

Список использованной литературы:

1. Богомолов Н. А. Выбор путей. Вл. Ходасевич и Б. Пастернак / Н.А. Богомолов // Русская литература первой трети XX века / Портреты. Проблемы. Разыскания / Н. А. Богомолов. — Томск: Водолей, 1999. — С. 392–405.
2. Вейдле В. В. Поэзия Ходасевича / Владимир Васильевич Вейдле // Русская литература. — 1989. — № 2. — С. 144–161.
3. Иванов Г. В. Собрание сочинений: в 3-х т. — М.: Согласие, 1993. — Т. 1: Стихотворения. — 1993. — 656 с.
4. Левин Ю. И. О поэзии Вл. Ходасевича // Избранные труды. Поэтика. Семиотика / Ю. И. Левин. — М.: Языки культуры, 1998. — С. 209–268.
5. Успенский П. Ф. «На перекрестке» публицистики и поэтической традиции: к прочтению «Памятника» В. Ходасевича / Павел Успенский // Вопросы литературы. — 2012. — № 5. — С. 215–239.
6. Фридендер Г. М. Поэзия и проза Владислава Ходасевича / Г. М. Фридендер // Пушкин. Достоевский. «Серебряный век» / Г. М. Фридендер. — СПб.: Наука, 1995. — С. 487–523.
7. Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: в 4 т. / [сост. И. П. Андреева, С. Г. Бочаров]. — М.: Согласие, 1996. — Т. 1: Стихотворения и литературная критика 1906–1922 — 1996. — 591 с.
8. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. — М.: Эллис Лак, 1994 / [сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина]. — Т. 2.: Стихотворения. Переводы — 1994. — 592 с.
9. Шубинский В. И. Владислав Ходасевич: чающий и говорящий / Валерий Шубинский. — М.: Молодая гвардия, 2012. — 523 с.

**Self-Identification of the Persona
of V. F. Khodasevich's Poetry Within European Culture and Society**

The present paper concentrates on the analysis of the image of the persona of emigre poetry by V. F. Khodasevich. The pivotal function of the persona placed into the frame of European culture and society — which is the function of observer — has been defined and scrutinized in the article. The peculiarities of the self-identification of the persona of Khodasevich's poetry have also been elucidated in this research.

Key words: persona-observer, self-identification, European culture, European society.

УДК 821.162.1-32.09

Olga Szmidt (Kraków)

**PODMIOTOWOŚĆ WYŁOWIONA.
KILKA UWAG
O «WE MŁYNIU, WE MŁYNIU, MÓJ DOBRY PANIE»
SŁAWOMIRA MROŹKA**

Na artykuł składa się interpretacja jednego z opowiadań Sławomira Mrożka «We młynie, we młynie, mój dobry panie» z 1967 roku. Najważniejsze tematy dla tego tekstu to zagadnienia podmiotowości, pamięci oraz ironii. Artykuł ma za zadanie przedstawić wyróżniające się opowiadanie w dorobku Mrożka jako próba wykroczenia poza standardowe konwencje i tematy jego twórczości.

Słowa kluczowe: literatura polska, podmiotowość, młyn, pamięć, groteska.

«We młynie, we młynie, mój dobry panie» to jedno z opowiadań Sławomira Mrożka, które powstało w 1967 roku, gdy autor przebywał na emigracji we Włoszech. Nie jest szczególnie szeroko komentowane, ze świecą szukać interesujących interpretacji. Niewiele się zmieniło od 1995 roku, kiedy Jan Błoński pisał: «Jakie jest najbardziej zagadkowe z opowiadań Sławomira Mrożka? Chyba *We młynie, we młynie, mój dobry panie...* A jednak nic ciekawego o nim nie przeczytałem» [1, s. 142].

Od lat nie identyfikuje się z komunizmem — wiele wskazuje, że nadchodzi dla niego czas rozliczeń z przeszłością. Tym bardziej zaskakujący może się wydać tytuł o ludowej proveniencji. Jest on szczególnie w zestawieniu z często jednowyrazowymi tytułami pozostałych opowiadań, może sprawiać wrażenie zastanawiająco oczywistej w zestawieniu z często bardzo zmetaforyzowanymi czy symbolicznymi tytułami innych utworów («Nauczyciele», «Nos» czy słynne «Tango»). Warto przyjrzeć się jej pierwszym wersom owej przyśpiewki ludowej: «Gdzieżeś ty bywał, czarny baranie?; We młynie, we młynie, mościwy panie!» [9, s. 73].

Dzięki temu kontekstowi można już na wstępie określić kilka elementów istotnych dla opowiadania: młyn jako miejsce akcji (to zresztą częsty motyw w literaturze, by wskazać choćby «Młyn nad Flossą» George'a Eliota czy «Młyn nad Utratą» i «Młyn nad Lutynią» Jarosława Iwaszkiewicza), czarny baran — jasno odczytywany jako zwierzę niezwykle, wyróżniające się od innych, choćby zewnątrz — może okazać się metaforycznym określeniem głównego bohatera. Przewidywać można także zagadkowy charakter zdarzeń, a może całego utworu. Możemy spodziewać się konwencji językowej, wyznaczonej przez charakter przyśpiewki. Jak się później okaże, żadna z tych pierwszych intuicji nie okaże się chybiona.

O języku «We młynie...» tak pisał Jan Błoński: «Przed *We młynie* stylizacja służyła zwykle u Mrożka parodii. <...> *We młynie* jednak staroświeckość pozwala mówić o początku i istocie: początku i istocie własnego doświadczenia, które opiera się o to, co najprostsze, najbardziej elementarne. Umożliwia wniknięcie we wnętrze bohatera: odsyła bowiem do pierwotnych symbolik. <...> Tym samym anachroniczność (świata przedstawionego) i stylizacja (gatunkowa i językowa) nie mają już na ostatecznym celu parodystycznego uprzątnięcia przeżytków. Niekażą myśleć o ja fałszywym lub zmistyfikowanym: przeciwnie, o ja najbardziej autentycznym. Mrozek zachował zatem skłonność do staroświeckości, odebrał jej natomiast prześmiewcze funkcje. Anachronizm ma bowiem ułatwić bohaterowi spowiedź» [1, s.143–144].

Mamy więc do czynienia z sytuacją niezwykłą. Bo co się dzieje, kiedy satyryk przestaje mówić satyrycznie, programowa groteska przestaje być groteską, a sztuczność bohaterów ustępuje autentyczności? Zmuszeni jesteśmy odsunąć wstępne założenia i przesady, a zamiast tego skupić się na szczegółowej interpretacji tekstu, mając na uwadze, że należy być czujnym bardziej niż zwykle.

W przypadku tego opowiadania tekst zwodzi czytelnika od pierwszych słów. Gdy narrator wspomina właściciela młyna, który oddał się karierze politycznej i wojskowej, a następnie o tym, że on sam się postarzał (mamy więc do czynienia z podstarzałym, łysawym parobkiem), powstaje konwencjonalna opowieść o przeszłości w młynie. Te informacje nie dostarczają właściwie żadnych istotnych danych, może poza tym, że bohater-narrator przeczuwa, że istnieją ważniejsze tematy niż jego łysina. To bodaj pierwszy sygnał, że nie o parobka, nie o jego ciężkie życie w młynie chodzić będzie w opowiadaniu. Stały rytm opowieści zaburzany jest co chwila przez oniryczne metafory. Jedno ze zdań szczególnie zwraca uwagę: «Kiedy przymknę oczy i pomyślę o minionych latach, przedstawiają mi się tylko te przemieszczenia jasności i cieni, bez wyraźnej przerwy» [8, s. 162].

Rysuje się przed czytelnikiem niezwykle mariaż odległych konwencji: gawędy i onirycznego opowiadania. Pojawiają się też refleksyjne pytania, dlaczego, mimo sprzyjających okoliczności, nie zmienili (w tekście zmiennie pojawia się osobista narracja pierwszoosobowa i «my» ekskluzywnie) miejsca pobytu. Opowieść snuta jest z zachowaniem ciągłego czasu przeszłego z migotliwymi wybiegami narratora w dalszy ciąg opowiadania. Dzięki temu czytelnik od początku wie, że wydarzyło się coś niezwykłego, co zmieniło los narratora. Jego ton jest utrzymany w sentymentalnym i jednocześnie ironicznym tonie. Warto w tym kontekście przytoczyć uwagi Søren Kierkegaarda: «Czasami powiada się o ironicznym zwodach, że nie należy brać na serio tej powagi. Słowa mogą być tak poważne, że wywołują dreszcz, a jednak kompetentny słuchacz jest wtajemniczony w podtekst. Ale tym samym ironia jest znów anulowana. Najpospolitszą formą ironii jest poważne mówienie czegoś, co się nie myśli na serio. O wiele rzadziej występuje inna forma, w której dla żartu i kpiąco mówi się coś, co traktuje się poważnie» [5, s. 241].

W przypadku tego utworu najbardziej adekwatna wydaje się najrzadsza z wyróżnionych strategii. Wydaje się ona wykorzystywać ów sentymentalny sztafaż opowieści o minionym wspaniałym życiu dla ironicznej strategii. Podmiot mówiący mówi w niestandardowy sposób, aby niejako pozwolić sobie na powiedzenie tego, co chciałby powiedzieć poważnie.

Warto na wstępie wspomnieć, jak charakteryzowani są «mrozkowscy bohaterowie» na przykład przez Czesława Miłosza: «Okazuje się, iż romantyczny paradygmat zmartwychwstaje pod piórem Miłosza: jest on już inny nieco niż paradygmat Marii Janion, ale wciąż jest. Mrozkowski bohater, czyli żałosny bojownik polskiej sprawy (za ojczyznę, panie, wybili), nie tylko ma śmieszyć męczeństwem swoim, lecz, jak chce Miłosz, reprezentować polskie (egzystencjalne w gruncie rzeczy próby) zachowań w „sytuacjach rozpaczliwych”. I to on — pośród innych groteskowych postaci, czy to wymyślonych, czy wpisanych w krytyczny dyskurs — posiada klucz do labiryntu polskiej literatury» [7, s. 20].

W przypadku tego opowiadania można mówić o nieco innym ukształtowaniu bohatera, mimo że bez wątplenia przecucie rysu jego niestandardowości będzie istotne. Tu jednak, najprawdopodobniej, nie tylko o narodowe sprawy będzie chodziło. Od początku czytelnik może spodziewać się, że pojawią się młynarz i jego rodzina. Profesja młynarza definiowana jest sama przez się, ale... Ale co w utworze robi młynarz? Otóż młynarz śpi. Tylko pozornie nie jest to nic nadzwyczajnego, bowiem: «Młynarz spał. Ale kiedy widzieliśmy go nieśpiącego, na przykład przy posiłkach, zapatrywał się przed siebie <...> nie wiadomo więc było, czy bardziej był śpiący, kiedy nie spał, czy też mniej obudzony podczas snu. A sypiał w miejscach nieoczekiwanych, nie miał ulubionego legowiska» [8, s. 162].

Co więcej, jest to najważniejsza cecha młynarza, czytelnik nie wie o nim wiele więcej. Warto się w tym miejscu zastanowić, kim jest (kim może być) człowiek, który jest młynarzem, a jednocześnie — z powodu niewykonywania swojej profesji — nim nie jest. Najprościej byłoby powiedzieć, że jest byłym młynarzem, nie jest to jednak zgodne ze stanem faktycznym, bo nie dość, że nadal jest nim nazywany, to nadal jest za niego uważany, co nie budzi niczyjego sprzeciwu. Czy zatem młynarz jest figurą władcy, a młyn odpowiednikiem państwa socjalistycznego? Warto jednak zatrzymać się na podstawowym poziomie i rozważyć znaczenie snu młynarza. Wydaje się zastanawiające, czy jest to sen narkoleptyka, a więc mimowolny i panujący nad człowiekiem, czy może to rodzaj świadomej ucieczki od świata realnego? A może młynarz tylko udaje, że śpi, a w rzeczywistości bezkarnie przygląda się zdarzeniom? Mężczyzna nawet kiedy bierze w coś udział, «bierze, nie całkiem biorąc» i robi to jakby «półgębkiem». A jednak jest wszechobecny. Parobek ciągle się na niego natyka, nieustannie musi brać pod uwagę jego istnienie. Nie można ani uznać jego istnienia z powodu całkowitej psychicznej nieobecności, ale nie można też przyjąć, że nie istnieje albo nie jest ważny. Jest on jakąś stałą i niezmienną w krajobrazie bohatera, co więcej: to jego pierwszego czytelnik może interpretować jako żywego trupa.

Bohater widzi inne młyny, mówi o nich, że to są «młyny prawdziwe», rzeczywiście w obliczu młyna bez młynarza, tamte — lepiej zarządzane — mogą być widziane jako autentyczne. Kojący widok innego świata uniemożliwia mu złożenie swojego świata-okolicy w jedność, ponieważ obraz ciągle rozpada się, jest w jakimś sensie bytem nieteraźniejszym i nieprzestrzennym, projektującym się w «zaprzysłość i zaprzestrzenność». Czy ma to stworzyć uniwersalny obraz? Takie można odnieść wrażenie, szczególnie, że (rzecz o młynie prawdziwym): «W zimne noce październikowe chłopci ściągali do takiego młyna jak do prawdy» [8, s. 163]. Magnetyczne młyny są centrami spotkań, które dostarczają chłopom ciepła, rozrywki i poczucia bezpieczeństwa. Świadomość istnienia lepszego świata, jakim wydają się sąsiednie młyny zmienia perspektywę bohatera. Oznacza bowiem, że świat, w którym żyje nie jest wyizolowanym kosmosem, jedyną możliwą rzeczywistością. Wokół istnieją idealizowane światy, do których nie ma dostępu. Trudno w tym miejscu nie ulec skojarzeniu z sytuacją polityczną Polski sprzed kilkudziesięciu lat przed powstaniem utworu. Jednak to zestawienie podkreśla także nieuporządkowanie własnego otoczenia, w którym stosunki międzyludzkie są co najmniej niezwykłe, a dramatyczne wypadki zdają niemal się wisieć w powietrzu.

Warto dokładniej przyjrzeć się pozostałym postaciom opowiadania, szczególnie, że, jak już wcześniej wspomniałam, nie są to bynajmniej jednostki bez znaczenia. Tradycja literacka przyzwyczała nas do niejednoznacznych stosunków parobków i panów czy gospodarzy, czego świetnym przykładem jest «Ferdynand» Witolda Gombrowicza. Tutaj jednak znów wszystko nie jest tak proste jakby mogło się wydawać, bo nie dość, że schadzki kochanków (określenie ich relacji nastręcza wielu problemów) odbywają się przypadkowo i — wedle wspomnień — poza czasem, to nie przynoszą przyjemności. Co więcej, parobek mówi: «Nie, żeby było coś było między nami tak prosto, jak to sobie wyobraża kolega z wojska. A jednak sam nie wiem, co jest gorsze (czy lepsze) — to, co kolega opowie koledze w sobotę przy kieliszku, czy może to, czego kolega koledze w żaden sposób

opowiedzieć nie może» [8, s. 166]. Perspektywa kolegi z wojska towarzyszy bohaterowi od początku, jest stałym punktem odniesienia dla oceny samego siebie. Okazuje się, że, pozornie bliski, punkt widzenia kolegi z wojska nie jest wystarczający dla oceny zdarzeń w młynie. Jest to punkt widzenia zbyt wulgarny i nieczuły na niuanse. Z kolei puste oczy młynarzowej zmuszają go do pytania o własny wzrok, tworzy się tu zatem bardzo subtelny, katoptryczny układ. Bohater pierwszy raz staje w obliczu luster, tu: spojrzenia kolegi z wojska i oczu młynarzowej. Czy jest to początek tworzenia się swoistej tożsamości katoptrycznej, jak wskazywała Izabela Mikrut w swoim artykule [6]?

Narrator stwierdza, że zdarzenia «przy otwartym oknie» są poza nimi, nie są niebezpieczne także dla młynarza, ponieważ zdarzyło się to gdzie indziej. Gdzie? Niewiadomo — znów pojawia się nieokreślona przestrzeń, w której zawieszono są zdarzenia. W opozycji do uporządkowanej kobiety stoją jej dzieci, których nie sposób policzyć. Bohater odnosi wrażenie, że są wszędzie, pojawiają się nieoczekiwanie, tak samo też znikając. Odwrotnie niż śpiący młynarz, którego wzrok jest utajony — wzrok dzieci jest wszechobecny. Mężczyzna ma też iście freudowskie przeczucie, że dzieci mają coś na sumieniu i są jawnie bezwstydne: «Podejrzałem je o jakieś niejasne świństwa, jak wszystkie wiejskie dzieci żyjące na swobodzie, to znowu wstyd mi było, że mam takie podejrzania, bo kto wie, czy nie rodziły się one z mojej własnej, dorosłej plugawości» [8, s. 168]. Nie są to refleksje powstające w wyniku obserwacji nagannych postępów, zdają się być wręcz transponowanymi na dzieci własnymi cechami. Tym razem to one są dla niego lustrem, w którym wstydliwie się przegląda.

Dopiero, kiedy pojawiają się wiadomości na temat postaci biorących udział w akcji, narrator przechodzi do opowieści, można by rzec, właściwej. Niezwykle zdarzenia mają swój początek nad strugą: «Coś, przyniesione nurtem, zatkało upust. Zanurzyłem ręce, natrafiając na to, spore, miękkie, palcami wyczułem metalowy przedmiot, pociągnąłem. Urwało się i nad wodą ukazała się złota gwiazda <...>. Potem pod powierzchnią ukazała się twarz starszego, przystojnego mężczyzny z wąsami» [8, s. 169].

Bohater wyławia więc pierwszego trupa, w którym od razu rozpoznaje dobrze znanego właściciela młyna, o którym wcześniej czytelnik dowiedział się, że wyjechał, aby oddać się karierze politycznej. Topielec ma gwiazdę i ojcowski uśmiech. Czy trzeba dalszych informacji, aby rozszyfrować tożsamość postaci? Ważny jest bez wątpienia fakt, że bohater ma świadomość odwrócenia ich dawnych ról. To postać ludzako przypominająca Józefa Stalina jest mu teraz poddana. To skojarzenie nie tyle nasuwa się, co jest ostentacyjnie rozegrane przez narratora. Początkowo bohater poszukuje pomocy u młynarza, którego spotyka w złowrogiej pozie z kijem w ręku. Wydaje się, że interpretacja idąca tym tropem wpisuje się w klucz biograficzny autora. Żywy trup młynarza jest przecież nieusuwalny, nie interweniuje w obliczu zagrożenia, jest ospałym, bezużytecznym człowiekiem — do tego wzoru łatwo dopasować wszystkich zarządców bloku komunistycznego. Do tego dopełniający obrazu, wpływający trup właściciela młyna — Stalina. Ta deszyfracja wnosi do lektury opowiadania stosunkowo niewiele. Istotne jest to, w jaki sposób istnienie tej postaci odnosi się do samego bohatera. Czy są to narzucające się wspomnienia? Mierzenie się z własnym odbiciem w innym człowieku? A może „trup z szafy” — przeformułując już akwatywne metafory — z którymi trzeba się uporać? Wydaje się, że te pytania da się sprowadzić do jednego problemu — nieoczywistej tożsamości splecionej z pamięcią. Bohater rozważa wiele możliwości poradzenia sobie z wyłowionym ciałem — chce iść na policję i do sądu, wie jednak, że może mu to wyłącznie zaszkodzić. Decyduje się go zakopać, ma jednak nadal wiele wątpliwości: «A jednak byłem rozczarowany własną decyzją. Może sprawa inaczej powinna się potoczyć, nie tak oczywiście, nie tak prosto, nawet nie przez wzgląd naprawdę, ale na coś innego — czy też jeszcze większego niż prawda...» [8, s. 172].

Trup jest zakopany na wzgórzu, bohaterowi pozostaje tylko złota gwiazda. Co to tak naprawdę oznacza? Wydaje się, że pozbycie się trudności bezpośredniego spojrzenia, a następnie ostateczne, tu bardzo dosłownie, zakopanie problemu, są tylko doraźnymi metodami. Inne nie są jednak tymczasem dostępne. Pojawiają się też pierwsze pytania o prawdę, są jednak pospiesznie odrzucane jako drugoplanowe. W obliczu pierwszego trupa, uwidacznia się też problem tożsamości bohatera. Staje on przecież w obliczu poważnych problemów z przeszłości, z którymi próbuje się uporać. Musi postawić sobie wiele pytań przeglądając się w trupie (spoglądając na niego nie pyta przecież o jego przeszłość, pyta bardzo wyraźnie o siebie [2]), który jako kolejny staje się dla niego lustrem. Po próbach właściwego zastosowania gwiazdy, mówi: «Używam jej teraz przy goleniu jako lusterka. Przeglądam

się w niej codziennie i ta pospolita czynność znacznie osłabiła jej godność i znaczenie. Jeśli czegoś nie można załatwić, to najlepiej się do tego przyzwyczaić» [8, s. 173]. Po właścicielu młyna pozostał więc tylko przedmiot, który pełni rolę lustra. Stał się trwałym elementem codzienności bohatera. Można przypuszczać, że przy każdym kontakcie z nim, jakkolwiek znaczenie jest mniejsze niż początkowo, właściciel młyna pojawia się w pamięci bohatera. I o ile udało mu się pozbyć ciała trupa, o tyle pamięć o nim zaistniała na trwałe w jego codzienności.

Czytelnik może dać się ponownie zwieść tekstowi i sądzić, że centrum opowiadania zostało odkryte i wokół niego oscylować będzie dalsza akcja. Nic bardziej mylnego, bowiem pojawia się kolejny trup, tym razem prywatny — kolega z wojska. Tworzy się tym samym makabryczny rytuał [3]: «Natrętna skłonność do powtarzania własnych czynności. Może należało go położyć gdzie indziej? <...> Pozostawało zagadnienie prawdy. Prawda... Pewnie, że warto by ją poznać» [8, s. 173].

Obawa przed skutkami odkrycia prawdy o tym, co dzieje się w górze rzeki jest jednak silniejsza. Porzucenie poszukiwań źródła nieszczęść skłania do zajęcia się pochówkiem. Tym razem nie będzie to dół, jak w przypadku marszałka, ale grób. Pojawiają się więc znaczące relacje przestrzenne nobilitujące przyjaciela, którego bohater chce za wszelką cenę pochować niejako «w górę». Zmienia się także reakcja bohatera na trupa. Nie jest to bowiem trup wroga, lecz przyjaciela — tego samego, który poznawał opowieść o młynarzowej. Mierzy się tu bohater z prywatnymi wspomnieniami przyjaciela, jednak bez większych emocji, jak można zauważyć.

Pogrzeb daje początek cmentarzowi, który tworzy się na wzgórzu. Mężczyzna wyławia kolejne trupy, które coraz częściej pojawiają się w dole rzeki. Stawia też sobie wiele pytań w obliczu tych nadzwyczajnych spływów: «Gdzieś tam, w górze strumienia — czyżby umierali? Czy sami wpadali do wody, czy ich wrzucano, czy taki rok, czy taka pora — woda przynosiła ich ciągle. <...> Czasem napadało mnie przykre, co tam — straszne przypuszczenie, że trupy należałoby po prostu zjadać, by mieć je w środku» [8, s. 175]. Czy jest to świadectwo potrzeby inkorporacji, rozumianej w psychologii jako jeden z mechanizmów obronnych? Jak wiadomo, jest to jeden z podstawowych etapów kształtowania się osobowości u dzieci, ale co w tym osobnym przypadku oznacza? Może rodzaj zjednoczenia, a zarazem ostatecznego pozbycia się trupów tak, aby stały się jego wyłączną własnością i były niemożliwe do «odkrycia» przez innych ludzi? Jeśli zachodziłaby analogia do pierwszych dwóch przypadków, a więc kolejne osoby też byłyby znaczące dla bohatera, wtedy takie postawienie sprawy byłoby uzasadnione. Umieszczając te osoby w sobie, bohater staje się summą doświadczeń i cech istotnych dla siebie osób, a więc — problem z konieczności upraszczam — tworzy siebie i swoją osobowość w oparciu o najbardziej społeczne doświadczenia przeszłości (a więc w sposób, można by uznać, bardzo naturalny).

Zdarzenia na brzegu rzeki nie mają miejsca bez związku z rodziną młynarza. W rytuały pogrzebowe, które okazują się świetną rozrywką, włączają się wszyscy — dzieci jako orszak pogrzebowy, młynarzowa jako etatowa płaczka, która dzięki tym obrzędom jest ponadto coraz ładniejsza. Młynarz także bierze udział, ale co zgodne z jego charakterem, nie angażuje się specjalnie. Podobnie jak wcześniej przy pierwszych trupach, o czym nie wspominałam, ciągle obecny jest piżmowiec, który zdaje się robić bohaterowi wyrzuty. Kilkuosobowa społeczność, która przekształca się niemal w sprawnie działający zakład pogrzebowy, nowy rytuał cotygodniowego pochówku uznaje za wspaniałą rozrywkę. Pojawia się jednak refleksja, że ta machina, mimo że działająca bardzo sprawnie i z większą inwencją, nie budzi już takich emocji jak przy pierwszym pochówku. Autorefleksja towarzyszy bohaterowi na każdym kroku, jednak nie zmienia jego postępowania. Większe emocje budzi dopiero wyłowienie kobiety, którą pragnie szczególnie potraktować: «Wiedziałem, że ją pochowam, ale też chciałem, żeby wyglądała jak żywa. Logicznie biorąc, osoby grzebane powinno się krajać w kawałeczki, żeby jak najmniej przypominały żywych, żeby fizycznie przystosować je, przykroić do natury przedsięwzięcia» [8, s. 177]. Ocierające się o nekrofilie zabiegi upiększające kobietę pobudzają wyobraźnię młynarzowej, która upodabnia się do niej, młynarz również przejawia zainteresowanie trupem. Te makabryczne zdarzenia mają jednak bardzo głęboki cel:

«Przecież zapominając, utracę i tak, czy te usiłowania miały na celu takie wzmocnienie uczucia utraty, żeby ta utrata sama zamieniła się w coś, co zostaje, w samo czyste poczucie niedoli, tak, niedoli wprawdzie, ale poczucie tak silne, żeby kiedy zginie jego treść zostało przynajmniej ono? <...> Żeby zostało choćby tylko samo wspomnienie wspomnienia?» [8, s. 178].

Dążenie do zatrzymania w pamięci wspomnień jest pewną nowością w zestawieniu z wcześniejszym taśmowym grzebaniem trupów. Łatwo się domyślić, że jest to spowodowane silnymi

uczuciami, które wywołuje «spotkanie». Doszukiwać można się dawnej miłości, która aktualizuje się w obliczu bezpośredniego kontaktu. Pogrzeb kobiety okazuje się dotąd najpiękniejszym. Po tym wielkim wydarzeniu następuje niespodziewana przerwa w standardowym wyławianiu i grzebaniu trupów. Bohater zdaje sobie sprawę, że nie ma już nikogo, kogo rzeka mogłaby przynieść — wszystkie znane osoby już się pojawiły. Mówi nawet: «<...> wszystko, jakby zatoczywszy koło, wróciło do miejsca, w którym znajdowało się przedtem, na początku. <...> jaka była to rzeka — czy rzeka mojej pamięci? — która topiła ich ale i przynosiła jednocześnie, nie można więc nawet powiedzieć z całą ścisłością, że ich gubiła, pograżała, bo dzięki niej ich odnajdowałem» [8, s. 180].

Czy mamy do czynienia zatem z rozbudowanym kołem hermeneutycznym, w którym początkowy stan przechodzi w falę wielu sensów, aby potem scalić się w jeden głęboki? Także budowa młyna, a więc koła, które powraca zawsze do tego samego punktu, może podsuwać taką interpretację. Niekończący się prąd rzeki także dopełnia tę interpretację. Czy jednak bohater jest na końcu człowiekiem obdarzonym samowiedzą, o spójnej tożsamości? To pytanie wydaje się nastęrczać wielu problemów, ponieważ wydaje się, że może być wręcz przeciwnie, bowiem bohater mówi o swojej sytuacji po zmianach tak: «<...> teraz odchodziło jeszcze gdzie indziej, już nawet nie w dół rzeki ani w górę, rozpadało się we wszystkich kierunkach, rozrzedzając się, zostawiając mnie w coraz bardziej puścicjącej pustce, w oku nieruchomości, w której nie było już kierunku, ani góry, ani dołu, ani prawej ręki, ani lewej» [8, s. 180].

Okazuje się, że wszystko to, co się zdarzyło jedynie rozbiło bohatera, doprowadziło do stawiania sobie niekończących się pytań i poczucia zagubienia. Problematyczne stają się też pytania o przyszłość, co może zrobić człowiek po takich, trzeba przyznać, dotkliwych doświadczeniach? Wydaje się, że może tylko czekać na jakąś odmianę. Mężczyzna czuje się tropiony przez dzieci, do których z taką niechęcią odnosił się już na początku, wobec czego wychodzi na spacer w górę strumienia. Jeśli przypomnieć sobie, że stamtąd spływały trupy, tam też bohater upatrywał źródła prawdy, można domniemywać, że nastąpi coś przełomowego. Ponownie pojawia się zwierzątko, które wcześniej było przyczyną wyrzutów sumienia mężczyzny. Tym razem piźmowiec odegra znacznie większą rolę — staje się, nie wiedzieć po co i dlaczego, ofiarą agresji, jakby mimowolnej i automatycznej, bohatera. Zabicie piźmowca rozstraja mężczyznę, wytrąca go z równowagi. Warto tu może wspomnieć, jak takie zdarzenia odczytywane są w społeczeństwach pierwotnych: jeśli jakieś zdarzenie, pozornie mało ważne, ale pozostające w związku z następnym, poprzedzi późniejsze nieszczęście — tworzy się bezpośredni związek przyczynowo-skutkowy. Szczególnie istotne są tu zdarzenia z udziałem dzieci, zwierząt czy substancji magicznych. Tak jest i w przypadku zabicia piźmowca, który przecież od początku jest rodzajem zewnętrznego sumienia bohatera. Kiedy mężczyzna przestaje myśleć o tym epizodzie, zauważa kolejnego trupa. Po wyciągnięciu go okazuje się coś zupełnie zaskakującego: «Wydał mi się znajomy, bardziej znajomy niż inni. Odwróciłem go na wznak. Oczywiście, znałem go dobrze, choć zawsze nas coś dzieliło, nie mogłem się z nim rozstać nigdy. <...> Uświadomiłem sobie doniosłość faktu i rozległość jego komplikacji. Bo to ja siebie samego wyłowilem z rzeki» [8, s. 181–182].

Wyłowienie samego siebie z rzeki, trzymanie w ramionach własnego trupa nastęrcza nieporównywalnie więcej problemów niż wcześniejsze wypadki. Bo cóż to tak naprawdę oznacza? Może, że człowiek nie jest jednością, a ma wiele twarzy — tych terażniejszych, ale też dawnych? Albo, że przeszłość (a może przyszłość?) może konkretyzować się w tak dosłownej metaforze? A może, że najważniejszym «trupem we własnej szafie» jest dla podmiotu on sam? Charles Taylor tak pisze o modernistycznej tożsamości: «Tam więc, gdzie pierwotni romantycy zwracali się ku naturze i prostemu uczuciu, wielu modernistów wybierało zgłębianie doświadczenia bądź życia wewnętrznego» [10, s. 847]. Zwrot do własnego wnętrza dokonuje się tu bardzo dosłownie, ale też niejako za pośrednictwem świata zewnętrznego. Jak pisał Jan Błoński: «Możliwość mówienia — uprawiania literatury — została uzależniona od wyboru istic filozoficznego: kim się ostatecznie zobaczy nasz “parobek”? Tym samym też słabnie — aby zaniknąć — możliwość politycznej interpretacji opowiadania» [1, s. 148].

Dosłowne wyłowienie siebie z odmetów rzeki to wspomnienie, jak mówi bohater, «siebie-siebie». Jest ono najtrudniejsze do przezwyciężenia, ponieważ nie daje się unicestwić poprzez łatwe odsunięcie czy, dosłownie, zakopanie problemu. Stanięcie twarzą w twarz z lustrem podsuwa wiele interpretacji preferowanych przez psychoanalizę. W tym przypadku problem jest potraktowany nieco bardziej tradycyjnie. Lustro może pozwalać scalić podmiot, ale nie daje satysfakcjonującej

odpowiedzi na dręczące pytania. Z drugiej strony, bohater mówi: «I wiedziałem, że choćbym przesiedział całą noc w wiklinie, świecąc sobie w twarz latarką, nie wywołam w sobie ani na sekundę przekonania czy wiary, że to nie jestem ja» [8, s. 183].

Samoświadomość i rozpoznanie siebie w sobie nie daje się ominąć, nie da się także uniknąć pytanie o siebie aktywnego (żywego). Bo kim jest ten żywy, skoro martwy leży na brzegu rzeki? Żywym trupem? Człowiekiem, który widzi siebie po śmierci? Także nekrofagiczne instynkty i wcześniejsze zdarzenia nie mogą się w tym przypadku zrealizować. Pojawia się bowiem po pierwsze poczucie winy, a po drugie strach. Postawione pytania, o to, co dzieje się w górze rzeki i jaki jest związek głównego bohatera ze śmiercią wcześniejszych trupów, ustępują strachowi przed odkryciem tego zdarzenia przez domowników.

Nasuwa się tu wers z Novalisa, który cytuje przywoływany już Taylor: «Ścieżka pełna tajemnic wiedzie ku wnętrzu» [10, s. 847]. W ostateczności jednak bohater obawia się, że zostanie uznany za wiecznie nieżywego, a jego dotychczasowe działania tracą na autentyczności. Próbuje ukryć trupa, jednak bezskutecznie. Gdy bierze go na plecy, tworzy z nim przedziwny tandem, w którym nie dość, że nie wiadomo kto jest (albo kto nie jest) kim, to jeszcze problematyczna staje się pozycja żywego «ja». Chce on bowiem dostać się do ludzi, aby być z nimi i wyzwolić się spod władzy trupa. Czy nie jest to reakcja człowieka, którego dopada przeszłość i wyzwolić się z niej może tylko poprzez odrzucenie wspomnień i nawiązanie kontaktu z żywymi ludźmi? Bohater orientuje się jednak, że pojawienie się z własnym trupem przed oczami społeczeństwa nie jest ani przyzwoite, ani możliwe. Pozostaje więc, tak jak przy pierwszym razie, z nim sam na sam. Wobec sytuacji bez wyjścia decyduje się na «pójście ze sobą» do obory — to miejsce, pośrednie między światem ludzkim a otwartą przestrzenią pola [11, s. 39–74], staje się dla nich (?) jedynym bezpiecznym. Co ciekawe w dalszym ciągu wywodu Taylor pisze: «Tak więc zwrot ku wnętrzu, w stronę doświadczenia czy też subiektywności, wcale nie oznaczał zwrotu ku artykulacji własnej *podmiotowości*, jeśli rozumieć przez to związek natury i rozumu, instynktu i mocy twórczych. Wprost przeciwnie: zwrot ten wprowadza nas niejako poza potocznie rozumianą podmiotowość, ku jakiemś fragmentowi doświadczenia stawiającego pod znakiem zapytania nasze zwykłe koncepcje tożsamości <...>» [10, s. 849]. Warto ten fragment skonfrontować z kolejnymi zdaniami opowiadania dostarczającymi zakamuflowanej odpowiedzi na stawiane tu problemy: «Nikt nie wie, jak trudno jest żyć ze swoim własnym trupem. Trzeba żyć normalnie, wciągać powietrze w płuca, wąchać kwiaty i mówić, że to są kwiaty, cieszyć się, czym należy, i smucić się, czym wypada, a jednocześnie cały czas musi się pamiętać, że on tam jest, siedzi sobie i czeka» [8, s. 187].

Jeśli przywołamy, kolejny raz, biografię pisarza, który, jak wiemy, jest już kilka lat na emigracji i rozpoczyna swoje rozliczenia z przeszłością, sytuacja okaże się dość klarowna. Położenie parobka można uznać za metaforyczną próbę uporania się z niechlubną przeszłością, która nigdy nie zniknie, a może być jedynie odsunięta na boczny tor, tak, aby móc żyć normalnie i nie myśleć ciągle o sobie-trupie, który przecież, nie da się zaprzeczyć, jest już istotą martwą. Wolałabym nie dążyć do dokładnego odnoszenia tego obrazu do życia autora, a zamiast tego określić tę metaforę jako uniwersalizujący obraz człowieka, który jest zmuszony całe życie dźwigać własnego trupa, a więc przeszłość, w której odegrał mało chwalebny czy też trudną rolę. Co ważne — bohater nie godzi się z tym, że musi trupa pochować: «Dopóki go nie chciałem pogrzebać, dopóki go nie pogrzebałem, odnajdowałem jeszcze siebie, mnie wyłącznie żywego. Pogrzebać go — już bez względu na ludzką opinię — to by znaczyło go uznać, pogodzić się z nim na zawsze, stracić wszelką nadzieję. Boże, jak chciałem żyć, mimo niego, przeciwko niemu!» [8, s. 190].

Wyraźnie widoczne jest także to, jak problematyczne jest ostateczne odcięcie się od tego, co umarłe, bo jak się okazuje: trup staje się warunkiem jego istnienia. Wprowadzenie go w codzienność okazuje się jedyną możliwą drogą. Nie przynosi mu to jednak ulgi, ponieważ zaczyna się do niego upodabniać, absorbuje go całkowicie nie pozostawiając miejsca na zainteresowanie wcześniejszymi osobami wyłowionymi z rzeki. Kiedy w Dniu Zmarłych idzie na cmentarz, orientuje się, że ktoś może odkryć jego tajemnicę. I tak rzeczywiście się dzieje. Jego odpowiednik tudzież jego martwa wersja siedząc przy oknie trzyma za rękę młynarzową. Tu znów musimy wrócić do początku, do opowieści o romansie z młynarzową. Trup odbiera mu tym samym jedyne istotne i ważniejsze, jak sam mówi, niż życie zdarzenie w młynie. Jest jednak obezwładniony i osaczony tym widokiem — do tego stopnia, że nie jest w stanie nic zrobić. Dopiero to przerażające spostrzeżenie zmusza go do podjęcia ostatecznej

decyzji dotyczącej przyszłości w obliczu obecności własnego trupa: «Ani nie wydam moich włosów nikomu, ani też nie będę musiał ich nieść. Mój trup pozostanie ciałem na zawsze ze mną związanym, ale ja odzyskam swobodę ruchu. <...> On popłynie z prądem, a ja będę szedł wzdłuż rzeki, nie tracąc go nigdy z oczu. Bo rzeka przecież płynie i nie kończy się tutaj, przy młynie. <...> I dokądś dojdę, i ono dokądś dopłynie» [8, s. 195].

Ta decyzja wydaje się tylko pozornie groteskowa. Jeżeli przełożyć tę metaforę na doświadczenie, które nie jest przecież właściwe wyłącznie emigrantom politycznym, ciągłego mierzenia się z przeszłością, ale też swego rodzaju pogodzenia z nią — okaże się, że jest bardzo trafna. Nie mogąc bowiem pozbyć się czegoś, pozwalając jednocześnie, aby przestało to być naszą własnością, musimy godzić się z jej istnieniem, możliwie najmniej uciążliwym. Analogie życia i rzeki, życia i wędrówki łatwo zestawić z sytuacją bohatera. Będzie wędrował wzdłuż rzeki, nie dając się jej ponieść, a jednocześnie dopasowując swoje tempo do prędkości przemieszczania się ja-martwego. Warto tu przywołać dwa cytaty: «Sprawiłem sobie bosak i w pewnym stopniu nauczyłem się kierować nim, przyspieszać jego płynięcie czy skracać jego postoje. Zwracałem go w kierunku, gdzie prąd był najbystrzejszy albo spychałem go z mielizny, według uznania. <...> Nie opuszczę cię już nigdy. Życie na świeżym powietrzu, mimo niewygód, dobrze wpłynęło na moje zdrowie. Zahartowałem się i nabrałem przedsiębiorczości» [8, s. 195–196]. Jakkolwiek niefortunnie to brzmi, wydaje się, że bohater bardzo przywiązał się do swojego trupa. Nie dość, że nie pozwala mu się oddalić, to jeszcze dostrzega wiele pozytywnych skutków jego obecności. Bo czy doświadczenia i pamięć, z którą zмага się człowiek, a które udaje się okiełznać, nie są jego sukcesem, nie stają się pozytywnym kapitałem? Wydaje się, że ta rewaloryzacja, jakkolwiek trudna do przyjęcia, jest jedyną możliwą do zaakceptowania. Kiedy bohater przypadkiem spotyka rodzinę młynarza, natychmiast ucieka, goniąc siebie. Rusza z nim (ze sobą) w dalszą drogę, nie wdając się w rozmowę z żywymi «wspomnieniami».

Trudność w analizie i interpretacji tego utworu oscyluje wokół dwóch problemów: po pierwsze określenia, gdzie przebiega granica groteski i głębokiej metafory, a po drugie, jak bardzo zanurzony w ówczesnych realiach jest utwór. Wydaje się, że każda odpowiedź niesie za sobą pewne ograniczenia, których wolałam uniknąć, nawet kosztem uogólnień. Kolejny raz bowiem w przypadku utworów Sławomira Mrożka można się śmiać tylko do pewnego momentu — do tego, w którym zauważamy, że tak naprawdę, pod groteskową zasłoną kryje się bardzo trudny do przyjęcia uniwersalizujący obraz człowieka i świata, w którym jest zanurzony. W tym przypadku, jak wskazał Jan Błoński, ta refleksja pojawia się od początku i do ostatnich zdań nie daje się odsunąć.

Bibliografia:

1. Błoński J. Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka / Jan Błoński. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995. — 285 s.
2. Czermińska M. [red.] Autobiografia / Małgorzata Czermińska. — Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2009. — 232 s.
3. Goffman E. Człowiek w teatrze życia codziennego / Ervin Goffman; [przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak]. — Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008. — 284 s.
4. Gombrowicz W. Ferdynand / Witold Gombrowicz. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986. — 273 s.
5. Kierkegaard S. O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa / Søren Kierkegaard; [przeł. A. Dżakowska]. — Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999. — 336 s.
6. Mikrut I. Tango z samym sobą. Recenzja / Izabela Mikrut. — Protokół dostępu: <http://www.granice.pl/recenzja,tango-z-samym-soba--utwory-dobrane,1872>.
7. Miłosz C., Wyka M. Przypominając postacie i pisma z lamusa. Rozmowa z Czesławem Miłoszem / Czesław Miłosz, Marta Wyka // Tygodnik Powszechny. — 2002. — № 21. — s. 20.
8. Mrożek S. «We młynie, we młynie, mój dobry panie» // Tango z samym sobą / Sławomir Mrożek, Warszawa: Noir Sur Blanc, 2009. — s. 161–198.
9. Rogoszówna Z. Gdzieżeś bywał czarny baranie? / Zofia Rogoszówna // Stanisław Bystron / Polska pieśń ludowa: wybór, Chicago: Rada Polonii Amerykańskiej, 1945. — s. 73.
10. Taylor C. Źródła podmiotowości / Charles Taylor; [przeł. różni]. — Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001. — 996 s.
11. Turner V. Liminalność i gatunki performatywne / Victor Turner // Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego / w oprac. J. J. MacAloona; [przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz]. — Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009. — s. 39–74.

**Виловлена суб'єктивність, кілька міркувань
про «У млині, у млині, мій пане-добродію» Славоміра Мрожка**

У статті подано інтерпретацію одного з оповідань Мрожка «У млині, у млині, мій пане-добродію» 1967 року. Найважливіші питання, поставлені у цій статті, стосуються дослідження суб'єктивності, пам'яті й іронії. Мета розвідки — показати оповідання, яке відрізняється серед інших творів Мрожка як спроба виходу поза стандартні норми і теми його творчості.

Ключові слова: гротеск, польська література, суб'єктивність, млин, пам'ять.

**The Salvaged Self. A few Remarks
on «We Młynie, we Młynie, Mój Dobry Panie» by Sławomir Mrozek**

The article deals with the idea of subjectivity and the self in Sławomir Mrozek's short story — «We młynie, we młynie, mój dobry panie». For the interpretative keys of my analysis I took memory, irony, literary convention, subject and his identity. The goal of the article is to present this unique short story in Mrozek's work as an attempt to break conventions and topics typical for his writing.

Key words: grotesque, the self, subjectivity, memory, Polish literature.

УДК 821.163.41–3.09.128

Марина Гоголя (Київ)

СТРАТЕГІЯ ДОКУМЕНТА У ПРОЗІ ДАНИЛА КІША

У статті проаналізовано еволюцію функціонування документа на матеріалі усіх прозових творів Данила Кіша. Визначено, що для художньої манери сербського письменника притаманне використання як справжніх, так і вигаданих документів. Прийом багатоголосся свідчень про події часів сталінського режиму підсилює, з одного боку, враження про достовірність описаного, а з другого — залишає простір для сумнівів. У такий спосіб Кіш надає читачу роль слідчого, який із безлічі фактів повинен вибудувати повну картину.

Ключові слова: слідство, псевдодокумент, свідчення, «борхесівський документ».

Завданням літератора Данило Кіш вважав створення художнього світу, максимально наближеного до реального. З цією метою сербський письменник вдавався до документальної стратегії письма — «аби переконати читача в автентичності не лише оповідання, але й документу» [9, с. 98]. Документ, який він використовував для ефекту правдоподібності, допомагає встановити межі для уяви, стримує її, адже Кіша, за його словами, не цікавлять речі, що не відбулися насправді [9, с. 105]. Виграшний варіант документу полягає в тому, що він надає прозі правдивості, формує межі уяви, але водночас не скоує її — так твір не втрачає художності.

Найкращим документом, з огляду на людиноцентричність прози Кіша, є свідчення, якому притаманні варіативність, суб'єктивована об'єктивність, створює такий ефект, нібито сам слухач побував у сюжеті разом із розповідачем. Це різновид документа, що дозволяє із розповіді однієї людини дізнатися про те, що має бути в центрі кожного роману, за Кішем — людську долю.

Рецепт хорошої літератури письменник сформулював так: «автентичні дані потрібно використати як строгий матеріал і надати йому нової форми» [9, с. 188]. При цьому автор має сам вигадувати історичний документ (аби не маніпулювати справжнім), але не саму історію. Вигадані уявою письменника документи, отже, дістають перевагу над справжніми.