

Funkcja groteski w historycznych powieściach Andrzeja Kijowskiego

(Dziecko przez ptaka przyniesione i Grenadier-król)

Już w momencie ukazania się *Dziecka...* (1968) i *Grenadiera-króla* (1972) krytyka stanęła przed problemem określenia przynależności gatunkowej obu tych dzieł, których konstrukcja wydaje się opierać na podobnych elementach. Proponowano w tej materii rozmaite pomysły: od akcentowania komponentu prozy rozwojowej¹ poprzez poemat narodowy² i powiastkę filozoficzną³ do „bajki” i „baśni”⁴ włącznie. Niewątpliwie jednak wspólną płaszczyzną, będącą tłem wszystkich wymienionych możliwości genologicznych jest historia⁵. Z tego powodu pozwolimy sobie zakwalifikować omawiane teksty do grupy powieści historycznych, chociaż w tym przypadku nie mamy do czynienia z klasycznym wzorcem tego gatunku. Wyróżnikiem owej „niekanoniczności” nie jest jednak zerwanie z popularnym modelem sienkiewiczowskim, co już przecież na szeroką skalę uczyniła polska proza (Parnicki, Terlecki, Malewska...), ale przede wszystkim sięgnięcie przez Kijowskiego do żywiołu groteski, która zdaje się organizować wszystkie poziomy znaczeniowo-strukturalne wspomnianych książek. Można zauważyć, że historyczność ujęta w groteskowy sztafaż wyznacza w obu przypadkach trzy ściśle łączące się ze sobą sfery tematyczne: są nimi dzieje ludzkości, dzieje ojczyzny (pokazanej poprzez Krakowa), a także osobista saga rodu. Wyraźnie zatem poruszamy się na styku tego, co uniwersalne i najbardziej jednostkowe,

¹Zob. A. Zagajewski, *Rzeczywistość nie przedstawiona w powojennej literaturze polskiej* [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, s. 40.

²Zob. S. Lem, A. Kijowskiego *poema narodowe* [w:] A. Kijowski i krytycy. *Antologia tekstów*, pod red. W. Tomaszewskiej, Warszawa 2005, s. 240-247.

³ Zob. E. Bieńkowska, *Potworne dziecko, czyli kłopoty z historią* [w:] A. Kijowski i krytycy. *Antologia tekstów*, op. cit., s. 234.

⁴ Zob. K. Dziewanowski, *Przyniesiony przez ptaka* [w:] „Przegląd Powszechny” 1985, nr 11, s. 283.

⁵ Na ten fakt zwracało uwagę wielu krytyków, na przykład: P. Siekierski, *Pęknięte zwierciadło* [w:] „Więź” 1984, nr 8, s. 133, E. Bieńkowska, op. cit., s. 234-238.

swobodnie przechodząc od ogółu (historia) do szczegółu (człowiek) i z powrotem, twórcą dziejów okazuje się bowiem bohater-dziecko. Groteskowość *Dziecka...* i *Grenadiera-króla* może być rozpatrywana w wymienionych kontekstach, jeżeli przyjmiemy jej rozumienie za Wolfgangiem Kayserem, według którego: „Groteskowość to świat, który stał się obcy”⁶.

Chodzi tu zatem o postrzeganie wspomnianego zjawiska w funkcji konstruowania metafory świata⁷, w tym przypadku zarówno świata zewnętrznego, jak i najbardziej prywatnej przestrzeni duszy. Istotą groteski, jako kategorii estetycznej jest, jak wiadomo, specyficzne połączenie, czy raczej współwystępowanie elementów przerażających i śmiesznych. Mamy zatem do czynienia z jakością, która może zaistnieć dopiero w momencie percepcji dzieła artystycznego⁸, bowiem odnosi się przede wszystkim do wrażeń powstających w umyśle odbiorcy. Jej funkcję badacze najczęściej określają jako metodę radzenia sobie z tym, co irracjonalne i groźne. Bernard McElroy uważa nawet, że groteska jest „najbardziej autentycznym stylem sztuki współczesnej”⁹, czyli, innymi słowy, jedynym możliwym sposobem pozbycia się lęku w czasach, kiedy człowiek utracił prawo do przeżywania swojego losu w wymiarze tragicznym. Jeżeli zatem można mówić o swoistym światopoglądzie groteskowym, to wszystko, co można zrobić w obliczu absurdu historii i jednostkowej egzystencji to spotęgować ich kształt, a przez to ujawnić to, co skrywane w makroskali, a następnie pozbyć się negatywnych uczuć już nie, jak to było w przypadku antycznej tragedii, przez przeniesienie ich na osobę bohatera i przeżycie jego dziejów, ale poprzez ambiwalentny (to znaczy sataniczno-oczyszczający) śmiech wywołany spostrzeżoną deformacją. Przyjrzyjmy się więc grotesce w powieściach Kijowskiego jako próbie stawienia czoła grozie świata.

⁶ Zob. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 24.

⁷ Zob. A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od Diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Kraków 1997, s. 62.

⁸ Zob. W. Kayser, op. cit., s. 19.

⁹ Zob. B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, tłum. M. B. Fedewicz [w:] *Groteska*, op. cit., s. 150.

Na poziomie najbardziej ogólnym mamy do czynienia w omawianym piśmiectwie z lękiem przed złem historii i Boga. W *Grenadierze-królu* motywem organizującym cały tekst i powtarzającym się w kolejnych odbiciach jest bratobójcza walka, która legła u podstaw mitycznej historii ludzkości. Jej prototypem jest zabójstwo Abla, przywołane na przykład w postaci witrażu w wiejskim kościółku, gdzie bohater zostaje bezprawnie namaszczony na króla. W innej scenie z kolei widzimy powtórkę biblijnego kuszenia w raju, przy czym w roli Ewy występuje Zosia, niczym lady Makbet podająca bohaterowi nóż, którym ten zabije znenawidzonego brata. Pomijając oczywiste aluzje literackie (*Pan Tadeusz*, *Dziewczyna Leśmiana*), należy się w tym miejscu skupić na trawestacji samego obrazu rajskiej sytuacji. Otóż pojawiający się opis ogrodu ma charakter turpistyczny: podkreśla się jego starość, brzydotę poszarpanych desek i dziur w płocie, ponadto roi się tu od wszelkiego robactwa, wyliczanego ze skrzętną dokładnością. Otrzymujemy zatem klasyczny zespół groteskowych motywów¹⁰, które wzbudzają zarówno obrzydzenie, jak i rozbawienie. W ten sposób zostaje wyolbrzymione zło, jakie od początku naznaczyło relacje międzyludzkie, a także kobieco-męskie antagonizmy. Należy dodać, że historia ludzkości zostaje tu sprzężona z porządkiem metafizycznym nie tylko poprzez degradację mitów, ale także poprzez sny i cudowne wizje bohatera. Widzimy bowiem jak ów chłopiec rozmawia ze swoim aniołem stróżem, a nawet z samym Bogiem, który objawia mu swoje motywy działania:

„Świat moim wyznaniem. Powieścią moją – wielką metaforą, w której wykładam istotę cierpienia.”¹¹ (G, s. 54).

Wdać, że Bóg z jednej strony jest tu okrutnym absolutem, bawiącym się człowiekiem w imię niezrozumiałej ideologii cierpienia, z drugiej zaś przyjmuje postać bezsilnego światła uwięzionego w murach kościoła i pozbawionego

¹⁰ Zob. W. Kayser, op. cit., s. 20-24.

¹¹ Dzieła A. Kijowskiego cytuję według wydań: A. Kijowski, *Grenadier-król*, Warszawa 1972 (skr. G); A. Kijowski, *Dziecko przez ptaka przyniesione*, Gdańsk 2001 (skr. Dz).

możliwości wpływania na losy świata. Dokonuje się tu zatem desakralizacji istoty boskiej, która traci znamiona niewyobrażalności i nieosiągalności¹². Groteskowo jawi się również konstrukcja czasu, wykazującego znamiona różnych epok: schyłku XVIII wieku, I wojny światowej, XX-lecia międzywojennego. Sam bohater, będąc dzieckiem i starcem jednocześnie, uosabia niejako dwa mity temporalne: początku i końca. W tekście panuje więc charakterystyczna dla poetyki absurdu względność perspektyw czasowych¹³.

Podobny stosunek do czasu odnajdujemy w *Dziecku przez ptaka przyniesionym*. Dziadek Teofil szczególną czcią darzy Pannę, między innymi z powodu jej gestu zdeptania głowy węża, symbolizującego unicestwienie przemijania:

„Świat jest kołem – mówił – wiecznym powtórzeniem, rytmem. W rytmie jego piękno oraz sprawiedliwość” (*Dz*, s. 10).

Ów rytm wyznacza dla popadającego w dewocję dziadka rytuał kościelny, począwszy od porządku roku liturgicznego na cyklu tygodnia, w którym każdemu dniu patronują poszczególni święci, skończywszy.

Współistnieją tu również ze sobą motywy starca i dziecka, widoczne nie tylko w planie fabularnym tekstu, ale także na przykładów opisie miasta:

„Miasto stare, było jak starzec, co żyje wspomnieniem świetniejszych czasów, i jak dziecko zarazem, co czeka na święto” (*Dz*, s. 13).

Ponadto w *Dziecku...* dochodzi wyraźnie do głosu groteskowa wizja implikowana także przez *Grenadiera-króla*, to znaczy tytułowy bohater uosabia Ducha Dziejów kierującego biegiem historii. Paradoksalnie to właśnie ów „niewinny” chłopiec rządzi całą firmą dziadka Teofila i celowo doprowadza zakład do upadku, a starca do oblędu i śmierci. Podobnie zachowuje się podczas ulicznych demonstracji, podburzając obie strony przeciwko sobie, w konsekwencji czego w bratobójczej walce padają śmiertelne strzały. Historia zatem przypomina krwawą zabawę złośliwego chłopca, pozbawionego

¹² Zob. A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 73.

¹³ Zob. Ibidem, s. 75.

jakiegokolwiek współczucia dla ofiar swoich dzikich zachcianek¹⁴. Skoro zaś dzieje są dziełem okrutnego dziecka, to również zostają one naznaczone piętnem dziecięcego świata, przestają być zespołem potwierdzonych faktów, stając się terenem działania nieskrępowanej wyobraźni:

„(...) wszystko to w moim bohaterze gada i milknie (...) z lotnego stanu w znak przechodzi, ze znaków tworzy symbol, z symboli mity, z mitów dzieje” (Dz, s. 77).

Dzięki wymienionym wyżej elementom groteska na gruncie omawianej prozy zbliża się w obrazowaniu świata do kategorii absurdu¹⁵. Natomiast w pojmowaniu historii wykazuje cechy wspólne z ironią¹⁶, której wytwórcą nie jest człowiek, ale jakaś obca siła, zdająca się igrać z ludzką podmiotowością. Należy zatem powiedzieć, że u Kijowskiego jednostka postawiona w obliczu grozy historii, próbuje z nią walczyć przede wszystkim poprzez nadanie jej widzialnych kształtów. Posługując się w tym celu tradycyjnymi wyobrażeniami i mitami, nazywa istotę zła, a następnie dokonuje jego deformacji, po to, żeby się od niego uwolnić. Innymi słowy, mamy tu do czynienia z przeświadczeniem, że natura ludzka w swojej pierwotnej postaci nie jest czysta moralnie, dopiero stopniowe dojrzewanie może wykształcić w człowieku zmysł etyczny. Jednocześnie jednak to właśnie ów pierwiastek skażony okazuje się bardziej aktywną stroną ludzkiej osobowości, dlatego historia wydaje się tworem szalonego dziecka, które tkwi w każdym z nas. Uświadomienie sobie takiego stanu rzeczy owocuje możliwością zyskania dystansu do rzeczywistości i swojej w niej roli.

Kolejnym poziomem semantycznym w omawianych tekstach jest historia narodowa. Jak już wcześniej wspomniano, dzieje Polski ogniskują się u Kijowskiego w przestrzeni rodzinnego miasta, czyli małej ojczyzny. Kraków jest w obu powieściach miejscem szczególnym, autor *Listopadowego wieczoru* wyraźnie darzy to miejsce sentymentem, widocznym chociażby w odtwarzaniu

¹⁴ Zob. E. Bieńkowska, op. cit., s. 237.

¹⁵ Zob. W. Kayser, op. cit. s. 17-30.

¹⁶ Zob. A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 37.

precyzyjnej topografii urbanistycznej. Oczywiście miasto to jest ważne nie tylko ze względu na wątek autobiograficzny, ale przede wszystkim z racji jego znaczenia w polskiej historii, jako duchowej stolicy kraju. Dzięki tej roli Kraków funkcjonuje u Kijowskiego, podobnie jak wcześniej u Wyspiańskiego, jako siedlisko narodowych mitów, symboli i legend. W *Grenadierze-królu* przypomina Kijowski na przykład podanie o dwóch braciach budujących wieże Kościoła Mariackiego. W planie lokalno-narodowym powtarza się zatem motyw bratobójstwa, o którym była mowa wyżej. Okazuje się również, że królewska korona, będąca przedmiotem marzeń małego bohatera, znajduje bezpieczne schronienie właśnie na szczycie krakowskiej świątyni, a więc niejako w przestrzeni mitosfery. Owa ranga symbolu stanowi według Kijowskiego zniewalające zagrożenie dla twórczych sił narodu¹⁷. Wyrazem takiego przekonania jest przypowieść anioła o dwóch krajach, z których jeden był postępowym dziełem uczonego i szybko zyskał posłuch na arenie międzynarodowej, natomiast drugi, oddany we władanie poecie szybko popadł w ruinę:

„(...) mocniejszym powierzył swe losy i wolność, a miłości słowa – słowa piękne, stare były mu zamiast prawdy, której znać nie lubił” (G, s. 80).

W *Dziecku...* z kolei akcentuje się zwłaszcza motyw historycznych pogrzebów królów i wieszczów w wawelskiej Katedrze, przez co miasto to jawi się wręcz jako dziwaczny twór – mauzoleum, ożywający tylko w momentach uroczystych pochówków. Ponadto w portretowaniu Krakowa obecne są liczne odniesienia aluzyjne o charakterze parodii i trawestacji, co podkreślało wielu badaczy, na przykład nawiązanie do inwokacji *Pana Tadeusza* czy do *Wesela* w scenie defilady¹⁸. Tropy literackie są zresztą widoczne już w samym ukształtowaniu językowym zarówno *Dziecka...*, jak i *Grenadiera*, bowiem oba teksty są stylizowane na zrytmizowaną prozę poetycką. Warto zaznaczyć, że autor *Szyfrów* już w tytule pierwszej z wymienionych powieści uruchamia

¹⁷ Zob. E. Bieńkowska, op. cit., s. 237.

¹⁸ Zob. S. Lem, op. cit., s. 240-247.

narodową symbolikę, odwołując się do motywu ptaka, który kojarzy się z polskim orłem¹⁹. W groteskowy sposób wprowadza się również tradycyjny topos ojczyzny-matki, w postaci historii osieroconego dziecka, dochodzącego prawdy o swoim pochodzeniu. Najbardziej może jednak podkreślaną przez Kijowskiego sferą narodowej mitologii jest ta, która wywodzi się z okresu międzywojnia. Chodzi tu o kult Józefa Piłsudskiego i wszystkiego, co uosabia jego postać, a więc polskiej dumy oraz wiary w siłę i mądrość Polaków. Jak zaznacza Wiesława Tomaszewska, pogrzeb marszałka był najważniejszym wydarzeniem dzieciństwa Kijowskiego, który oglądał go mając siedem lat²⁰. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa samego autora *Listopadowego wieczoru*:

„Należę do ostatnich ludzi wychowanych w duchu wielkiej legendy, w kompleksie uczuciowym II Rzeczypospolitej, na który złożyło się całe dziedzictwo walk niepodległościowych XIX wieku i jego literatury, zaaranżowana w duchu legionowym historia I wojny światowej i »czynu wojskowego« oraz wizja Polski ufnej w siłę swego oręża, w bogactwo swej ziemi i w mądrość myśli politycznej, pozostawionej następcom przez wielkiego Marszałka. Należę do ostatnich ludzi, którzy przeżyli niepodległościową euforię i dla których klęska wrześniowa 1939 roku była ciosem w samo serce”²¹.

Motyw marszałka pojawia się w *Dziecku...* w postaci niejako podwojonej. W książce obecni są bowiem dwaj Dziadkowie: Piłsudski i dziadek Teofil. Narracja jest zaś prowadzona w taki sposób, że niejednokrotnie trudno się zorientować o kim mowa. Obaj seniorzy dzierżą w swoich rękach władzę: nad państwem i nad domostwem-firmą. Rządy obu ocierają się o zapędy autokratyczne. Ponadto ich śmierć zbiega się w czasie i jest ponurym zwiastunem zarówno końca zakładu wynajmu powozów, jak i państwa. Pikanterii takiemu pomysłowi literackiemu dodaje to, że dziadek Teofil stoi po przeciwnej stronie politycznej niż dziadek Piłsudski, czyli w pewnym sensie są

¹⁹ Zob. Ibidem, s. 240-247.

²⁰ Zob. A. Kijowski. *Biografia – bibliografia – recepcja. Studium dokumentacyjne*, pod red. W. Tomaszewskiej, Warszawa 2005, s. 27.

²¹ Ibidem, s. 27.

oni wrogami. Kijowski bardzo zrećnie zasygnalizował w tym aspekcie możliwość podwójnej interpretacji. Otóż przyczyną niechęci dziadka do Piłsudskiego jest to, że obwinia go o śmierć syna Bolka, który prawdopodobnie zginął podczas walk nad Nidą. Jednocześnie jednak ważna okazuje się profesja Teofila, jest on przedstawicielem mieszczańskiej klasy kupieckiej, a więc nie może darzyć sympatią marszałka ze względów politycznych²².

W tym miejscu pojawia się okazja do odczytywania historyczno-narodowej warstwy *Dziecka...* i *Grenadiera-króla* w sposób paraboliczny. Istotna jest w zaznaczonym kontekście sytuacja społeczno-polityczna, w jakiej te teksty powstawały, czyli najogólniej mówiąc okres komunizmu. Można powiedzieć, że samo posłużenie się poetyką groteski w tych dziełach stanowi swoisty akt oporu wobec ustroju ówczesnej Polski. W taki sposób rozumiał funkcję groteskowości Michaił Bachtin, jako sprzeciw wobec oficjalnej polityki dworu²³. Również tę jej rolę podkreśla Michał Głowiński:

„Groteska bowiem to nie tylko pewien typ zorganizowania dzieła artystycznego, to także swojego rodzaju apel do dominującej świadomości społecznej. Apel poprzez negację. (...) Nie ma nigdy charakteru apologetycznego, przeciwnie, przede wszystkim jest przejawem buntu, krytycyzmu społecznego, niezależności”²⁴.

W *Dziecku...* obraz Polski międzywojennej przybiera czasami znamiona groźnej i niezrozumiałej rzeczywistości. Oficjalnie zakazuje się publicznych demonstracji i pogrzebów, które skupiają zbyt dużą grupę niezadowolonego społeczeństwa. Trzeba się starać o urzędowe pozwolenie na zorganizowanie uroczystego pochówku. Wszędzie roi się od tajnej policji, która tropi agentów obcych wywiadów. Dochodzi do starć ulicznych, padają śmiertelne ofiary, a podczas śledztwa w roli świadka występuje postać-widmo, której zadaje się absurdalne pytania. To wszystko przypomina porządek państwa totalitarnego, jakim był PRL. Można powiedzieć, że groteska bliska jest w tym względzie

²² Zob. J. Błoński, *Niedobre, nieczule dziecię* [w:] A. Kijowski i krytycy, op. cit., s. 223.

²³ Zob. A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 26-35.

²⁴ Zob. J. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna* [w:] *Groteska*, op. cit., s. 10.

karykaturze i obrazowaniu satyrycznemu²⁵. Demaskacji autorytarnej rzeczywistości dokonuje się również poprzez doprowadzenie jej przejawów do granic absurdu.

Z kolei w *Grenadierze* kostiumem PRL-u są głównie motywy sięgające do okresu rozbiorów i niejasnej legitymizacji władzy, to znaczy kwestii, czy władza narzucona ma jakąś rację bytu. Problematykę tę sygnalizują wątki związane z królewską koroną: bezprawna koronacja bohatera oraz zawłaszczenie insygniów królewskich przez grenadiera. Warto w tym miejscu odwołać się do rozważań Paula Ricoeura²⁶. Otóż – przypisuje on osobie króla szczególną symboliczną funkcję, polegającą na zespoleniu porządku ziemskiego z historią świętą poprzez analogię statusu władcy i Boga. Sytuacja ta jest ważna o tyle, że wszystkie oficjalne działania króla zyskują tym samym nobilitację powtórzenia archetypicznego modelu, dzięki czemu, w pewnym sensie, każdy jego czyn zyskuje sankcję prawną:

„(...) mitologiczny typ dramatu stworzenia znajduje dla swego znaczenia upostaciowanie w stosunku Król-Wróg, który staje się stosunkiem w całym tego słowa znaczeniu politycznym. To fenomenologiczne pokrewieństwo jest fundamentalne, wprowadza bowiem nas poprzez mit do politycznego problemu zła”²⁷.

W kontekście paraboli politycznej istotny jest także wątek chłopca tyranizowanego przez okrutne ciotki, który ucieka z domu w poszukiwaniu wolności. Być może mamy tu do czynienia z jakimś echem norwidowskiego poematu *Rozebrana*, w jakim zaborcy występują pod postacią krawcowych, ciotki bowiem, podobnie jak w *Dziecku...* biorą bohatera na wychowanie po śmierci dziadka i starają się za wszelką cenę pozbawić go cech męskich, a więc niejako zmusić do wyparcia się swojej tożsamości. Ponadto groteskowość służy w *Grenadierze* parabolizacji politycznej szczególnie w konstruowaniu tworów językowych, na zasadzie farsy werbalnej²⁸. Oczywiście należy zaznaczyć, że,

²⁵ Zob. A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 5-38.

²⁶ Zob. P. Ricoeur, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 180-194.

²⁷ Zob. Ibidem, s. 186.

²⁸ Zob. S. Halloran, *Język i absurd*, tłum. G. Cendrowska [w:] *Groteska*, op. cit., s. 101.

jak słusznie zwrócił uwagę między innymi Stephen M. Halloran, w tworzeniu wizji absurdu najważniejszą rolę odgrywa strona wyglądnów wzrokowych, natomiast język stanowi tu niejako narzędzie drugorzędne:

„Jednostką znaczeniową w tym języku przedstawiającym jest obraz, jednostkę syntaktyczną stanowi metafora”²⁹.

W tym jednak przypadku słowo zajmuje ważną pozycję w procesie odkrywania mechanizmów funkcjonowania państwa zniewolonego, jest ono bowiem zwierciadłem społeczności, która się nim posługuje. Z tego względu szczególnie ważne okazują się tu utarte zwroty językowe, slogany i stereotypy. Reprezentantem propagandowej retoryki jest kanclerz, wygłaszający dialektyczne wykłady o postępie dziejowym, który również posługuje się nowomową, argumentując konieczność zbudowania świata od podstaw. Groteskowość języka rozpatrywana na tej płaszczyźnie ujawnia przede wszystkim uwięzienie człowieka w odmętach konwencji mówienia³⁰. Okazuje się, że wolność słowa jest zagrożona nie tylko przez cenzurowanie treści wypowiedzi, ale w dużym stopniu także przez narzucenie językowi sztywnej, nienaturalnej formy. Przestaje on być bowiem terenem twórczej aktywności ludzkiej, natomiast staje się pustym schematem, w którym można zmieścić jedynie gotowe formuły na urządzenie świata. Taki sposób mówienia w pewnym sensie pozbawia jednostkę godności, ponieważ retoryka w tym przypadku niejako uniezależnia się od człowieka i czyni go przedmiotem swojej ideologii. Zniewolenie bohaterów Kijowskiego uwypuklają również inne chwytgroteskowe. Można tu na przykład wymienić typizację postaci poprzez pozbawienie ich imienia czy redukowanie ich do inicjału lub pełnionej funkcji. Jest to z jednej strony zabieg o charakterze parabolicznym, z drugiej natomiast wyraża on poniżające sprowadzenie bohaterów do roli bezwolnych marionetek. Mamy do czynienia z widoczną teatralizacją gestów i zachowań, podkreśloną chociażby przez znaczący motyw ciągłej zamiany ról: dziecko rządzi dziadkiem,

²⁹ Zob. Ibidem, s. 100.

³⁰ Zob. Ibidem, s. 101.

grenadier okazuje się królem i odwrotnie. Bohaterowie ci zatem ulegają manipulacji i bezrefleksyjnie wykonują powierzone im funkcje.

Na poziomie historii narodowej groteska odzwierciedla więc lęk przed zniewoleniem zarówno przez sferę nadmiernego patriotyzmu, manifestującego się w obiegowej mitologii i symbolice, który doprowadza do zniekształcenia obrazu prawdy, jak i strach przed totalitarnym sposobem uporządkowania stosunków polityczno-społecznych. Oba te zagrożenia zostają w pewnym sensie przewyciężone w rzeczywistości literackiej dzięki dotarciu do ich istoty poprzez zabiegi deformacyjne i demaskujące, a w dalszej kolejności uczynienie z nich przedmiotu satyrycznej kpiny.

Wreszcie trzecią sferą znaczeniową, jaką wypada się teraz zająć, jest historia jednostki. Pośrednio została już ona omówiona, ponieważ tak ściśle wiąże się z powyższymi zagadnieniami, że nie sposób byłoby ją całkowicie pominąć. Niewątpliwie oba omawiane teksty łączy osoba głównego bohatera. Właściwie mamy wrażenie, że chodzi tu o jedno i to samo dziecko z nazbyt dużą głową. Oczywiście ta groteskowa postać przywodzi na myśl wiele możliwości interpretacyjnych. Widoczna deformacja cielesna, będąca znakiem nadzwyczajnych zdolności intelektualnych w połączeniu z osobą psychoanalityka Krafra kieruje nas w stronę Freuda³¹. Innym tropem jest wielokrotnie wskazywany przez krytyków Gombrowicz i jego apoteoza niedojrzałości, z którą Kijowski zdaje się dyskutować³². W ujęciu tego ostatniego dzieciństwo jawi się nie jako okres niewinnej szczeroci wolnej od ograniczeń Formy, ale wręcz przeciwnie – nieokiełzanego okrucieństwa pozbawionego odczucia miłości, o czym pisał Jan Błoński³³. To, co jednak nam wydaje się szczególnie interesujące, a co wiąże się z gombrowiczowską filozofią, to problematyka maski. Przejawia się ona w tym przypadku poprzez skrywanie prawdziwych motywów postępowania. Rola groteskowej maski

³¹ Zob. J. Łukaszewicz, *Strona Plutarcha* [w:] A. Kijowski i krytycy, op. cit., s. 258-264.

³² Zob. J. Błoński, *Niedobre, nieczule dziecię*, op. cit., s. 221-225.

³³ Zob. Ibidem, s. 221-225.

polega również na ochronie twarzy, która może zostać wyśmiana lub poniżona. Wobec tego, dzięki deformacji prawdziwego oblicza człowiek zyskuje możliwość zdystansowania się do swojej sytuacji. Trafnie zauważa to Jean Onimus, który pisze:

„Współcześni ludzie tak boją się być oszukany, tak są czujni, tak surowi dla siebie, takiej doznają potrzeby czystości, że instynktownie zwracają się ku istocie najbardziej оголоconej, ku temu, który nigdy niczego nie brał na serio (...) i którego świadomość, cynizm czy naiwność uchroniły od wszelkich złudzeń”³⁴.

Symbolem ludzkiej kondycji w groteskowej wizji staje się zatem postać kłowna, którą można rozpoznać przede wszystkim po fizycznym lub mentalnym okaleczeniu³⁵. Kłownem jest więc dziadek Teofil popadający w dewocję i obłąd, jest nim bohater-dziecko, a nade wszystko kłown wcielający się w osobę grenadiera. Postać tę interpretować można jako kwintesencję grozy i śmiechu jednocześnie, czyli reakcji, jakie budzi w człowieku bezsens istnienia: weteran, mimo że pozbawiony nóg, bardzo zręcznie radzi sobie z poruszaniem, a nawet przewyższa pod tym względem zdrowych ludzi. Owo cielesne kalectwo ma z pewnością istotne znaczenie, pokazuje bowiem jednostkę maksymalnie odartą z poczucia godności, a poprzez hiperbolizację zwraca uwagę na tragikomiczny charakter naszego bytu³⁶. Ułomność fizyczna jest niejako przejawem drwiny z ludzkich aspiracji do wielkości, echem pascalowskiego twierdzenia o myślącej trzcinie. Jednocześnie cała historia ludzkości nosi piętno tego stanu rzeczy, jej obraz prezentuje się równie żałośnie, jak wizerunek samego człowieka. Duch dziejów wyraża się więc tutaj poprzez słabą jednostkę, która jednak, gdy uda się jej zyskać posłuch tłumu, zdolna jest do czynów prawdziwie przerażających.

Wracając jednak do samej osoby kłowna, należy zaznaczyć, że jako prototyp tejże postaci wskazuje się dworskiego błazna, czyli osobę, która została obdarzona niejako wyższymi zdolnościami poznawczymi niż reszta

³⁴Zob. J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, tłum. K. Falicka[w:]*Groteska*, op. cit., s. 83.

³⁵Zob. A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 87.

³⁶Zob. Mc Elroy, op. cit., s. 140.

społeczności. Dodatkowo zaś jest to jedyna postać posiadająca prawo do wygłaszania drastycznie szczerych opinii. Dzięki komicznej oprawie owe sądy są możliwe do zaakceptowania, a nawet okazują się potrzebnym aktem demaskacji sztywnych konwenansów. Z innej perspektywy jednak, śmiech jest tylko osłoną wizji głęboko pesymistycznej. Egzystencjalną funkcję maski w omawianych powieściach podkreśla także wspomniany już wielokrotnie motyw zamiany ról. Sygnalizuje on, że dramat współczesnej jednostki polega przede wszystkim na zagrożeniu jej tożsamości. Czytamy w *Grenadierze*:

„Nieidentyczność monarchy-zbira zachwiała identycznością moją, po raz setny zadałem sobie pytanie, kim jestem, skoro nie wiadomo, kim on jest – we mnie?” (G, s. 148).

Przytoczone słowa wskazują, że współczesnym demonem odkrywanym za pomocą groteski jest głównie sfera wnętrza i psychiki zagrożonej autodestrukcją³⁷. Przedmiotem strachu staje się tu zatem nie tyle lub nie tylko przestrzeń transcendencji, ale przede wszystkim energia mentalna, której twórcą jest sama istota ludzka. Wobec tego człowiek nieustannie podlega zagrożeniu zniszczenia osobowości przez samoczynne siły, wyrazem takiego przekonania staje się obłąd dziadka Teofila czy anormalne zachowanie wnuka. Ogólnie rzecz biorąc, cały świat przedstawiony *Grenadiera...* i *Dziecka...* nosi znamiona szaleństwa: wojna z nieistniejącym wrogiem pod wodzą małego chłopca czy wizyty dziwacznych żebraków w domu na Karmelickiej. Słusznie zatem uważa Bernard McElroy twierdząc, że do uzyskania efektu groteskowego konieczne jest przede wszystkim stworzenie kontekstu sytuacyjnego o takim właśnie charakterze, to znaczy specyficznej rzeczywistości, w której żadna deformacja nie wzbudza zdziwienia³⁸ i która ujawnia „podstawową niespójność”³⁹. Ta ostatnia widoczna staje się również na poziomie językowym omawianych tekstów, o czym była mowa przy okazji rozważań o wymiarze politycznym. Z perspektywy egzystencjalnej, natomiast owo przemieszanie nowomowy, stylu

³⁷ Zob. Ibidem, s. 156.

³⁸ Zob. Ibidem, s. 147.

³⁹ Zob. L. B. Jennings, *Termin groteska*, tłum. M.B. Fedewicz [w:] *Groteska*, op. cit., s. 63.

filozoficznego i prostego żargonu jest wyrazem zagubienia człowieka w chaotycznym świecie. Obnaża się tu także pozorną sensowność rzeczywistości, dostrzegalną zwłaszcza w przemowach bohaterów *Grenadiera...*, których nikt nie słucha. Mamy zatem do czynienia z klasycznym motywem braku międzyludzkiego porozumienia, do jakiego język paradoksalnie się przyczynia, nie spełniając funkcji komunikacyjnej, ale przeciwnie – zamykając postaci w granicach własnych dyskursów, z jakich ci nie mogą się w żaden sposób wyzwolić⁴⁰. W ten sposób mowa staje się środkiem podwójnie groźnym: nie tylko uniemożliwia artykulację własnego „ja”, ale także sprawia, że ludzie nawzajem stają się dla siebie niezrozumiali. Z drugiej strony, skoro groteska ujawnia, że o świecie i o sobie nie można już nic sensownego powiedzieć, to sam akt mówienia staje się wyrazem buntu przeciw groźbie świata.

Warto również zatrzymać się w tym miejscu przy problematyce źródłowości groteski jako kategorii estetycznej. Otóż wydaje się prawdziwa teza Lee Byrona Jenningsa, zgodnie z którą zjawisko to wywodzi się z pokładów ludzkiej podświadomości, o czym świadczy jego obecność w snach, sztuce, mitologii czy pierwotnych obrzędach. Badacz nazywa groteskę wprost „przedestetyczną formą wyrazu”, jaka ulega wzmocnieniu poprzez świadome interwencje artysty⁴¹:

„Właściwie należałoby się zastanowić, czy w pierwotnym stanie człowieka wszelka ekspresja okropności nie przechodzi przez tę fazę rozbijania, dzięki której równowaga i zdrowie psychiczne mogą być w pewnej mierze zachowane i chronione przed działaniem sił destrukcyjnych”⁴².

⁴⁰ Zob. A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 88-104.

⁴¹ Zob. L.B. Jennings, op. cit., s. 58. Z kolei W. Kayser prezentuje odmienne stanowisko w tej sprawie, uważając groteskowość za świadomy zabieg artystyczny, mający za zadanie wyegzorcyzmowanie „obcego” świata z demonów, które zagrażają człowiekowi. Według niego owo zło ma zawsze charakter zewnętrzny. Zob. W. Kayser, op. cit., s. 17-30. Trzeba także pamiętać o poglądach J. Onimusa na tę sprawę, który twierdzi, że groteskowość „jest to „wtórny” stan świadomości, dogłębnie krytyczny”. Zob. J. Onimus, op. cit., s. 73.

⁴² Zob. L.B. Jennings, op. cit., s. 53.

Nie przypadkiem, z pewnością, bohaterami powieści Kijowskiego stały się postacie dzieci, prostaków, dziwaków i szaleńców. Można by je wręcz określić mianem mediów groteskowej wizji. Są one bowiem najlepszym narzędziem dotarcia do naszej nieświadomości, czyli tam, gdzie istnieją w każdym z nas⁴³.

Wypada zatem w tym miejscu przejść do wniosków natury ogólnej. Otóż – Kijowski w przedstawionych powieściach używa groteski w funkcji odpowiedniego wyrazu estetycznego dla lęku doznawanego przez człowieka w obliczu zawilóści historii świata, własnego kraju i udziału pojedynczej jednostki w dziejach. Dzięki swoim specyficznym cechom kategoria ta dokładnie spełnia wyznaczone zadanie. Odzwierciedla bowiem nieufność wobec racjonalności historii, odtwarza grozę totalitarnego świata i strach jednostki zmuszonej do stawienia im czoła. Jednocześnie kategoria ta okazuje się swoistym *antidotum* na wskazane obawy, buduje mentalny dystans do okropnych doświadczeń na zasadzie psychoanalitycznego seansu: wydobywa z podświadomości wszystkie upiory, którym następnie pozwala odegrać teatralne widowisko. Ta rola terapeutyczna jest być może najdonioślejszym aspektem groteskowości w ogóle. Dzięki niej istota ludzka może zbliżyć się do ujżenia siebie i otaczającego świata w krzywym, a jednak szczerym zwierciadle. Zrozumienie własnej sytuacji poprzez negację owocuje dojrzałym spojrzeniem na perspektywę dziejowości, która rozpatrywana jest jako teren działania jednostki. Dlatego kształt historii nie może być różny od kształtu jej twórcy, oprócz jasnego oblicza świetlanych wzorców posiada ona również ciemną stronę kainowego znamienia, od jakiej człowiek nigdy nie będzie się w stanie uwolnić.

⁴³ Zob. B. McElroy, op. cit., s. 132.