odsłanianiem tych obszarów, zawsze w optyce „własnych drogocennych zwidzeń”, a stanowisko to pozostaje w wyraźnej opozycji do symbolistycznego rozumienia rewelatorskich funkcji artysty.

Uznanie przez Jaworskiego sztuki, ściślej literatury, za wartość ponadjednostkową wiąże się w „Historiach...” z postawą polemiczną wobec obowiązującej konwencji artystycznej symbolizmu. Dwa pierwsze opowiadania cyklu: „Miał iść” i „Zepsuty ornament” ujawniają dość wyraźne jeszcze pokrewieństwa z liryką symbolistów przełomu wieków, przede wszystkim w warstwie stylistycznej kształtowanej przez liryczne, patetyczne serio oraz w sposobie wykorzystywania i konstruowania symbolu. W językowo-stylistycznym uformowaniu tych tekstów odnajdujemy kompletny niemal repertuar chwytów, które Prokop⁶ uznał za znamienne dla praktyki symbolistycznej, a więc: nadmiar słów polegający na redundantnym powtarzaniu elementów synonimicznych, co prowadzi do zacierania ich znaczeń i powstawania zjawiska „niedomiaru” sugerującego istnienie głębi i tajemnicy mienazwanej i umykającej werbalnym konkretyzacji; monotonia szeregu rytmicznego oparta na symetrii intonacyjnej; muzyczność realizowana przez instrumentację głoskową.

Zapragnął, gorąco, szczerze zapragnął. Pragnienie czuł w przełyku, a ręce błądziły w niespokojnych splotach za sznurem, za idealnym wiązadłem. Chwila dała słaby pomysł o pięknej, barwnej wstążce. Myśli były jak stare niedoczytane szpar-

⁵ K. Wyka: *Modernizm polski. Struktura i rozwój*, t. 1, Kraków 1977, rozdz. *Wstępne objawy uczuciowości modernistycznej*, s. 87.

⁶ Por. rozdz. *Wśród poetek* w książce J. Prokopa: *Żywiół wyzwolony. Studium o poezji T. Micińskiego*, Kraków 1968 oraz pracę tegoż autora *Z przemian w literaturze polskiej 1907—1917*, Wrocław 1970.

gały, a w barwną ujęte wstążkę, jakże wygodnie dałyby się przenieść na poddasze? A na poddaszu w świetle lampy już łatwiej ze szpargałami. wśród ciszy, powoli...

Koniecznienie dłonie chciałyby sznura, a mózg wytwarzał powoli uparte pojęcie o ciągłości i treści, nie miał gdzie jej przytwierdzić, czym spętać na co nawlec... konieczny mu był silny sznur [s. 32].

Cytowany fragment organizuje zasada synonimiczności przedmiotu opisu: sznur — wiązadło — wstążka — ciągłość — obnażająca symbolistyczną praktykę łączenia czy raczej wymienialności konkretności i abstrakcji, docierania do semantycznego zakresu pojęcia abstrakcyjnego poprzez konkrety. Wypowiedź rozwija się pulsacyjnie, na wzór kręgów wychodzących od centrum i do niego powracających. Poszczególne fragmenty spaja w ramach całości powtrajająca się formuła tytułowa, która kończy także tekst, co sprawia wrażenie możliwej kontynuacji wypowiedzi, jej monotonną nieskończoność będącą formalnym odpowiednikiem tajemnicy nieskończoności, którą próbuje zgłębić bohater. Zarazem wskazane tu ciągi synonimiczne rozrzedzają znaczenia prymarne, słownikowe, poszerzają je o sferę odniesień pośrednich, symbolicznych a kształt językowy wypowiedzi staje się jakby odwzorowywaniem wysiłku poznawczego podmiotu, mozolnie a uparcie krążącego wokół prawdy odnoszącej się do istoty bytu, prawdy umykającej poznaniu i werbalizacji. To, co uchwytnie, to zaledwie okruchy, odpryski „bazaltowych kolumn i niezdołanych twierdz myśli” [s. 30].

W tym niedookreślonym pejzażu wewnętrznym pojawiają się jednak obrazy o wyrazistym nacechowaniu semantycznym, wykraczając poza melancholijną nastrojowość symbolizmu:

Niedbale, sennie bazgrały kredowe palce brzasku na uchodzących czarnych piórach nocy niemowlęce zrównanie: obojętność = Kadawer. Pierwszy ranny obłok, krwawy jak wypływająca z orbit źrenica, strasznie płacząc potwierdził [s. 33].

Cytowany fragment uderza kontrastowaniem barw wykraczającym poza praktykę symbolistyczną oraz semantycznym nacechowaniem czerwieni znamienym choćby dla „Hymnów” Kasprowicza a także ekspresywną brutalizacją obrazu wzmocnioną dodatkowo skojarzeniami wynikającymi z homonimiczności słów ranny i poranny/skrwawiony. Również wybór przedmiotów symbolicznych, owych wskazywanych uprzednio „narzędzi” i sposób ich desemantyzowania wydaje się bliski poetyce ekspresjonizmu. Ta ostatnia właściwość prozy Jaworskiego — dążenie do stabilizowania znaczeń symbolu, uznana za jedną z podstawowych cech różnicujących symbolim i ekspresjonizm młodopolski oraz budowanie wizji świata z elementów kontrastujących występuje także w obrazach o dość wyraźnych nie-ekspresjonistycznych, żeby nie powiedzieć wręcz impresjonistycznych, zestawieniach kolorystycznych. Ale w uwikłaniu takim tym ostrzej zarysowuje się zasada odmiennego estetycznie ujmowania rze-

czywistości. Świat jawi się tu jako ekspresja wizji sennej doznającego podmiotu, co motywuje swobodny przepływ obrazów i ich niespójność w planie przedmiotowym, jakkolwiek w omawianym utworze ta stricte ekspresjonistyczna formuła kompozycji zaciera się w warstwie językowej podporządkowanej — jak to już było powiedziane — zasadzie przeciwstawnej — ujednoczenia i łagodzenia zbyt ostrych granic poszczególnych obrazów.

Podobna koegzystencja elementów symbolistycznych i ekspresjonistycznych kształtuje „Zepsuty ornament” z tym, że symbolizm jest tu już poetyką świadomie deprecjonowaną w ramach wizji świata ujawniającej konfliktową naturę rzeczywistości. Kompromitacja dokonuje się głównie poprzez zabiegi językowe, szokując pretensjonalną metaforą w rodzaju: „wpełź wąż żelaznych wozów [...] jak ciężkie zaprzeczenie na wychudzonym cielsku pokornej konieczności” [s. 44] i odsłaniające dwuznaczność sytuacji fabularnych organizowanych na zasadzie „bolesnego zawodu”. Ujednocniającej tendencji stylistycznej opartej na wartościach estetycznie „ściszonych” przeciwstawiają się elementy ostre, wręcz turpistyczne. Maeterlinckowski nastrój zaczarowania, przeczcucia nieszczęścia niszczą obrazy o brutalnej ekspresji związanej z fizjologią: garb, piegowata dłoń, oderwana szczeka rannego; łagodną nastrojowość pogodzenia się ze śmiercią burzy fakt nieoczekiwanego ocalenia, które okazuje się po prostu kłopotliwe dla tych, którzy „już obliczyli kosztą i zgotowali żal i żalobę”. Ujawniają one niespójność elementów we wszystkich sferach rzeczywistości, sygnalizują ironiczny grymas losu dostrzegany przez interpretujący świat podmiot.

Znamiennym przykładem uwikłań symbolistyczno-ekspresjonistycznych — jakby nieco wbrew intencjom opowiadania — jest „Medi”, która to historia zarysowuje wyraźną nieprzystawalność wyłożonego w sposób bezpośredni programu artystycznego i jego realizacji w utworze. W przemówieniu koronacyjnym, mającym charakter autotematycznego komentarza, ukazaną w „Medi” rzeczywistość określa się jako groteskę uroczystą, polegającą na mieszanii powagi z „figlarną wesołością”, która „wychodzi poza możliwość a unika śmieszności”, „panuje nad obszarami strasznych kołowrotów snu i rzeczywistości” [s. 69 i 71]. W tym rozumieniu groteska jest przede wszystkim działaniem kreacyjnym podmiotu, działaniem mieszczącym się w ramach wspomnianej już teatralizacji życia, czego wyrazem ma być ucieleśniająca baśń ceremonii. To przekonanie o konieczności narzucania rzeczywistości własnego porządku i sensu dalekie jest od symbolistycznego programu odczytywania znaczeń w księdze świata, znaczeń utajonych w przedmiotach symbolicznych. Jednakże wybór tematu — historia utraconej miłości zagrożonej od swych początków ale i pogodzonej z tą koniecznością, opowiedziana z perspektywy jej

tragicznego zakończenia — zaważyła na ukształtowaniu stylistycznym narracji realizującej symbolistyczne, czy wręcz maeterlinckowskie wzorce. Odmiesienia te wynikają głównie z klimatu narracji kształtowanej przez antycypujący nieszczęście tok wypowiedzi, sugerujący fatalizm ciążyący nad losem dziewczynki napiętnowanej stygmatem śmierci, ewokowanej obrazami „cmentarzy obiecanych — rajy cichej radości”, śnieżnej pustki, „przedziwnej kobiety — piastunki”, „rozkosznego, cichego snu” itp. obrazami z repertuaru symbolistów.

W omówionych tu pierwszych opowiadaniach Jaworskiego przekraczania symbolizmu przez użycie elementów, które skłonni bylibyśmy uznać za ekspresjonistyczne, odbywa się w sposób jakby niezupełnie świadomy opozycyjności światopoglądowej tych nurtów. Wyrażna natomiast polemiczność wobec ideologii i poetyki symbolizmu decyduje o charakterze opowiadań następnych, jakkolwiek i w nich można wskazać na fragmenty narracji stanowiące jakby kalki symbolistyczne. Jednakże występują już one coraz wyraźniej na prawach parodystycznego odrzucenia, zwłaszcza, że świadomość odrębności przyjętych założeń estetycznych manifestuje się nierzadko w bezpośrednim komentarzu, w poważnym stopniu narzucającym sposób odczytywania tych tekstów.

Wypowiedzi programowe eksponują przede wszystkim antyestetyzm czy wręcz tunpizm jako podstawową optykę widzenia i opisywania rzeczywistości:

Zapada się gmach estetyki urzędowej, wzdychania do piękności cichną. Nie mamy ludzi pięknych ani długowłosych trubadurów, ni rycerzów dorodnych. Ludzie, których wywodzi nam nasza współczesność, są brzydacy. Podchodzą śmiało do życia ohydy, w śmietnikach grzęzną, a czasem jeno tęsknią za lepszym.

Cierpienia ich muszą być brzydkie i dziwaczne, i to jest ich piękno. Uczmy się nowego piękna, z bliźniimi zapoznawajmy się, z braćmi. Pisząc o nich nie pisujemy pięknie o dziwactwie, ale dziwnie o brzydkiej piękności. Stwarzajmy konieczną, współczesną estetykę brzydoty, artystów jej dajmy, głośmy religię, szukajmy wynawców [s. 143].

Tak pisał Jaworski w roku 1908. Nowa estetyka, której program głosi „Trzecia godzina”, realizuje się manifestowaniem popolitości albo nawet trywialności przedmiotu. Dotyczy to zwłaszcza wyglądu bohatera, którego brzydota nie jest fascynująca i nie sytuuje się w sferze biegunowo skrajnej wobec ideału harmonijnego piękna a raczej miąści się w obszarach pośrednich, jest mało wyrazista i jakoby nieostateczna, jest szpetotą mieszczaucha z satyrycznej ilustracji gazetowej: to krępy korpus z okrągłym brzuchem na krótkich i krzywych nogach i zezowate oczka pana Pichonia, to sterzące łopatki z brodawką i sztuczna szczeka, cienkie kosmyki lnianych włosów i „archipelagi piegów” Honorci, to „łeb śmiesznie mały z ryzymi bokobrodami na przekrwionej opuchłej twarzy” i „długie, gdy-

by martwe łapy sięgające niżej kolan” posługacza pogrzebowego lub „rozłana sina twarz z zielonymi szklanymi oczkami i falistym podbródkiem” doktora Lipka.

To antyestetyczne ujęcie bohatera, bliskie w realizacji naturalizmowi, w opowiadaniach Jaworskiego stanowi jednak przesłankę do interpretowania nie tyle rzeczywistości, co sztuki i kompromitacji stosowanych przez nią konwencjonalnych, idealizujących sposobów mówienia o świecie. Począwszy od „Trzeciej godziny” zmienia się bowiem charakter narracji, co ma decydujące znaczenie dla wizji świata wpisanej w „Historie...” W trzech pierwszych opowiadaniach rzeczywistość była ewokacją lirycznej świadomości bohatera — przeżywającego podmiotu, ewokacją całkowicie subiektywną. W następnych perspektywa postaci zderza się z optyką narratora — medium pośredniczego między świadomością bohatera a czytelnikiem, ale zarazem zdystansowanego wobec przedstawionego świata i estetycznych konwencji epoki. Udzielając głosu postaci w mowie niezależnej bądź pozornie zależnej opatruje go, w sposób pośredni, komentarzem interpretującym, w którym — jak w krzywym zwierciadle — odbija się świadomość poznającego podmiotu.

W wyniku przeświadczenia, że współczesność jest epoką pospolitości i brzydoty nie pozbawionej jednakże doznań metafizycznych, „tęsknoty za czymś lepszym,, kolejne opowiadania kształtują groteskową wizję świata, w której subiektywna, wewnętrzna perspektywa metafizyczna realizowana na drodze jednostkowego wysiłku poznawczego, wpisuje się w empiryczny, czy raczej zdroworozsądkowy obraz rzeczywistości utrwalony w języku. Język ten operuje tradycyjnym, zbanalizowanym już zasobem formuł nieprzystających do zjawisk, na które wskazuje i tę nieprzystawalność demaskuje właśnie narracja. Sprawdzają one niejako semantyczne możliwości desygnowania rzeczywistości i obnażają horyzonty światopoglądowe epoki ujawniające się w strukturach językowych. Oto w obrazie rozterek duchowych Pichonia odnaleźć można, obiegowe motywy symboliczne wody i nenufarów, ale w kontekście, który odbierając im wieloznaczność i poetyczność, tzn. dodatnią waloryzację estetyczną, kompromituje je jako narzędzia poznania:

Naonczas musiał się błąkać po brzegach zdechłego stawiska, co przegniłym szlamem charczało. Gmerając we włóczkach zielistych, lelijki swojej szukał, swoich nenufarów, kwiecia wierzeń uprzednich. Staw cuchnął, ropuchy mamrotały. Już nie ma, już nie wierzy, już się nie ocali [s. 110].

Zarazem ów kontekst jest manifestacją innego języka ewokującego nowo odkrywaną, nie pociągającą lub wręcz odrażającą rzeczywistość ludzkiej nędzy w sensie społecznym i metafizycznym, a patronem nowej estetyki staje się wielokrotnie przywołany w opowiadaniach Goya.

Dokonana przeze mnie bardzo skrótowa analiza ((Historia maniaków” zmierza do usytuowania tych opowiadań w obszarze pogranicznym symbolizmu i ekspresjonizmu. Wydaje się bowiem, że wskazywane próby przewycięzania symbolizmu nie prowadzą ostatecznie do rozwiązań, które w sposób jednoznaczny dałyby się przyporządkować światopoglądowi i poetyce ekspresjonizmu, przynajmniej w ramach zaproponowanego w książce Jana Józefa Lipskiego⁷ modelu modernizmu, w którym ekspresjonizm sytuuje się między innymi w płaszczyźnie etyzmu. Jednakże ujawniająca się w tych opowiadaniach postawa ironiczna prowadząca do zakwestionowania harmonijności metafizycznego ładu i zastąpienia OPATRZNOŚCI formuła OPACZNOŚCI, prowadzi ostatecznie ku rozwiązaniom artystycznym dalekim od symbolizmu. Dramatyczne zderzenie subiektywnych wysiłków poznawczych z faktami, które bądź odsłaniają chaos i bezład świata, bądź sygnalizują istnienie jakiegoś niezupełnie jasnego porządku ironicznie kwestionującego rezultaty ontologicznych dociekań bohatera, kształtują rzeczywistość groteskową i dwuznaczną. W jej ramach dokonuje się kompromitacja symbolu, którego pozorność poznawczą demaskuje parodystyczny system „zwierciadeł” językowych — konwencjonalnych użyć wyjaskrawiających karykaturalnie stylistyczne stereotypy symbolizmu. Język okazuje się więc jedynie narzędziem autokreacyjnych działań podmiotu i jest nie tyle sposobem mówienia prawdy o świecie, ile o kulturowych formułach jego opisu. Artystyczne „serio” musi być więc zastąpione przez „biedne komizmy” jednostkowych nieporadnych wysiłków poznawczo-kreacyjnych, których rezultatem jest groteska jako obraz rzeczywistości i jako ironiczna formuła sztuki opisującej świat.

RÉSUMÉ

Editées en 1909 les *Histoires de maniaques* (*Historie maniaków*) de Jaworski complétées dans l'édition de 1977 de deux récits d'entre les deux guerres, forment une entité thématique et artistique, et sont un cycle spécifique d'oeuvres décrivant avec conséquence une vision du monde homogène et assez cohérente, bien qu'entre les premiers et les derniers récits il existe une différence considérable dans la manière de les créer. Se situant dans la zone frontalière entre le symbolisme et l'expressionnisme, ils constituent un essai original de dépasser le point de vue sur la vie du symbolisme en montrant une réalité à plusieurs dimensions, dans laquelle le principe de la Providence, compris et montré comme grimace ironique sur l'existence, remplace la Providence, en tant que formule de l'ordre métaphysique. Toutes les histoires sont des variations d'un même thème pouvant se définir d'une manière générale comme une collision dramatique des efforts subjectifs tendant

⁷ J. Lipski: *Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1891—1906*, Warszawa 1975, zwiastuje rozdz. *Modernizm i przelom modernistyczny*, s. 29—31.

à la maîtrise cognitive de la réalité sur les faits qui, soit cachent le chaos et le désordre du monde, soit indiquent l'existence d'une sorte d'ordre pas tout à fait clair contestant d'une manière ironique les résultats ontologiques des recherches des héros. A la suite de cette collision apparaît une réalité grotesque et ambiguë. Dans ses limites on en vient à une compromission du symbole dont l'apparence sémantique démasque d'une manière parodique le système des „miroirs” linguistiques et des emplois conventionnels, exagérant d'une manière hypercomique les stéréotypes stylistiques du symbolisme. La langue comme instrument des activités autocréatrices du sujet n'apparaît pas uniquement comme manière de parler du monde, mais aussi comme des formules culturelles de sa description; le „sérieux” artistique doit donc être remplacé par les „comiques pauvres” des efforts individuels cognitifs et créateurs aboutissant au grotesque comme image de la réalité et comme formule ironique de sa description.

РЕЗЮМЕ

Сборник рассказов Романа Яворского „История маньяков” издавалась 2 раза — в 1909 и в 1977 гг., причем последнее издание было дополнено двумя рассказами писателя, написанными в межвоенный период. Рассказы составляют тематико-художественное целое, являются своеобразным циклом произведений, последовательно рисующих однородный и довольно монолитный образ мира, хотя между первыми и последними рассказами выступают довольно существенные разницы в способе его формирования. Находясь на границе между символизмом и экспрессионизмом, они являются оригинальной попыткой преодоления символистского мировоззрения путем изображения многоплановой действительности, в которой принцип ПРЕВРАТНОСТИ, понимаемой и изображаемой как ироническая гримаса бытия, заменяет ПРОВИДЕНИЕ, т.е. формулу метафизического порядка. Все „истории” — это вариации на одну тему, которую в общих чертах можно определить как драматическое столкновение субъективных усилий, направленных на познавательное овладение действительности, с фактами, которые или обнажают хаос и беспорядок мира, или указывают на существование какого-то не совсем ясного порядка, иронически подвергающего сомнению результаты онтологических поисков героя. В результате этого столкновения возникает действительность гротескная и двузначная. В её рамках происходит компромитация символа, семантическая мнимость которого пародически раскрывает система языковых „зеркал” — шаблонов, осмешающее утрирующих стилистические стереотипы символизма. Язык, инструмент автосозидательных действий субъекта, оказывается не столько способом речи о мире, сколько о культурных формулах его описания; таким образом, художественное „серьезно” должно быть заменено „бедными комизмами” индивидуальных познавательно-творческих усилий, результатом которых есть гротеск как образ действительности и как ироническая форма ее описания.

