

RUCH LITERACKI

DWUMIESIĘCZNIK

Rok LI

Kraków, maj–czerwiec 2010

Zeszyt 3 (300)

Polska Akademia Nauk – Oddział w Krakowie

PL ISSN 0035-9602

GROTESKA I ANTROPOLOGIA W TWÓRCZOŚCI KAZIMIERZA TRUCHANOWSKIEGO

KAJETAN MOJSAK*

I. NIEBEZPIECZNE ZWIĄZKI. MIEJSCE GROTESKI W SYNKRETYCZNEJ PROZIE KAZIMIERZA TRUCHANOWSKIEGO

Pisarstwo Kazimierza Truchanowskiego zajmuje miejsce szczególne na mapie polskiej groteski powojennej. Nie z powodu swej wartości artystycznej, ale przede wszystkim ze względu na skalę zastosowania środków groteskowych oraz związki, w jakie groteska wchodzi tu z innymi poetykami. Kolejne utwory Truchanowskiego, przede wszystkim te zebrane w dwóch pierwszych cyklach powieściowych¹, przynoszą kolaż stylistyczny, w którym groteska współlistnieje, nie całkiem harmonijnie, z XIX-wiecznym realizmem, ze stylistyką odziedziczoną po Młodej Polsce, z elementami ekspresjonizmu. Proza autora *Zmowy demiurgów* tkwi mocno w tradycji powieści realistycznej, jednocześnie przejmując elementy XX-wiecznych, awangardowych technik literackich². Jest to szczególnie widoczne

* Kajetan Mojsak – student Szkoły Nauk Społecznych PAN.

¹ Pierwszy cykl – *Zatrute studnie* – składa się z trzech powieści: *Ulica wszystkich świętych* (1936), *Apteka pod Słońcem* (1938), *Zmowa demiurgów* (1947); na drugi – *Młyny Boże* – składa się pięć tomów: *Niepokój*, *Tyranie* i *Zdejmowanie masek* (z lat 1961–1965) oraz *Piekło nie zna snu* (1967) i *Zatrzaśnięcie bram* (1973).

² Według trafnego określenia Michała Głowińskiego, Truchanowski pisze jak „Orzeszkowa, która przeczytała Kafkę” (M. Głowiński, *O Kazimierzu Truchanowskim* [w:] *Przymierzanie masek. W 100. rocznicę urodzin Kazimierza Truchanowskiego*, pod red. Z. Chlewińskiego, Płock 2004, s. 247–248).

w cyklu powieściowym *Młyny Boże*, gdzie rozlewna, epicka narracja, zakładająca dystans wobec świata przedstawionego, łączy się z groteską – zakładającą deformację i rozkład tego świata³. Groteska stanowi zatem jeden z głównych komponentów stylu autora *Zmowy demiurgów*, ale zdaje się być elementem nieorganicznym, niejako przeszczepionym na obcy sobie grunt⁴. Stąd też większa część dorobku Truchanowskiego wykazuje artystyczne pęknięcie. Tej niespójności pozbawione są opowiadania utrzymane w tradycji wspomnieniowej gawędy, publikowane w tomie *Piękny warkocz Bereniki*: tradycyjne, jednolite stylistycznie, należące do najlepszych utworów w dorobku pisarza⁵.

Jak wskazuje na to krytyczna recepcja tej twórczości, wspomniane połączenie rozbieżnych tradycji literackich można postrzegać jako źródło wyjątkowości, niepowtarzalności tej prozy⁶, ale można też dowodzić, że synkretyczne piarstwo Truchanowskiego dziedziczy przede wszystkim potencjalne wady wspomnianych literackich tradycji: XIX-wieczny realizm przemienia się tu w „opisywactwo” – tendencję do mnożenia monotonnych opisów, pozbawionych funkcji w strukturze całości; młodopolska nastrojowość i emocjonalizm zbliża się niebezpiecznie do kiczu; groteska zaś staje się niekiedy usprawiedliwieniem dla braku spójnej konstrukcji, wewnętrznej logiki powieściowej i posługiwania się stereotypem.

Z historycznoliterackiego punktu widzenia piarstwo autora *Zatrutych studni* to swego rodzaju późny odpowiednik, czy też negatyw twórczości Tadeusza Mićcińskiego i Romana Jaworskiego. Proza obu tych pisarzy zanurzona jest jeszcze mocno w stylistyce i manierze Młodej Polski; ale cechy młodopolskie stają się tu podłożem nowego stylu – groteski⁷. Dokonuje się w niej przejście z młodopolskiej naiwności do literackiej (nad)świadomości: gry z tworzywem literackim, z odbiorcą i z rzeczywistością. Na bazie łatwo rozpoznawalnych, zewnętrznych atrybutów stylistyki młodopolskiej rodzi się nowa – stylistyczna i światopoglądowa – jakość: groteska. Prozę Truchanowskiego można widzieć jako odwrotność tego procesu: chwytty groteskowe, które zdążyły już się zadomowić w literaturze, podporządkowane zostają tu tradycyjnej, epickiej narracji, silnie nasyconej młodopolską emocjonalnością. Twórczość ta jest przypadkiem odosobnionym, a nie przejawem ogólniejszych tendencji; pokazuje jednak w jak zaskakujące związki stylistyczne może wchodzić poetyka groteski. Powieści Truchanowskiego skła-

³ Por. M. Głowiński, *Światopogląd epicki*, „Współczesność” 1961, nr 23; Z. Chlewiński, *Wprowadzenie* [w:] *Przymierzanie masek*, op. cit., s. 8.

⁴ Por. J. Koprowski, *Arcydzieło czy mistyfikacja*, „Twórczość” 1962, nr 21, s. 141, 143.

⁵ Por. opinię M. Głowińskiego (*O Kazimierzu Truchanowskim*, s. 248).

⁶ Zdaniem Tomasza Burka, *Młyny Boże*, mimo że „przeciążone spadkiem literackim różnorodnych szkół, bagażem modernistycznym, schulzowskim, zapożyczeniami z obcych literatur” wychodzą „z tego bardzo polskiego tygla” „zadziwiająco jednolite” (T. Burek, *Parodia i kreacja*, „Twórczość” 1964, nr 8, s. 126).

⁷ Proces ten zanalizował szczegółowo W. Bolecki (*Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne* [w:] *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 130–131, 142, 157, 159).

niąją do mówienia o „grotesce naiwnej”, jakkolwiek jest to określenie wewnętrznie sprzeczne, czy też o powierzchownym, automatycznym wykorzystaniu zewnętrznych atrybutów groteskowości i podporządkowaniu ich zgoła nie-groteskowej wizji świata.

Trzeba tu wspomnieć, że ranga pisarstwa Truchanowskiego jest przedmiotem bardzo rozbieżnych opinii, a kwestią najbardziej kontrowersyjną jest jego zależność od twórczości Schulza. Niektórzy badacze (Ryszard Chodźko, Jakub Lichański), analizując prozę Truchanowskiego, nie tylko bronią pisarza przed zarzutem wtórności⁸, ale też wpisują ją w taką mnogość kontekstów literackich i odwołań kulturowych, że, świadomie lub mimowolnie, znacznie podnoszą jej rangę artystyczną; zdają się momentami traktować Truchanowskiego jako równorzędnego partnera literackiego Kafki, Manna, Musila czy Schulza. Przeciwny biegun stanowią teksty Jana Koprowskiego, Bogusława Gryszkiewicza i Jerzego Ficowskiego, odmawiające twórczości Truchanowskiego artystycznej wartości, zwracające uwagę na jej niewolniczą zależność, czy wręcz plagiatowy charakter wobec prozy Schulza; na brak fabularnej zwartości i wewnętrznej logiki, manieryzm, stylistyczną staroświeckość, stereotypowość metaforyki, monotonię opisów, banalność refleksji intelektualnej⁹. Jerzy Ficowski w szkicu o wiele mówiącym tytule – *Własnowidz i cudzotwórca* – drobiazgowo analizuje dwie pierwsze powieści Truchanowskiego i wykazuje ich plagiatowy charakter wobec prozy Schulza¹⁰.

Warto podkreślić, że ocena wartości prozy autora *Oratoriów nocnych* zależy w znacznej mierze od tego, jakie miejsce w strukturze jego powieści przyznane zostaje grotesce: tak na przykład te elementy powieści, które Gryszkiewicz postrzega jako sferę myślowego komunau, literackiego banału, czy wręcz kiczu, Chodźko interpretuje jako świadomą i celową artystyczną grę konwencjami literackimi.

Moim celem nie jest rozstrzygnięcie „sporu o Truchanowskiego” – przyjmuję, że wartość artystyczna tego pisarstwa jest znikoma. Interesuje mnie przede wszystkim obecny tu model podmiotowości i jego związki z groteską, a także: powojenna twórczość pisarza jako specyficzny moment w dziejach groteski. Bliższa lektura

⁸ Zob. J. Z. Lichański, *Kazimierz Truchanowski. Człowiek, pisarz, myśliciel* [w:] *Przymierzanie masek*, s. 224; R. Chodźko, *Pejzaże świadomości. Powieściopisarstwo Kazimierza Truchanowskiego*, Białystok 1980, s. 40.

⁹ B. Gryszkiewicz, *Adam i panienki. Treści fantazmatyczne w „Zatrutych studniach” Kazimierza Truchanowskiego* [w:] *Przymierzanie masek*, s. 149, 156. Przy okazji omówienia twórczości Truchanowskiego, zarówno Gryszkiewicz, jak i Jerzy Ficowski bardzo krytycznie odnoszą się do wykładni tej twórczości dokonanej przez Ryszarda Chodźkę. (Zob. B. Gryszkiewicz, *op. cit.*, s. 145; J. Ficowski, *Własnowidz i cudzotwórca czyli „Ulica Krokodyli” i „Ulica wszystkich świętych”, „Sanatorium pod Klepsydrą” i „Apteka pod Słońcem”* [w:] *Regiony wielkiej herezji i okolicy. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 391). Ficowski przywołuje też opinię samego Schulza, skrajnie niechętną Truchanowskiemu, z listu do Andrzeja Pleśniewicza z 1.08.1936 r.

¹⁰ Ficowski wysuwa tezę, że jest to bardzo swoiste, rzadko spotykane zjawisko „kryptomnencji” (termin C.G. Junga) – nieświadomej plagiatowości, „zahipnotyzowanej” pamięci, która gubi bez śladu wiedzę o swoich źródłach, pozwalając naśladowcy na głębokie przekonanie, że rzecz przejęta jest tworem całkowicie własnym (J. Ficowski, *ibidem*, s. 402–404).

Zmowy demiurgów pozwala bowiem przyjrzeć się relacjom między groteską a innymi tradycjami literackimi żywymi w połowie XX wieku, oraz procesowi konwencjonalizacji groteskowych środków wyrazu. Ponadto, powieści te prowokują do dyskusji nad niektórymi „niewygodnymi” implikacjami groteskowej poetyki. Rekonstruując antropologiczne aspekty groteski Truchanowskiego, postaram się pokazać wewnętrzną niespójność *Zmowy demiurgów*. Wizja świata przedstawionego i kreacja bohatera-narratora układają się bowiem w dwa różne porządki estetyczno-światopoglądowe.

II. ŚWIAT PRZEDSTAWIONY, ŚWIAT KREOWANY – METAMORFOZY. MONIZM

W prozie Truchanowskiego groteska występuje w swojej stałej roli – jej najważniejszą funkcją jest uniezwyklenie: kreowanie obrazu codzienności niecodziennej, przesiąkniętej niesamowitością – groźną i magiczną zarazem. To uniezwyklenie uzyskiwane jest przede wszystkim poprzez konsekwentne kreowanie monistycznej wizji rzeczywistości. Monizm jest filozoficzną zasadą groteskowej kreacji świata przedstawionego w tej prozie¹¹.

Mamy do czynienia z konsekwentnym zacieraniem granic między bytami materialnymi a psychicznymi i duchowymi, z kreacją świata, który zdaje się być „zbudowany” z jednorodnej substancji – uduchowionej materii. Materialność – niejako zagęszczona i zintensyfikowana – podlega tu ciągłym przemianom, formy nabierają płynności, zacierają się stabilne granice między bytami fizycznymi i psychicznymi.

W twórczości Truchanowskiego taki monistyczny obraz świata kreowany jest za pomocą dwóch uzupełniających się grup zjawisk: z jednej strony jest to animacja i antropomorfizacja przedmiotów martwych oraz materializacja i ożywienie zjawisk abstrakcyjnych (dźwięków, myśli, pojęć, stanów psychicznych etc.); z drugiej zaś: uprzedmiotowienie postaci ludzkich i zjawisk organicznych. To zatarcie granic między żywym i martwym znajduje swój punkt kulminacyjny, moment szczególnej krystalizacji, w akcie przemiany – metamorfozy, stanowiącym przejście między sferą ożywioną i nieożywioną. Do procesów współtworzących ów płynny obraz świata zaliczyć trzeba również teatralizację i „usztucznienie”, które obejmuje zjawiska, działania, przedmioty i osoby.

MIĘDZY ALIENACJĄ A JEDNOŚCIĄ

Metamorfozy i reifikacje w *Zatrutych studniach* i *Młynach...* rozpięte są między biegunem dehumanizującej reifikacji¹² a obrazem świata jako pierwotnej, mitycznej jedności, gdzie wszystkie formy istnienia mają wspólną substancję.

¹¹ Zwracał na to uwagę Głowiński w swym omówieniu *Zatrutych studni* (*Nowa fantastyka* [w:] „Twórczość” 1957, nr 10–11, s. 177).

¹² Por. m.in. T. Burek, *Parodia i kreacja*, „Twórczość” 1964, nr 8, s. 123.

Z pozoru są to dwie przeciwstawne, nie dające się pogodzić, wizje rzeczywistości. Wizję obecną w powieściach Truchanowskiego trudno jednak zakwalifikować jednoznacznie, rozstrzygnąć obecną tu niejednoznaczność na rzecz „alienacji” lub „pojednania z bytem”. Z jednej strony motyw przemiany implikuje jedność świata: to co ludzkie nie jest tu przeciwnym biegunem tego co nieludzkie; między nimi rozciąga się rozległa sfera pośrednia; przemiana zaś jest jedynie przejściem w inną formę w ramach wspólnej jednorodnej substancji. W monistycznej wizji rzeczywistości podmiot wprawdzie pozostaje stale zagrożony utratą ludzkich kształtów fizycznych i wyróżnionej pozycji wśród bytów; jednak anulowana zostaje tu wszelka tragiczność. Jest to więc podmiot podległy mocy reifikacji; ale zarazem połączony ze światem płynnych, wiecznie zmiennych form. Utrata człowieczeństwa ma tu wymiar nie tragiczny, ale mityczny. Podmiot poddany mocy alienacji znajduje pocieszenie w nieodróżnicowaniu pierwotnej duchowo-cieleśnej substancji. Świat pozostaje wprawdzie nieznany i groźny, ale zarazem metafizycznie bliski człowiekowi, który nie jest w tym świecie radykalnie obcy, ale jest jego harmonijną częścią. Na jednym biegunie, wizja Truchanowskiego jest więc próbą pogodzenia ze światem poprzez przywrócenie mu tajemnicy i ukrytego związku między bytami. Z drugiej strony, reifikacja – choć niejako „złagodzona”, pozbawiona ostrza i usensowniona w planie ontologicznym – nie traci tu swego charakteru „anty-ludzkiego”, pozostaje formą degradacji, upadku.

Ta nierozstrzygalna ambiwalencja, nie dająca się jednoznacznie uregulować na planie poznania intelektualnego, jest cechą groteskowej antropologii. Groteskowy obraz człowieczeństwa znajduje wyraz w obrazach – wizjach, nieprzekładalnych na jednoznaczne kategorie poznawcze. Stale obecny w grotesce jest zarówno element wyobcowania, reifikacji, pierwiastek grozy (podkreślany w teorii Kaysera), jak i aspekt komiczny, jednający z rzeczywistością (na który kładzie nacisk Bachtin).

Z drugiej strony, brak artystycznej konsekwencji w prozie Truchanowskiego sprawia, że trzeba tu wyrazić pewne zastrzeżenie: metamorfoza i pokrewne motywy posiadają niejako gotowy ładunek znaczenia potencjalnego – możliwość sugerowania sensów, bez ich precyzyjnego dookreślenia. W prozie Truchanowskiego widziałbym takie właśnie wykorzystanie groteskowych motywów antropologicznych, które zadowala się sugerowaniem znaczeń, bez dbałości o doprecyzowanie ich funkcji.

III. SYNKRETYZM STYLISTYCZNY A ANTROPOLOGIA POWIEŚCI

Postaci dalszego planu – poddane procesom reifikacji, usztucznienia, zrównane bytowo z organicznym i materialnym otoczeniem – podporządkowane są w powieściach Truchanowskiego monistycznej wizji świata. W centrum tego świata znajduje się jednak nadrzędna świadomość bohatera-narratora, który bierze udział w wydarzeniach, a zarazem je komentuje. Powieściowa antropologia kreo-

wana jest na obu tych poziomach; jej rekonstrukcja wymaga zatem przyjrzenia się tej centralnej figurze – postaci głównego bohatera: Adama.

W powieściach Truchanowskiego, pozbawionych związków przyczynowo-skutkowych oraz „realistycznej” logiki wydarzeń – figura bohatera-narratora stanowi oś konstrukcyjną powieści, jej główną regułę spójności¹³. Rozwojem powieści rządzi zatem nie fabuła (zastąpiona przez sekwencję luźnych, niepowiązanych ze sobą wydarzeń), ale kolejność wizji.

W nieprzewidywalnym świecie, podlegającym nieustannym przemianom – a w *Zmowie demiurgów* i *Młynach Bożych* jest to zarazem świat spełniającej się apokalipsy – świadomość Adama zajmuje niewzruszone miejsce w centrum. Choć znacznie bardziej zindywidualizowany niż bohaterowie drugoplanowi, Adam nie jest jednak postacią „trójwymiarową”, w pełni zarysowaną osobowością, obdarzoną życiem wewnętrznym i realistyczną psychologią. Mimo pewnych cech jednostkowych, jest on raczej figurą człowieka w ogóle, everymanem¹⁴. (Imię Adam, pochodzące od hebrajskiego Ha-adam – człowiek, jest tu oczywiście nieprzypadkowe). Jakich jakości antropologicznych jest on nosicielem? Po pierwsze, Adam-everyman jest podmiotem niemal zupełnie biernym, receptywnym. Jako bohater jest pozbawiony wpływu na rzeczywistość, podlega kolejnym, izolowanym, nie powiązanim ze sobą sytuacjom. Jego działanie sprowadza się zazwyczaj do emocjonalnych reakcji na wydarzenia, emocje stanowią właściwie główną domenę aktywności bohatera. Pod tym względem Adam jest spadkobiercą bohaterów powieści młodopolskich i ekspresjonistycznych. Wraz z bohaterem-narratorem przechodzimy w powieści od jednej do drugiej – statycznej, zamkniętej – sytuacji, a tym samym od jednego do drugiego wzburzenia¹⁵. Stany emocjonalne bohatera przejawiają się w większości przypadków w postaci rumieńców, nagłego gorąca, potu, łez napływających do oczu etc. Adam staje „cały w pąsach” (ZD 502), to znowu „fale protestów i buntów” (ZD 599) lub „bunt po buncie” zalewają jego serce (ZD 516), „rumieńce oburzenia występują mu na policzki” (ZD 527), „łzy kręcą mu się pod powiekami i pieką jak ogień” (ZD 610), pot oblewa całe jego ciało (ZD 643), wstrząsają nim „febryczne dreszcze” i zdaje mu się, że stanął nad czeluścią piekielną (ZD 637), jego ciałem „wstrząsają dreszcze awersji i najwyższej odrazy” (ZD 717) etc.

Te stereotypowe opisy fizjologicznych stanów towarzyszących emocjom, wyrastające z tradycji ekspresjonizmu (mające swe źródła w poetyce naturalistycznej), stanowią kolejny element synkretycznej prozy Truchanowskiego, niezbyt harmonijnie komponujący się z obecnymi tu elementami groteski kreacjonistycznej. W powieści takiej, jak *Zmowa demiurgów*, intensywne emocje bohatera bywają niezrozumiałe, ponieważ sytuacje, będące ich źródłem, są zazwyczaj dalekie od

¹³ Por. M. Głowiński, *Nowa fantastyka*, op. cit., s. 176.

¹⁴ Por. R. Chodźko, op. cit., s. 179.

¹⁵ Zob. też: K. Truchanowski, *Zmowa demiurgów* [w:] *Zatrute studnie*, Warszawa 1981. W dalszej części tekstu lokalizuję cytaty z tego wydania ze skrótem ZD i numerem strony – s. 441, 456, 460, 488, 584.

realistycznej psychologii i życiowego prawdopodobieństwa. Wybuchy emocji, pozbawione niejako punktów zaczepienia w konstrukcyjnej całości świata przedstawionego, tracą uzasadnienie. Z historycznoliterackiego punktu widzenia zdają się być pozostałością po prozie psychologicznej w jej młodopolskim wydaniu.

Ryszard Chodźko, chcąc niejako usprawiedliwić pisarza z uwikłania w tę tradycję literacką, przekonuje, że Truchanowski celowo przetwarza „wniosłe słownictwo i frazeologię młodopolską, manieryzmy i wyświechtane stereotypy, zbitki językowe”¹⁶ i świadomie gra stereotypami. Trudno jednak znaleźć przekonujące argumenty na rzecz tej tezy. Z jednej strony, brak tu – częściej w prozie groteskowej – obiektywizacji stanów uczuciowych, są one prezentowane w postaci reakcji fizjologicznych lub relacjonowane przy pomocy narracji. Z drugiej strony – emocjonalizm głównego bohatera, choć przejawskrawiony i ukazywany z pewnym dystansem, nie wybiega jeszcze poza granice prawdopodobieństwa, nie staje się źródłem groteskowego efektu obcości. Wbrew sugestiom Chodźki, brak tu wyraźnych sygnałów parodii czy świadomego pastiszu. W *Zatrutych studniach* i w *Młynach Bożych* bohater-narrator jest niewątpliwie medium autora, jego *porte parole*¹⁷ i nie ma poziomu dzieła, z którego można byłoby czytać sensy naddane, zmieniające sens narracji Adama¹⁸.

Kolejne emocjonalne wybuchy Adama, prowokowane naciskiem złowrogiego świata zewnętrznego, zazwyczaj mają charakter moralnego protestu. Adam, jako komentator wydarzeń, co raz wyznaje swą nieudolność, pozostaje jednak obrońcą i poniekąd dyspozytorem zagrożonych wartości, wytrwałym obrońcą zagrożonej ciągłości kulturalnej¹⁹. (Zob. np. ZD 542). Rozbudowane monologi bohatera, przyjmujące często formę refleksyjnych dygresji, zazwyczaj utrzymane są w podniosłej, emocjonalnej tonacji moralistycznej; niekiedy przechodzą w swego rodzaju dyskursywny lament:

Kiedyz zapanuje nad światem sprawiedliwość i wolność prawdziwa, których nikt nie będzie w prawie i mocy naruszyć? Kiedyz przestanie się oszukiwać społeczeństwo szumnymi frazesami, które na każdym kroku ujawniają się jako cyniczne kłamstwa? [...] czyż droga do szczęścia musi prowadzić ludzkość przez piekło udręczeń? [...] Szereg podobnych pytań cisnęło się do mojej głowy, serce zalewały fale protestów i buntów (ZD 597–599).

Zmowa demiurgów obfituje w tego rodzaju rozbudowane refleksyjno-lamentacyjne dygresje, w których skrajne emocje zostają ujęte w zrównoważone, konwencjonalne zdania. One też sprawiają, że *Zmowa...*, jako powieść o kataklizmie wojny, jest rzeczą literacko nieudaną, naiwną, a przy tym całkowicie „bezsilną” – tak artystycznie, jak i moralnie – wobec podjętego tematu.

¹⁶ R. Chodźko, *op. cit.*, s. 39, 192.

¹⁷ Por. R. Chodźko, *ibidem*, s. 191–192; M. Głowiński, *op. cit.*, s. 175–176.

¹⁸ Brak ironicznego czy groteskowego dystansu konstatuje Jan Koprowski, zauważając, że także autor, w przedmowie do *Młynów Bożych*, traktuje swoich bohaterów jak najbardziej serio (J. Koprowski, *op. cit.*, s. 142).

¹⁹ Zob. S. Lichański, *Człowiek i demiurgowie* [w:] *Literatura i krytyka*, Warszawa 1958, s. 278.

Stefan Lichański i Ryszard Chodźko podkreślają dygresyjny, „eseistyczny” charakter tej prozy i wskazują na jej pokrewieństwo z antyczną diatrybą, a także z eseistyczną prozą niemieckiego kręgu kulturowego: twórczością Manna, Musila, Brocha²⁰. Wpisywanie *Zatrutych studni* i *Młynów Bożych* w tradycję powieści eseistycznej, intelektualnej, nawet jeśli uzasadnione z czysto formalnego punktu widzenia, jest jednak mylące. Obszerne dygresje składają się tu bowiem, według określenia Jana Koprowskiego, z wypowiedzi ogólnikowych, „poetycko-niezobowiązujących”, pełnych szlachetnych „humanistycznych” racji, a przy tym – dodajmy – słabo sfunkcjonalizowanych w odniesieniu do innych planów dzieła. Docieramy tu do kolejnej charakterystycznej cechy prozy Truchanowskiego: trudno znaleźć stylistykę i postawę bardziej obcą grotesce, niż cytowane fragmenty. Podobnie jak emocjonalny rysunek głównego bohatera, tak i „eseistyczna”, abstrakcyjna retoryczność narracji jest elementem wyraźnie kolidującym z użytymi tu groteskowymi środkami wyrazu. Dynamiczny, „sceniczny” charakter groteski (*showing* w opozycji do *telling*) z trudem daje się pogodzić z dyskursywnymi tendencjami tej prozy, a tym bardziej z obecnym tu bezpośrednim emocjonalizmem pierwszoosobowej narracji. Groteska – z jej tendencją do „wcielenia”, obiektywizowania zjawisk – niejako z zasady domaga się ekwiwalentyzacji stanów uczuciowych, korelatów obiektywnych. Ten, niejako przedmodernistyczny, brak obiektywizacji, w powiązaniu z groteską, wyznacza jedną z zaskakujących wewnętrznych rozbieżności tej prozy.

AUTOKOMPROMITACJA I SAMOUPewnNIENIE

Wspólnym intelektualnym mianownikiem i jednym z wyznaczników antropologicznych współczesnej prozy groteskowej, przy całej jej różnorodności, jest – mówiąc najbardziej ogólnie – ideał wolności, często definiowany negatywnie, w opozycji do różnych form zniewolenia, ograniczenia, czy też – wpływu z zewnątrz, postrzeganego jako zagrożenie. W powieściach Truchanowskiego ideał ten jest zwrócony przeciw bezdusznemu, złowrogiemu światu biurokracji i polityki, reprezentowanemu przez Ratusz (w *Zatrutych studniach*) oraz Sądy (w *Młynach Bożych*), przy czym dążenie do wolności przyjmuje tu formę bezpośrednich, emocjonalnych eksklamacji głównego bohatera²¹. Domena tej wolności jest tu opisywana jako „najgenialniejsza epoka” (ZD 679) lub „kraina fantazji i marzeń” (ZD 442), której Adam poszukuje, idąc śladami swego Ojca (a Truchanowski – śladami Schulza).

W pisarstwie Truchanowskiego ideał wolności jest zatem pojmowany i realizowany zupełnie inaczej niż w powieściach posługujących się groteską parodystyczną, „mitoburczą”, u Gombrowicza i jego kontynuatorów. Groteska w *Zatru-*

²⁰ Zob. R. Chodźko, *op. cit.*, s. 44; J. Z. Lichański, *op. cit.*, s. 224.

²¹ „Chcę wolności i nieograniczonej swobody! Ja się tu duszę, brak mi tchu!” (ZD 488); „Ja chcę być wolny! Ja muszę być wolny! Nie krępujcie mnie waszymi więzami!” (ZD 477) etc.

tych studniach i Młynach... nie nosi w sobie potencjału subwersywnego, nie staje się narzędziem demontażu zastygłych obrazów rzeczywistości, ani krytycznego projektu własnej tożsamości, ale jest raczej odpowiedzią na potrzebę aksjologicznej stałości. Najważniejszą chyba cechą, różniącą groteskę Truchanowskiego od innych jej przejawów w prozie modernistycznej, jest właśnie brak aspektu samozwrotnego, elementu autonegacji. Tym co czyni z groteski modernistycznej złożone, niejednoznaczne i – przynajmniej z pozoru – destrukcyjne narzędzie poznawcze, jest jej tendencja do autonegacji, podważania własnych podstaw. W planie antropologicznym przejawia się ona m.in. w kreacjach postaci niejednoznacznych pod względem ontologicznym, psychologicznym, moralnym; w skrajnie zdystansowanym, często „sadyistycznym” stosunku narratora do bohaterów, czy też w zabiegach autokompromitacji samego narratora (zwłaszcza jeśli jest on zarazem jedną z postaci). Wolność jest tu rozumiana także jako wolność od samego siebie, od zniewoleń, które „ja” produkuje – niejako samoczynnie „od wewnątrz”.

Inaczej ma się rzecz w przypadku bohatera-narratora *Zatrutych studni*: powieściowa antropologia oparta jest na koncepcji silnego, stabilnego – w planie psychologicznym i aksjologicznym – podmiotu; jak gdyby nie naruszonego ani modernistycznym poczuciem względności, ani destabilizującym wpływem rozpadu wartości (co rzuca się w oczy szczególnie w „okupacyjnej” *Zmowie demiurgów*). O ile postaci dalszego planu zostają tu w charakterystyczny dla groteski sposób wyzute z psychologicznego prawdopodobieństwa, a całość świata przedstawionego podlega nieustannemu procesowi przemiany, a więc pozbawiona zostaje ontologicznej stabilności – to główny bohater obdarzony jest „statyczną” psychologią i stałym rdzeniem tożsamości.

Ten dualizm między „dynamicznym”, a przy tym silnie odrealnionym, obrazem świata przedstawionego, a stabilną pozycją opowiadającego podmiotu w centrum tego świata, sprawia, że zewnętrzna rzeczywistość jawi się jako projekcja umysłu bohatera-narratora. Wydaje się, że to właśnie ta rozbieżność, ten status podmiotu wobec świata przedstawionego, przy jednoczesnym braku sygnałów dystansu, ściągał na autora już od czasów debiutu, zarzuty o „literacki ekshibicjonizm” (J. Andrzejewski), „bezwstydnie obnażone sedno” (A. Łaszowski), „amorficzne zwierzenie z urojeń” (A. Pietrzak), narcystyczne i infantylne „podporządkowanie dyktatowi pragnienia”²². Tego rodzaju wartościowanie, jakkolwiek oparte na trafnych spostrzeżeniach krytycznych, pomija specyfikę konwencji literackich, jakimi posługuje się autor. Z perspektywy tego szkicu znacznie ciekawszy wydaje się inny wniosek, dotyczący poetyki powieści: otóż okazuje się, że groteska kreująca świat przedstawiony, a nie obejmująca samego podmiotu mówiącego, nie będąca narzędziem autokompromitacji narratora – może funkcjonować jako źródło „obronnej” fantasmagorii, bez względu na to, jak daleko posunięta będzie

²² Cyt. za: B. Gryszkiewicz, *op. cit.*, s. 150. Cytowany już szkic Gryszkiewicza przynosi bliższe omówienie – domniemyanych – infantylnych i narcystycznych tendencji prozy Truchanowskiego.

deformacja rzeczywistości zewnętrznej. W prozie Truchanowskiego groteskowa mityzacja pełni taką właśnie funkcję: znosi ostre dualistyczne opozycje między „ja” a zewnętrżnością i otwiera możliwość pojednania ze światem i naturą.

IV. TEORIA GROTESKI I GROTESKA TEORETYCZNA

Na koniec warto przyjrzeć się, zawartej w *Zmowie demiurgów*, wspomnianej już „teorii groteski” (jakkolwiek jest to określenie na wyrost) i przywołać kilka fragmentów, które można uznać za „poetykę sformułowaną” powieści. Są one bowiem soczewką, w której skupiają się szczególne cechy groteski Kazimierza Truchanowskiego.

W swoich zmaganiach z Burmistrzami, pod wpływem książki (a właściwie „Księgi”) autorstwa tajemniczego mędrca, księdza Hieronima, Adam postanawia użyć najskuteczniejszej broni – ośmieszenia. Postulaty zawarte w wypowiedziach bohatera-narratora (zdzieranie masek i rozbieranie z „pontyfikalnych szat”, bezlitosne ukazywanie człowieka w jego nagości lub przyjęcie postawy łagodnego filozoficznego dystansu wobec ludzkich słabości – zob. ZD 541–542) niewątpliwie należą do literackiego i intelektualnego arsenału groteski. Z kolei w przeddzień wielkiej konferencji w sali ratuszowej, Adam zawiesza na ścianach zwierciadła, będące podstawą jego planu – narzędziem groteski. Gdy jedno zwierciadło odbija postać pełną „napuszoneości i pychy”, drugie, przy zachowaniu zasadniczego podobieństwa, ukazuje ją jako żalosną i ludzką (ZD 578). Odbite w zwierciadłach „maski” mają w sobie zarówno „coś szatańskiego”, wzbudzającego lęk, jak i „coś żalosego i mizernego”, pobudzającego do śmiechu, ale i współczucia.

Fragmenty tego typu można odczytywać jako program artystyczny samego pisarza: program groteski, która ma ukazywać demoniczne aspekty człowieczeństwa, a zarazem odsłaniać to, co najbardziej pospolite, niskie, wstydlive. Ma ujmować to co niesamowite, ale też obnażać nijakość. Fragmenty te zawierają skróto-wo, metaforycznie ujętą poetykę groteski. Problem w tym, że jest to poetyka sformułowana, ale nie zrealizowana. Najkrócej rzecz ujmując: o grotesce mówi się tu całkowicie nie-groteskowym językiem.

Pod koniec powieści (rozdział pt. *Burza i noc*) bohater-narrator – jako kronikarz dziejów Miasta – relacjonuje i teoretycznie uzasadnia swe cele; fragment ten jest zarazem elementem autotematycznym w strukturze powieści, uzasadnieniem przyjętej strategii pisarskiej – groteski, traktowanej jako narzędzie walki z tyranią i barbarzyństwem ucieleśnionym przez „pana Adolfa”. Zwraca tu uwagę jaskrawa niewspółmierność między deklarowanymi zamierzeniami a realizowanym stylem wypowiedzi:

Groteska w innej skali i w specjalny sposób ukazuje najciekawsze, tak zewnętrzne jak i wewnętrzne cechy charakteru człowieka, zwierzęcia czy przedmiotu. [...] Gdyby ludzie w dzieciństwie byli zaprawiani do śmiechu, do satyry i groteski, osobnicy tacy jak pan Adolf nie mieliby do spełnienia w społeczeństwach żadnej misji. Jeśliby nawet usiłowali dojść do głosu i kusili się zagarnąć władzę w swoje ręce, zostaliby wyśmiani i ośmieszeni na całe życie (ZD 701).

Pisząc kronikę naszego miasta, mam obowiązek opowiedzieć o tych czasach, napisania w skrócie historii tej burzy, [...] która dała początek erze katastroficznej. Obowiązek ten przypadł mnie, ubogiemu mieszkańcowi mego ukochanego miasta. [...] Z doświadczenia wiemy, iż zbrodniarze z biegiem czasu stawali się bohaterami, więc aby temu zapobiec, należy pokazać całą jego marność i mizериę, należy go ośmieszyć i wykipić. Ludzie tego nie znoszą – kpina i ośmieszenie rujnują ołtarze, wniwecz obracają mity, burzą pomniki... [...] Mając to wszystko na względzie, przez cały czas mówiąc o panu Adolfie staram się pokazać go od tej strony. [...] Ośmieszam go, gdyż tylko na to zasługuje, był bowiem człowiekiem niskim i nikczemnym. [...] W ostatnich momentach stchórzył tak dalece, że zapomniał o swych gestach i zszedł do podziemi rozdygotany i blady, aż przyjemnie było patrzeć; zachowywał się nie jak mężczyzna, lecz jak rozhisteryzowana baba (ZD 715–717).

Przywołane fragmenty, począwszy od toposu skromności, poprzez konwencjonalne wyrazy oburzenia i akcenty moralistyczne, aż po końcowy akt „deheroizacji” pana Adolfa, stanowią w istocie zaprzeczenie poetyki groteski: są jednoznaczne, dyskursywne, utrzymane w poważnej, wręcz podniosłej tonacji. Dodajmy, że nie ma tu wyraźnych znaków dystansu czy sygnałów ironii, która pozwoliłaby wziąć w nawias akt opowiadania, brak meta-perspektywy, z której można byłoby zakwestionować głos Adama.

Te abstrakcyjne rozważania o grotesce stanowią swego rodzaju curiosum, ale jeśli wydają się istotne, to dlatego, że streszczają problem z prozą Truchanowskiego. Problem, który najkrócej ująć można w przywołanej już formule: groteska naiwna, przy czym w określeniu tym nie chodzi ani o „sztukę naiwną” (prymitywną, spontaniczną), ani też o naiwność w tym znaczeniu, jaki nadał jej Fryderyk Schiller, przeciwstawiając sobie poezję naiwną i sentymentalną, ale o naiwność rozumianą jako nieadekwatność wypowiedzi, rozbieżność między zamiarem a realizacją, wynikającą z braku samoświadomości.

W przywołanych fragmentach groteska nie jest jakością stylu i światopoglądu, ale przedmiotem opisu, zjawiskiem-wydarzeniem funkcjonującym na poziomie świata przedstawionego. Bohater-narrator relacjonuje efekty estetyczne – śmiešność i grozę, lecz opowiadające o tym fragmenty powieści dalekie są tak od komizmu, jak i grozy, pozostają „realistycznym” sprawozdaniem z aktu „groteskowej” demaskacji i ośmieszenia²³. Groteskowość jest tu przedmiotem narracji, a nie jej wewnętrzną jakością estetyczną.

Tak jak w przypadku innych jakości estetycznych, takich jak tragizm czy komizm, groteski nie sposób ewokować przy pomocy języka czysto dyskursywnego. Innymi słowy: przedmiot, postać, wydarzenie nie są nigdy groteskowe same w sobie; najbardziej nawet groteskowy motyw (postać, wydarzenie) może być przedmiotem zupełnie niegroteskowej relacji. Poruszany tu problem znacznie

²³ Także w *Młynach Bożych* narracja stwarza swego rodzaju „sugestię” funkcjonowania jakości groteskowych, nie znajdującą pokrycia w efekcie artystycznym. W rozważaniach narratora pojawia się kluczowy dla groteski motyw, jakim jest nierozdzielny splot komizmu i tragizmu: „Noc” organizuje tu „Teatr”, w którym rozgrywa się „komedia, mroząca krew w żyłach”, lub tragedia, pobudzająca do histerycznego śmiechu. „Osobliwa komedia” zmienia się tu „w ponurą tragedię”, a bohater deklaruje: „Tragizm i groteska przeniknęły moje serce do dna. Nie są to czcze słowa, o nie!” (*Zatrzaśnięcie bram*, s. 61, 88. Por. też *Anatomia i mechanizmy nocy*, s. 5, 17, 335).

przekracza ramy powieści Truchanowskiego i można go sformułować w postaci pytania: na ile możliwa jest teoria groteski wyłożona językiem samej groteski? Wydaje się ona być, z kilku powodów, niemożliwa. Podstawowe zabiegi groteskowe (np. realizacja metafory, hiperbola, wewnętrzna niekoherencja) musiałyby uwieloznacznąć i niejako „od wewnątrz” podkopać sens wypowiedzi: nie przedstawiałaby ona być wypowiedzią groteskową (jako że groteska żywi się także wewnętrzną sprzecznością), lecz automatycznie przestałaby być koherentną, wiarygodną wypowiedzią teoretyczną. Bezpośrednie wyłożenie intencji groteskowej (o ile nie jest częścią bardziej złożonej, wielopoziomowej gry z odbiorcą; np. nie ulega ironicznemu zanegowaniu) sprawia natomiast, że wypowiedź przestaje być wypowiedzią groteskową. Teoretyczne deklaracje groteski można porównać zatem do „spalonego” żartu – żartu opatrzonego neutralizującym komentarzem. Wyjaśnienie automatycznie niweczy podstawowy mechanizm – tak komizmu, jak i grozy. Przede wszystkim jednak: groteska uniemożliwia mimetyzm, realistyczny opis przedmiotu, czy będzie to przedmiot fizyczny czy teoretyczny. Deformacja jest jej podstawową zasadą. Nie może dokonać werystycznej autoprezentacji. Dyskurs o grotesce nie może być zarazem dyskursem groteskowym. Przydatna do uchwycenia tej niemożliwości zdaje się być metafora lustra: groteska byłaby krzywym zwierciadłem, które może odbijać wszystko, oprócz samego siebie.

ZMOWA DEMIURGÓW: GRANICE WIELKIEJ METAFORY

Jak wspomniałem na wstępie, w *Zmowie demiurgów* groteska występuje w jeszcze jednej, szczególnej funkcji. Powieść jest mianowicie jedyną w swoim rodzaju, konsekwentną próbą opowiedzenia o wojnie i okupacji w poetyce groteski parabolicznej, próbą uniwersalizacji doświadczenia w formie wielkiej metafory. Temu celowi służyć ma umowność fabuły, odrealnienie, groteskowe pomniejszenie obrazu (Miasto jako model stosunków politycznych, ale też rzeczywistości w ogóle) i rozbudowana symbolika. Tym, co czyni powieść ciekawym dokumentem historycznoliterackim jest jej wewnętrzne pęknięcie, niekonsekwencja w kreacji umownego, fantastycznego świata. Niespójność ta przejawia się w tym, że w wyjściowy „amalgamat metaforyczny”²⁴ wtopione zostają „surowe” elementy rzeczywistości historycznej, „nieobrobione” metaforycznie. Postaci, jak np. doskonale czytelna figura pana Adolfa, czy „jowialnego pana” z cygarem (Churchilla) oraz sceny wprost nawiązujące do znanych wydarzeń historycznych nie są ze sobą powiązane, nie scalają się w spójną narrację o trwałym odniesieniu do rzeczywistości historycznej, lecz stanowią izolowane epizody. Mają one w świecie przedstawionym ten sam status ontologiczny co elementy czysto fantastyczne, kreacyjne, jednak stanowią w strukturze powieści elementy obce, zaburzające

²⁴ Stosuję ten termin w odniesieniu do prozy Truchanowskiego za B. Gryszkiewiczem, który parabolę traktuje „jako rozbudowany metaforyczny amalgamat, o którego strukturze decydują przede wszystkim metaforyczne związki między dwoma lub więcej «strukturami» czy «mentalnymi przeszerzeniami» wyjściowymi” (B. Gryszkiewicz, *op. cit.*, s. 151).

logikę paraboli. Szczególnie w ostatnich rozdziałach powieści wyraźnie daje się odczuć rosnący napór tych elementów, które nie dają się ująć w logice fantastycznej przypowieści, nie mieszczą się w wykreowanym tu abstrakcyjnym modelu rzeczywistości. Tendencja do bezpośredniego moralnego komentarza – protestu wobec „czasów pogardy” – rozsadza od wewnątrz ramy wielkiej metafory. Fantastyczna umowność świata nie wytrzymuje ciężaru doświadczenia, które chce ogarnąć. Wprawdzie wszelkie realia historyczne, geograficzne i narodowościowe, podobnie jak logika czasu i przestrzeni, pozostają konsekwentnie zawieszone, jednak w wizyjną, symboliczną narrację przenikają stopniowo kolejne odłamki doświadczenia w formie nieobrobionej, tzn. niezmetaforyzowanej (jest mowa o komorach gazowych, katowniach, zbrodniach lekarzy eksperymentatorów etc.). Konkret, usunięty z parabolicznej wizji, znajduje sobie ujęcie, mimo że zupełnie nie mieści się w ramach wykreowanego świata. Abstrakcyjny, pomniejszony model rzeczywistości, zbudowany według zasad parabolicznej groteski, rozpada się tu pod działaniem traumy.

O ile literatura o tematyce wojenno-okupacyjnej często wykorzystuje groteskę jako narzędzie demontażu nieadekwatnych, bo nazbyt spójnych, wizji rzeczywistości, to w *Zmowie demiurgów* groteska, wraz z tendencjami symboliczno-fantastycznymi, działa właśnie na rzecz estetyzacji, uładzenia i usensownienia doświadczenia okupacyjnego. Realia przenikające w strukturę powieści nie pozwalają do końca scalić obrazu, domknąć wyjaśniającej, fantasmagorycznej narracji, to one przejmują funkcję burzącą, którą pełni zazwyczaj groteska. To wyrazisty sygnał, że groteska staje się tu konwencją.

Zmowa demiurgów wymagałyby bardziej szczegółowego omówienia w kontekście problemu stosowności mówienia o okupacji i Zagładzie. Nie licząc na wyczerpanie tematu, trzeba wspomnieć, że synkretyczny, wielostylowy utwór Truchanowskiego zdaje się popełniać kilka form niestosowności jednocześnie. Jej metaforyczność i figuralność uniemożliwia wierną reprezentację doświadczenia, grzeszy odejściem od konkretności. Z kolei jej tradycyjna, psychologiczna strona odpowiada za banalne, konwencjonalne oburzenie, które objawia tu swą niestosowność oraz bezsilność – tak artystyczną, jak moralną, wobec rozmiaru opisywanego zła²⁵.

Język, jakim mówi się o kataklizmie wojny, to kolejny aspekt powieściowej antropologii. *Zmowa demiurgów* – skierowana na wyrazisty morał, dążenie do uogólnienia, skupiona wokół wartości takich jak bohaterstwo, wierność, męczeń-

²⁵ Niebezpieczeństwa związane z literackimi reprezentacjami Zagłady omawia m.in. M. Głowiński (zob. *Wprowadzenie* [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, T. Żukowski, K. Makaruk, A. Molisak, Kraków 2005, s. 9–18). Oczywiście w literaturze powojennej groteska była często stosowanym i, paradoksalnie, „stosownym”, tzn. adekwatnym narzędziem mówienia o wojnie i Zagładzie (by wspomnieć choćby *Pamiętnik z powstania warszawskiego* M. Białoszewskiego), była to jednak przede wszystkim groteska realistyczna, daleka od fantastycznego kreacjonizmu; turpistyczna, operująca brzydotą, drastycznym kontrastem, ironią lub sztyrsem.

stwo – reprezentuje tradycyjną, humanistyczną wizję podmiotowości. Z apokaliptycznej katastrofy podmiot wychodzi tu etycznie nienaruszony, wzmocniony w wierze w słuszność i trwałość swych przekonań o świecie.

Trudno zatem mówić w odniesieniu do twórczości Truchanowskiego o antropologii groteskowej. W tej synkretycznej – stylistycznie i ideologicznie – prozie groteska zostaje wyzyskana do kreowania jednorodnego, „duchowo-cielesnego” świata przedstawionego. Truchanowski jako monista jest jednak niekonsekwentny: cofa się przed dalekosiężnymi antropologicznymi implikacjami takiej „arabskiej” wizji rzeczywistości, w której człowiek traci uprzywilejowane miejsce w hierarchii bytów. Antropologia *Zatrutych studni* i *Młynów Bożych* pozostaje w orbicie tradycyjnych humanistycznych przekonań: człowiek – rozumiany przede wszystkim jako podmiot emocji i wyborów etycznych – zajmuje tu niewzruszone miejsce w centrum.

Kajetan Mojsak

THE GROTESQUE AND ANTHROPOLOGY IN THE WORK OF KAZIMIERZ TRUCHANOWSKI

Summary

This article puts Kazimierz Truchanowski's syncretic prose on the map of Polish Modernist grotesque. The author comes to the conclusion that Truchanowski's grotesques are rather superficial and naïve; moreover, he employs them in the service of a traditional, thoroughly non-grotesque anthropology. A half-baked grotesque symbolism can be damaging both to the artistic and ethical integrity of his works. Nowhere is it more striking than in *The Conspiracy of the Demiurges*, a novel set in the time of war and occupation. An analysis of the anthropological aspects of Truchanowski's grotesque reveals that it is fatally weakened by the foisting of a main character/narrator, heir to nineteenth-century humanism and the traditions of realism and Young Poland expressionism, onto a monistic vision of reality, reinforced by creationist grotesque. This combination does not work because each of these elements is firmly rooted in a different aesthetic and ideological order.