

Elżbieta Sidoruk

Uniwersytet w Białymstoku

Metafory przestrzenne a paraboliczność w opowiadaniach Sławomira Mrożka z tomu *Dwa listy*

Metafory przestrzenne, będące stałym składnikiem potocznego mówienia, cechują się szczególną uniwersalnością. Buduje się z nich „wypowiedzi o prawie powszechnym zasięgu, pozwalające mówić o wszystkim, o literaturze, polityce, muzyce”¹. „Zadomowienie” w języku potocznym oraz funkcjonalność w ewokowaniu różnorodnej problematyki decydują niewątpliwie o tym, że występują one obficie w mowie poetyckiej, czy szerzej w języku artystycznym, gdzie poddawane są często różnym przekształceniom. Jak zauważa Michał Głowiński:

Metafory przestrzenne wydają się szczególnie interesującym przedmiotem obserwacji wówczas, gdy chce się pokazać stosunek metafory potocznej, zakrzepłej, zleksykalizowanej do tego, co Ricoeur

¹ G. Genette, *Przestrzeń i język*, przeł. A. W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 228. Na istotną rolę metafor przestrzennych jako systemu pojęć, nadającego strukturę innym systemom pojęciowym, wskazują również George Lakoff i Mark Johnson, określając tego typu metafory mianem „orientacyjnych” i wywodząc je zarówno z doświadczenia fizycznego, jak i kulturowego. Zob. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, Warszawa 2010, s. 41–49.

nazwał metaforą żywą [...]. Właśnie w sferze wyobrażeń przestrzennych ujawnia się z niezwykłą dobitnością, jak często owe metafory żywe odwołują się do metafor gotowych i zakrzepłych².

Doskonałego materiału do analizy zakorzenienia wyobrażeń przestrzennych w metaforach zleksykalizowanych dostarczają opowiadania Sławomira Mrożka z tomu *Dwa listy*. Zebrane tu utwory, powstałe pod koniec lat sześćdziesiątych, kiedy to pisarz od kilku już lat przebywał za granicą, są świadectwem przemian, jakie zaszły w tym okresie w jego twórczości, określonych przez Jana Błońskiego jako „wsiebiewstąpienie”³, a polegających na zwrocie ku problematyce egzystencjalnej, skupieniu się na czystej świadomości, jednostce, sobie samym i „owej tajemnicy, co nas otacza i może nawet nami rządzi”⁴. Zmienia się nie tylko tematyka, ale też forma opowiadań, które w wyższym stopniu niż wcześniejsze utwory prozatorskie nasycone są wieloznacznością, co wiąże się ściśle z tym, że parabolizacja sensu zasada się w nich na współdziałaniu wielu elementów strukturalnych. Wyznaczniki paraboli są tu obecne nie tylko na poziomie konstrukcji fabularnej, ale „przynależą także do porządku narracji, który wytwarzając zarys pewnej historii, każe zarazem odczytywać jej sens na wyższym, bardziej uogólnionym piętrze”⁵. Ważnym czynnikiem decydującym o ukonstytuowaniu się znaczeń parabolicznych jest też sposób ukształtowania przestrzeni przedstawionej. Używając terminologii Janusza Sławińskiego, można powiedzieć, że w opowiadaniach tych wyrażnie zarysowuje się płaszczyzna „sensów naddanych”, a to w znacznej mierze za sprawą metafor przestrzennych, występujących na poziomie narracji.

² M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 253–254.

³ J. Błoński, *Wsiebiewstąpienie*, w: tegoż, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1995, s. 141–176.

⁴ Tamże, s. 158.

⁵ W. Ligęza, *Parabole Mrożka*, w: *W kręgu przemian polskiej prozy XX w.*, pod red. T. Bujnickiego, Wrocław 1978, s. 102.

Na istotną funkcję „przestrzeni mówiącej” w ewokowaniu alegoryczno-symbolicznego obrazu świata w prozie Mrożka zwrócił uwagę Jerzy Speina, pokazując na przykładzie sześciu opowiadań pochodzących z trzech różnych tomów, co w „aspekcie przestrzennym [tych utworów] zachęca do tropienia alegorii”⁶. Analizy Speiny przekonująco dowodzą, że kategoria przestrzeni „może być bardzo obiecująca” dla badań nad twórczością autora *Słonia* i tym samym zachęcają do kontynuowania zarysowanej przez badacza problematyki.

W niniejszym szkicu chciałabym bliżej przyjrzeć się powiązaniom między ukształtowaniem przestrzeni a parabolicznością w opowiadaniach z tomu *Dwa listy*, podejmujących, jak już wspomniałam, kwestie tożsamości człowieka, jego miejsca w świecie oraz sensu istnienia. Przedmiotem analizy będą cztery utwory: *We młynie, we młynie, mój Dobry Panie, Ci, co mnie niosą, Błazen* i *Ten, który spada*, stanowiące interesujący materiał do obserwacji, w jaki sposób do artykulacji tej problematyki Mroźek wyzyskuje zleksykalizowane metafory przestrzenne, nadbudowując nad nimi własną symbolikę.

Dwa pierwsze opowiadania są rozbudowanymi parabolami, w których w opozycji do tradycyjnego rozumienia tego gatunku paraboliczność „współgra ze złożoną strukturą narracyjną”⁷, dwa kolejne zaś mają charakter alegorycznych konceptów⁸. Wspólna dla wszystkich jest natomiast perspektywa narracyjna. Przestrzeń przedstawiona ukazywana jest tu z punktu widzenia pierwszoosobowego narratora, który określa siebie, tematyzując relację między przestrzenią i tożsamością.

* * *

⁶ J. Speina, *Przestrzeń świata przedstawionego w opowiadaniach Mrożka*, „Ruch Literacki” 2000, z. 6, s. 644.

⁷ W. Ligęza, *Parabole Mrożka*, s. 106.

⁸ Tamże.

We młynie, we młynie, mój Dobry Panie jest pierwszym utworem prozatorskim zrodzonym z nowej sytuacji, w jakiej Mrożek znalazł się po wyjeździe z Polski⁹. Opowiadanie powstało w 1967 roku w Chiavari, niewielkim miasteczku na Riwierze Włoskiej, gdzie pisarz mieszkał już wówczas od czterech lat. Jak można wnosić z *Dziennika* z lat 1962–1969 i korespondencji z Janem Błońskim¹⁰, który w przywoływanym już artykule uznał *We młynie* za „najbardziej zagadkowe z opowiadań Mrożka”¹¹, utwór ten jest efektem zwrotu ku sobie samemu i eksploracji „ja” w poszukiwaniu nowego obszaru dla twórczości. Reorientacji tej sprzyjało niewątpliwie doświadczenie zamieszkiwania w miejscu ustronnym, o czym świadczy zarówno fabuła opowiadania, jak i wykreowana w nim przestrzeń, stanowiąca istotny wykładnik zobrazowanej w utworze, nieustannie powracającej na kartach *Dziennika*, problematyki płynnej tożsamości oraz związanego z ową płynnością poczucia nieistnienia, „czekania na samego siebie” i lęku przed staniem się „trupem, który czeka na innego trupa”¹².

W życiu patrzyłem na śmierć wielu tych, którzy dotąd żyją i są całkiem zdrowi. [...] Nie umiem powiedzieć, w jakim stopniu ja też już jestem umarły. Mam nadzieję, że zachowuję przynajmniej świadomość tego i cierpienie z tego powodu. Jeżeli człowiek boi się śmierci, to nie tylko śmierci biologicznej, chociaż wielu nie uświadamia sobie tego strachu, nawet jeżeli go odczuwa. Na ogół może to być tylko głuche przeczucie, że coś jest nie w porządku.

⁹ Chociaż *Moniza Clavier*, wchodząca w skład tomu *Dwa listy*, została napisana za granicą, w opinii samego pisarza była jeszcze „polskim pomysłem”. W *Dzienniku* pod datą 19 października 1965 roku Mrożek, który przebywał stale poza Polską od 3 czerwca 1963 roku, zanotował: „Jest niepokojącym faktem, że *Tango* i *Moniza Clavier* to pomysły jeszcze polskie, jeszcze polskie natchnienia, a tylko wykonanie już zagraniczne” (S. Mrożek, *Dziennik*, t. 1: 1962–1969, Kraków 2010, s. 245). Pierwsza wzmianka o opowiadaniu *We młynie, we młynie mój Dobry Panie* pojawia się dopiero w zapiskach z 16 marca 1967 roku (tamże, s. 459).

¹⁰ J. Błoński, S. Mrożek, *Listy 1963–1996*, Kraków 2004.

¹¹ J. Błoński, *Wsiebiewstąpienie*, s. 142.

¹² S. Mrożek, *Dziennik*, t. 1: 1962–1969, s. 319.

Bo trudno jest sprawić, żeby świat nie umierał razem z człowiekiem. Przed zamknięciem życia w kategorii broni młodego człowieka sama konstytucja, [...] czyli to, że jest zespołem możliwości. [...] Im dalej w wiek, tym wyraźniej widzi człowiek, że był tylko tym, czym był, czyli że było tylko tak, a więc mogło być tylko tak. [...] I człowiek jednocześnie wyraźniej, ale także przy okazji odcina się od świata, umiera dla niego i wzajemnie. Mało kto umie żyć podwójnie, jako zanikająca możliwość, która kiedyś skurczy się tylko do możliwości wyciągnięcia albo niewyciągnięcia ręki po szklanekę stojącą przy śmiertelnym węzłowi [...], ale także jako świadomość, że to jeszcze nie wszystko. [...] Nieraz już wydawało mi się, że większość żyje tylko z grubsza. Ci umierają najwcześniej¹³.

W opowiadaniu *We młynie „wrażliwość na martwe życie”*, wyznaczająca według Mrożka zakres jego osamotnienia¹⁴, wyraża się w formie dziwacznej fabuły opartej na realizacji skontaminowanych metafor „rzeka życia” i „rzeka pamięci” oraz udosłownieniu metafory „umarły za życia”. Bohaterem-narratorem jest tu były parobek młynarza, który spokojną, lecz coraz mniej rzeczywistą egzystencję w ustronnym młynie zamienia na żywot flisaka spławiającego rzeką własnego trupa. Oto bowiem młyn zapewniający mu „posadę, ciepły kąć i bezpieczne schronienie”¹⁵ przestał być centrum świata i gwarantem trwałości. Młynarz, pogrążony niemal bez przerwy we śnie, nie przejawiał zbytniego zainteresowania pracą, „mąka, która wysypywała się spod jego żaren, nie była całkiem rzeczywista” [s. 199] i młyn utracił funkcję, jaką pełniły inne młyny:

Tamte młyny to były młyny prawdziwe. Nawet nocą dygotały od rzetelnej młyńskości. Kojący widok – taki młyn. Krąg światła w okolicy ciemnej, której nawet psie naszczekiwanie nie były w stanie zszyc w jakąś rozsądną całość, ujawniały tylko jej rozpadanie się w coraz to dalszą zaprzestrzennność i zaprzyszłość (w niej gdzieś cicho żeglował nasz młyn). [...]

¹³ Tamże, s. 384–385.

¹⁴ Tamże, s. 386.

¹⁵ S. Mroźek, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Opowiadania 1974–1979*, Warszawa 1997, s. 204. Wszystkie cytaty opowiadań Mrożka pochodzą z tego wydania i są lokalizowane w tekście głównym.

W zimne noce październikowe chłopci ściągali do takiego młyna jak do prawdy. Ich wozy skrzypiały wokół takiego młyna promieniście, [...] ich podniecenie wywołane ciepłem wspólnoty, alkoholem i wyjątkowością nocnego spotkania oparte było ufnie o ujarzmiony ruch wewnątrz młyna, rozpedzonego, a przecież trwałego, o ruch bezpieczny i nieruchomy jak skała [s. 199].

Odkąd ludzie zaczęli mleć mąkę gdzie indziej, mieszkańcy młyna, egzystując na uboczu i poza czasem, wiedli życie jakby nie w pełni realne. Wszystko, co działo się we młynie, „było i nie było” zarazem, nawet romans parobka z młynarową. Tak się bowiem ze sobą „umawiali nie umawiając”, jakby nic nigdy między nimi nie zaszło. Z tego stanu istnienia–nieistnienia wytraściło bohatera zaskakujące zdarzenie. Pewnego dnia rzeka przyniosła topielca, który okazał się trupem właściciela młyna. Ponieważ młynarz zdecydowanie zdystansował się wobec problemu, parobek sam musiał podjąć stosowne kroki. W obawie przed utratą „bezpiecznego schronienia”, postanowił dokonać pochówku „cichaczem”, uznając za nikomu niepotrzebną prawdę o tym, „co się tam stało w górze rzeki”, zwłaszcza że trup „włodarza” ciążył „łagodnie, ale nieustępliwie w dół” i niejako sam wskazywał „kierunek właściwy wszystkiemu, kiedy już upłynie pewien czas” [s. 204]. Nocą parobek zaniósł ciało na własnych plecach na szczyt wzgórza, wykopał dół i bez żadnych ceremonii pochował w nim właściciela młyna. Od tej pory co jakiś czas musiał się wcielać w rolę grabarza, gdyż rzeką zaczęły regularnie spływać kolejne trupy.

Opowiadając swoją historię z odległej perspektywy czasowej, bohater próbuje odślonić sens przeszłych zdarzeń. Wiele uwagi poświęca rytuałowi pogrzebowemu, który przez pewien czas uatrakcyjniał nudną egzystencję mieszkańców młyna. Kolejnemu topielcowi – koledze z wojska, jako że był jego przyjacielem – parobek wyprawia „pogrzeb z ceremonią, nie nocą i nie do dołu, ale za dnia i do grobu”, pragnąc zadośćuczynić narzuconemu sobie obowiązкови:

Zrobiłem, co mogłem. Wykopałem grób. Nie dół – grób, powtarzam. Nie miałem desek na trumnę, ale posadziłem kolegę na taczkach, ładnie przystrojonych girlandą. [...] Kolega dobrze wyglądał, ręce złożyłem mu na brzuchu, wplatając w nie łodygę wodnej lilii [...]. Pięty sterczały mu w niebo, a głowa zwieszała się do tyłu. Patrzył więc prosto w niebo i wydawało się, że zaraz tam wskoczy. Czyli do dołu (grobu), ale jednak do góry. Oto mi przecież chodziło. Wiozłem go też pod górę [s. 206–207].

Szczegółowy opis ceremoniału oparty jest na grze opozycyjnymi kategoriami przestrzennymi góra – dół, wskazującej wyraźnie na ich sens metaforyczny. Usytuowanie miejsca pochówku, które z czasem rozrasta się w cmentarzyk, na wzgórzu, sposób ułożenia ciała zmarłego na taczce, podkreślanie różnicy między „dołem” a „grobem”, wszystkie te zabiegi mają na celu przewyciężenie opozycji góra – dół, w ramach której pierwszy, waloryzowany pozytywnie, człon łączy się z wyobrażeniem „nieba” jak sfery życia wiecznego, drugi zaś, nacechowany negatywnie, wskazuje na ograniczoność ludzkiej egzystencji do jej wymiaru cielesnego. Z czasem jednak bohater zdaje sobie sprawę z jałowości swoich wysiłków, czemu daje wyraz, ujmując problem w kategoriach przestrzennych:

Zresztą powoli traciłem wyrzuty sumienia. Jeszcze przy trzecim męczyło mnie ono i ta potrzeba, żeby to jakoś inaczej, lepiej rozwiązać. Ale czego chciałem? Żeby dostawali skrzydeł i latali wysoko? Bo jeśli nie w dół, to gdzie – w górę? Obok? Czasem napadało mnie przykre, co tam – straszne przypuszczenie, że trupy należałoby po prostu zjadać, by mieć je w środku [s. 207].

Stopniowo także rodzina młynarza zaczyna aktywnie uczestniczyć w pogrzebach, a parobek z pasją rozbudowując oprawę tych uroczystości, osiąga stan, „który zna każdy artysta, kiedy uwiedziony sztuką, zapomni o sobie” [s. 209]. Pustkę tego rytuału uświadamia sobie dopiero wtedy, gdy wyławia z rzeki ciało kobiety, z którą w przeszłości łączyła go swoista zażyłość. Wówczas dociera do niego, że chował swoich zmarłych „nie na żadną przyszłość, nie na żadne życie ani wieczne, ani przedłużone, ale z przeszłości na przeszłość” i dlatego odprawiane przez niego ceremonie

były „tak rozpaczliwie puste, puste, mimo ich wymyślności, bo niczemu nie służyły” [s. 210]. Niejako na przekór temu faktowi, dokłada szczególnych starań w przygotowanie pogrzebu (wspomnianego później jako jeden z najpiękniejszych) i czyni wszystko, aby nieboszczka wyglądała jak żywa, dostrzegając w tych usiłowaniach paradoksalne dążenie do wzmożenia poczucia utraty.

Rytuał pogrzebów, mimo swojej jałowości, nadawał życiu mieszkańców młyna pewien rytm. Gdy zostaje on zakłócony, niejakość ich egzystencji staje się znów wyraźnie odczuwalna. Ponieważ rzeka przez jakiś czas nie przynosi nowych topielców, parobek skupia się na pielęgnacji cmentarzyka. Poprawia rozmywane przez deszcz groby i próbuje odnawiać wspomnienia, z miernym jednak skutkiem, gdyż woda niszczy wszystko, co starał się ocalić. Wreszcie zaprzestaje chodzenia na cmentarz i oddaje się oczekiwaniu na coś nieokreślonego. W jego odczuciu wszystko „wróciło do miejsca, w którym znajdowało się przedtem, na początku”, chociaż nie potrafi określić ani „na początku czego”, ani czy w ogóle gdzieś „był jakiś początek”, a jeśli tak, to czy znajdował się w górze rzeki, czy przy śluzie, z której wyławiał ciała, czy też na wzgórzu, gdzie je składał do grobu. Niezrozumiały dla niego pozostaje również sens wyławiania topielców. Skoro bowiem musieli utonąć, aby ich odnalazł, to i tak niewiele z tego odnajdywania wynikało. Nagrobki rozmywała woda, w jego pamięci powoli zacierała się kolejność i okoliczności, w jakich przybywali, a on sam znów zaczął tracić poczucie rzeczywistości:

[...] znowu leżałem sam, wpatrując się w sufit i całe to lato, w którym niby coś się zaczęło dziać, w którym to wyławianie i pogrzeby zdawały się zapowiadać jakąś odmienność, sensację – choćby tę, że czekając na nich na brzegu, sam zdawałem się płynąć pod prąd, jakby brzeg i ziemia, i wzgórze, i lasy, i młyn płynęły w górę nieruchomej rzeki – teraz odchodziło jeszcze gdzieś indziej, już nawet nie w dół rzeki ani w górę, rozpadało się we wszystkich kierunkach, rozrzedzając się, zostawiając mnie w coraz bardziej puściejącej pustce, w oku nieruchomości, w której nie było już kierunku, ani góry, ani dołu, ani prawej ręki, ani lewej [s. 212].

Stan zagubienia, w jakim znalazł się wówczas bohater, ponownie opisywany jest w kategoriach przestrzennych. Dezorientacja wyraża się tu przez doznanie rozpadu przestrzeni, zanikania kierunków i stron świata, a w konsekwencji znieruchomienia. Właśnie wtedy, gdy bohater zapada się „w coraz bardziej puścicjącej pustce”, rzeka przynosi topielca, którego w przeciwieństwie do poprzednich pogrzebać nie może, gdyż jest to jego własny trup. Obawiając się, iż mógłby zostać posądzony przez rodzinę młynarza o to, że zawsze był nieżywy, ukrywa ciało w zaroślach, aby nocą przemyć je do swojej izdebki. Kiedy jednak dociera z trupem na plecach do młyna, okazuje się, że drzwi jak zwykle zostały na noc zamknięte i chociaż nie było w tym fakcie nic nadzwyczajnego, parobek zaczyna podejrzewać, że uczyniono to naumyślnie, że mieszkańcy młyna, coś podejrzewając, „już bronili się przed trupożywym” [s. 216]. Swoją odmienność postrzega w kategoriach przestrzennych, zdając sobie sprawę z tego, że paradoksalny status „żywotrupa” wyklucza go niejako z przestrzeni typowo ludzkiej, jaką jest dom i skazuje na bytowanie „na zewnątrz”, w „zaprzestrzeni”. Zarazem jednak przeciwko owemu skazaniu na „niewymierność” zdecydowanie się buntuje:

Dla niego (dla mnie) miejsce stosowniejsze tu raczej wśród nocy, [...] w tej zaprzestrzeni – na zewnątrz czterech ścian, tu raczej, a nie tam, w czterech ścianach, już nieodpowiednich dla wszechwymiary mojego śmiertelnego towarzysza. A byliśmy przecież jak dwójca święta, jeden w drugim, i ta arytmetyczna mniejszość wcale nie znaczyła, że nasza tajemnica była mniejsza od tajemnicy Świętej Trójcy. Z drugiej strony – skąd u nich ta pycha, u tych, co teraz leżą w łózkach, skuleni czy rozwarci, obejmujący swoje własne kolana czy przytuleni policzkami do swoich własnych ramion, w ciepłym obcowaniu ze swoimi ciałami, skąd ta pewność, że mają prawo już się odgradzać ode mnie, który swojego trupa niesie na plecach? A sprawiali takie wrażenie, jakby mieli prawo, niezaprzeczone, dane im od Boga samego (który trupa też chyba stworzył), nie wpuszczać mnie do domu, skazywać mnie na tę niewymierność, nie-ścienneść i nie-proże, nie-izbność i nie-kątność, na to wszystko, co nie było domem w jego wnętrzu. Bluźnią – czy może ja bluźnię? Bo przecież

Pan Bóg nie wypowiedział się jeszcze wyraźnie, po czyjej stronie racja, tylko pozwolił, żebym ja stał tutaj, z nim na plecach, a oni tam żeby pozamykali się w domu [s. 217].

Lękając się „zaprzestrzenności”, parobek spędza noc w „miejscu pośrednim”, „nie wśród ludzi wprawdzie, ale też nie w polu”, zaniósł bowiem swojego trupa do obory, gdzie krowy zapewniały „poczucie czyjejs obecności, a przy tym nie było obawy, że zaczną [...] stawiać jakieś pytania”. Rankiem zaś przemycą go do izdebki i odtąd żyje z własnym trupem, co wraz z upływem czasu staje się coraz trudniejsze, gdyż oznacza pozbawione celu czekanie, któremu towarzyszy strach, że w końcu prawda wyjdzie na jaw. Wreszcie sam niejako prowokuje sytuację, która zmusza go do podjęcia zdecydowanych działań. Udawszy się w Dzień Zaduszny na cmentarzyk, zaniechany z powodu zaabsorbowania własnym trupem, zapomina zamknąć swój pokój. Po powrocie zastaje uchylone drzwi, przez które widzi żonę młynarza trzymającą trupa „za rękę jak zwykle, z taką ekstazą”, jakby trup był naprawdę nim. W ten sposób nieboszczyk odbiera mu „jedyną chwilę, która w tym młynie liczyła się bardziej niż życie”. Skoro bowiem młynarzowa nie odczuwa żadnej różnicy między parobkiem żywym i nieżywym, to znaczy, że „przedtem jak i teraz zawsze była samotna” [s. 222]. W tej sytuacji parobkowi nie pozostaje nic innego jak wycofać się i opuścić przytulny młyn, wykorzystując potencjał rzeki, która trupa przyniosła i teraz może ponieść go dalej.

On pozostanie nieruchomy – to było istota jego natury – ale też nigdy w jednym miejscu, zanurzę go w płynności, do której sam się przyłączę i ona nas pogodzi. 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. Nie wiem, gdzie jest jej ujście, ale też nie wiem, gdzie jest jej początek, a mimo to tu jestem. Więc mogę być i tam. Idąc za rzeką, która poniesie moje ciało, nie będę już wprost zależny od mojego ciała, bo on, więc i ja, my dwoje, będziemy jednakowo zależni od rzeki. Więc ona nam będzie Arką Przymierza. I ja dokądś dojdę, i ono dokądś dopłynie [s. 223].

Tak rozpoczyna się wspólna wędrówka parobka i jego trupa w „dół” rzeki w tempie wyznaczanym przez nurt, który niekiedy przyspieszał, innym razem zaś zwalniał, dając podążającemu brzegiem możliwość odpoczynku i zdobycia nowych umiejętności, pozwalających lepiej zarabiać podczas dalszej podróży. Bohater nauczył się również kierować za pomocą bosaka ruchem trupa i w końcu tak się z nim zżył, że gdy pewnego razu omal się nie zgubili, postanowił, iż go już nigdy więcej nie opuści. Kiedy więc po wielu latach przypadkowo ujrzał na jarmarku rodzinę młynarza, nie odpowiedział na wołanie młynarzowej, lecz pobiegł nad rzekę (na której saperzy wysadzali lód), aby „odnaleźć siebie” (w znaczeniu dosłownym) i gdy ruszą kry, a wraz z nimi zanurzony w rzece trup, dalej podążać wzdłuż brzegu.

Z powodu złożonej struktury narracyjnej o rozbudowanej fabule i szczegółowo ukazanej scenerii, swoisty dla paraboli sens ogólny nie narzuca się w opowiadaniu Mrożka w sposób ewidentny, lecz wyłania się stopniowo. Nie ulega kwestii, że kluczowymi wyznacznikami paraboliczności są tu groteskowa fabuła, wywiedziona z udosłownionych metafor, oraz zbudowana z elementów nacechowanych metaforycznością (ustronie, rzeka, młyn) przestrzeń przedstawiona. Niemniej istotną funkcję w generowaniu właściwego dla paraboli sensu ogólnego pełni również płaszczyzna narracji, a w szczególności fakt, iż bohater-narrator nieustannie poddaje swoją sytuację interpretacji w kategoriach przestrzennych. Jak wynika z przywołanych fragmentów opowiadania, zleksykalizowane metafory przestrzenne są stale obecne w języku bohatera, przez co stają się wyraźną dyrektywą do odbioru *We młynie* jako fikcji parabolicznej w rozumieniu zaproponowanym przez Michała Głowińskiego, tj. takiej, która naprowadza „na pewne znaczenia znajdujące się ponad nią”, nie przesądzając z góry o charakterze dystansu, jaki może zachowywać wobec niej odbiorca¹⁶.

¹⁶ M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, s. 212–213.

Wydaje się, że obok aktywności interpretacyjnej to właśnie konwencjonalność, a tym samym czytelność metafor występujących w mowie bohatera kieruje uwagę odbiorcy na sens ogólny opowiedzianej przez niego historii. Równocześnie, w efekcie gry językowej destabilizującej utarte znaczenia tych metafor, cechujących się – co trzeba podkreślić – szczególną uniwersalnością, utwór Mrożka staje się parabolą o wysokim stopniu wieloznaczności. W konsekwencji historię bohatera *We młynie* można czytać na różnych płaszczyznach. Czy to, zgodnie z sugestią samego pisarza, jako opowieść o kimś, „kto utracił [kontakt] z Witkiewiczowską «tajemnicą» i wyrusza w podróż, w nadziei [jej] odnalezienia”¹⁷, czy też jako „przypowieść o czasie ludzkim”, w której kluczowy symbol rzeki przypomina „palimpsest” wywołujący skojarzenia i z Heraklitejskim *panta rei*, i z mitologiczną Lete¹⁸, czy wreszcie jako parabolę „o ponownych narodzinach pisarza”, który w doświadczeniu śmierci odkrywa odrębność i autonomiczność „ja”¹⁹. Można również, jak sądzę, odczytując to opowiadanie w kontekście refleksji Zygmunta Baumana, widzieć w nim niezwykle oryginalny artystycznie zapis doświadczenia tożsamości znamiennej dla „płynnej nowoczesności”²⁰.

* * *

Parabolą o rozbudowanej strukturze narracyjnej jest również opowiadanie *Ci, co mnie niosą*, które spotkało się z większym zainteresowaniem badaczy niż *We młynie*. Inspirujące spostrzeżenia zawierają, obok interpretacji Błońskiego²¹, gruntowne analizy

¹⁷ J. Błoński, S. Mrozek, *Listy 1963–1996*, s. 452.

¹⁸ W. Ligęza, *Parabole Mrożka*, s. 106.

¹⁹ J. Błoński, *Wsiebiewstąpienie*, s. 154.

²⁰ Warto odnotować fakt, iż Bauman, pisząc o wymiennej tożsamości jako zjawisku charakterystycznym dla płynnej fazy nowoczesności, przywołuje obserwacje Mrożka z *Małych listów*. Zob. Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, s. 42.

²¹ J. Błoński, *Wsiebiewstąpienie*, s. 155–160.

Mariana Płacheckiego, ukazującego powiązania między „kręgami przestrzennymi” i fabułą²², i Wojciecha Ligęzy, który skupia się na wyznacznikach paraboliczności²³. Poniższe uwagi wiele wszystkim tym pracom zawdzięczają.

W *Tych, co mnie niosą*, podobnie jak w *We młynie*, symboliczny język Mrożka nadbudowuje się nad uniwersalnymi metaforami przestrzennymi, takimi jak: „górze”, „dół”, „wnętrze”, „zewnątrze”, „centrum”, których potencjał semantyczny ujawnia się zarówno w konstrukcji świata przedstawionego, jak i na płaszczyźnie narracyjnej.

O ile parobek z opowiadania *We młynie*, zrozumiałwszy, że ruch w „górze” rzeki jest tylko pozorem, w poszukiwaniu siebie i sensu istnienia podąża w „dół” rzeki, o tyle bohater opowiadania *Ci, co mnie niosą* jest zdecydowanie zorientowany ku „górze”. Za wszelką cenę pragnie osiągnąć stan, w jakim znalazł się niespodziewanie pewnego dnia, gdy zrezygnowany położył się na kanapie, na nic już nie czekając. Wówczas został nagle „wyniesiony” w dosłownym tego słowa znaczeniu. Przez jakiś czas płynął nad ziemią, leżąc na kanapie „na wznak, twarzą do nieba” i doświadczając przyjemności, wynikającej z owego szczególnego stanu bycia niesionym, kiedy to człowiek przemieszcza się, nie przebiegając „nogami w miejscu”, jak to się dzieje wówczas, gdy porusza się o własnych siłach:

Teraz nie wiem, gdzie jestem ani gdzie będę za chwilę, nie troszcę się więc o to, czy znajduję się tam, czy gdzie indziej. Moje życie przestaje być tylko ciągłym dosuwaniem nogi do nogi, wiecznym maruderstwem, dożywną strażą tylną za sobą samym. Wolę być bezwiednym jeźdźcem niż przewidującym wierzchowcem [s. 230–231].

²² M. Płachecki, „*Ci, co mnie niosą*” Sławomira Mrożka, w: *Nowela – opowiadanie – gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, wyd. 2 poszerz., red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Warszawa 1979, s. 467–491.

²³ W. Ligęza, *Parabole Mrożka*, s. 103–106.

Stan „bycia niesionym” okazuje się jednak nietrwały. Bohater zostaje porzucony wraz z kanapą w nieznaną mu wiejskiej okolicy, przy rowie biegnącym wzdłuż wiejskiej drogi. Konkretność tej okolicy wydaje mu się bardziej bezsensowna niż jego „nieuzasadniona przecież – przygoda”, która została „przerwana chwilowo tylko” [s. 232].

W otaczającej przestrzeni dostrzega elementy znane „dobrze skądinąd, tyle tylko, że w innych konfiguracjach”, a świat przedstawia mu się jako pudło z układanką, „którą można kombinować wciąż na nowo, ale zawsze z tych samych klocków” [s. 232]. Zniesmaczony i znudzony tym widokiem postanawia czekać, aż ci, którzy go porzucili, wrócą i znów go poniosą. W biernym oczekiwaniu przeszkadza mu jednak zbliżający się na wozie chłop, którego zjawienie się uprzytamnia bohaterowi, że w przeciwieństwie do nadjeżdżającego jest w tej okolicy kimś obcym. O ile chłop jawi mu się jako ktoś, w kim „wszystko [...] tłumaczyło się doskonale jedno drugiem”, „w swoim obrębie cały był w pełnym świetle zacnej i zdrowej tożsamości” [s. 233], o tyle siebie postrzega jako heterogenicznego i pozbawionego elementu scalającego i umożliwiającego identyfikację (choćby munduru żołnierza czy kolejarza), a tym samym jako kogoś nie do opisanie. By jakoś wytłumaczyć swoją obecność, pyta woźnicę o drogę do szkoły, do której w efekcie jedzie przymuszony niejako propozycją podwiezienia. W szkole spotyka nauczycielkę, z którą *ad hoc* nawiązuje romans, znajdując w ten sposób uzasadnienie do pozostawania w pobliżu miejsca, gdzie został porzucony. Zamieszkuje w zrujnowanym dworze i kontynuuje czekanie. Aktualną sytuację postrzega przy tym jako tymczasową, „jako przypadkowe tło do [...] nieprzypadkowego [własnego] sensu” [s. 241], koncentrując się jedynie na tych momentach, które kojarzą mu się z „niesieniem”.

Skupiony na sobie samym bohater-narrator wszystkie sytuacje interpretuje w kontekście swojego „związku z przestrzenią i wysokością” [s. 239]. Gdy znajduje na strychu lektkę, do której wsiada

w nadziei na ponowne „poniesienie”, staje się na moment centrum wszechświata:

Siedziałem jak w kufrze, opakowany ciemnością. Wyobraziłem sobie, że we mnie, wewnątrz mojego ciała, jest jeszcze ciemniej. Poczuję się jądrem ciemności otoczonym różnymi warstwami. Pierwsza – to błękit na dworze, rozchwane czubki drzew, śpiewające ptaki. Druga – półmrok strychowy, zakurzony, stęchły. Trzecia – zagęszczona ciemność w szczelnie zamkniętej lektyce, pleśń i mysie łajno. A w samym środku ja, sama substancja ciemności. Ale pomyślałem sobie, że ta cała cebula mroku, choć z wierzchu rozjaśniona, otoczona jest doskonalszą jeszcze czarnością kosmosu. Doskonalszą czy też równą tej, która siedziała we mnie? Wolalbym, żeby równą, czułbym się wtedy spokrewniony z antyświatłem wszechświata, zrobiony z tej samej co ono materii [s. 243].

Podszyty ironią, sygnalizowaną przez elementy dysonansowe, opis stanu świadomości bohatera zasadza się na opozycji wewnętrzne – zewnętrzne, którą w swoim wyobrażeniu bohater próbuje niejako przezwyciężyć, dopatrując się pokrewieństwa między „substancją ciemności” swojego „ja” a „antyświatłem wszechświata”. Doznaniu temu towarzyszy chwilowa utrata tożsamości związana z doświadczeniem obcości własnego imienia, którym przyzywa go narzeczona. Uświadomiwszy sobie, że utożsamiał się z nim z biernością i przyzwyczajenia, obserwuje „w chłodnym olśnieniu” jego obcość, nie odpowiadając na coraz bardziej niecierpliwie nawoływania dziewczyny w poczuciu, iż nie ma nic wspólnego z tym, którego ona wzywa.

Usilne pragnienie powrotu do stanu „bycia niesionym” skłania bohatera do podjęcia działań przyspieszających jego realizację. Zaopatrzony w butelkę wódki, udaje się na cmentarz, by zasięgnąć języka u grabarza, który z synem „przyniósł” do szkoły półki. Konwersując z grabarzem, kontempluje rozległy widok rozciągający się ze wzgórza:

Z cmentarza, położonego na łagodnym wzniesieniu, widać było białe pasemko drogi, obok park [...], wieś z białym budynkiem szkoły,

a najbliżzej kościół [...]. W bok od kościoła plebania, czysta i porządna, z kwadracikami ciemno pomalowanych okiennic.

Przyjemnie było widzieć tak wszystko jednocześnie, ogarniać wzrokiem całą okolicę, samemu nic nie robiąc, wyszukiwać maleńkie punkciki krzątające się gdzieniegdzie po polach [...] [s. 246].

Przyjemność odczuwana podczas spoglądania z „góry” na „całą okolicę” jest namiastką tej, jakiej bohater doświadczył, gdy był niesiony na kanapie. Na tym chwilowym doznaniu kończy się jednak próba odnalezienia tych, którzy go nieśli. Wbrew jego oczekiwaniom życie traktowane jako „tymczasowe, trwało i okazywało się, jak dotąd, jedyną rzeczywistością” [s. 251].

Możliwość ponownego „poniesienia” zarysowuje się podczas wizyty u proboszcza, w trakcie której bohater dowiaduje się o procesji z figurą św. Bonifacego. Konwencjonalna rozmowa, w intencji księdza mająca przede wszystkim na celu wybadanie zamiarów przybyścia względem kierowniczkę szkoły, przeradza się stopniowo w dysputę światopoglądową, podczas której bohater, sprowokowany pobłażliwością proboszcza tłumaczącego mu, że życie „nie jest zbawieniem, ale środkiem do zbawienia”, nie tylko potwierdza, iż – jak to ujął indagujący go ksiądz – „chce żywcem do nieba”, ale też wyznaje, że już raz tam był. Z dezaprobatą odrzuca radę skonstruowanego proboszcza, by poświęcił się karierze, oświadczając, iż takie zastępcze formy „wyniesienia”, podobnie jak zapewnienia o nieśmiertelności duszy, która „pójdzie do nieba”, nie satysfakcjonują go, ponieważ on interesuje się „sobą niepodzielnie, w całości”.

Zmiany zachodzące w świadomości bohatera podczas wizyty na plebanii znajdują odbicie w sposobie postrzegania rzeczywistości. Początkowo wszystko jawi mu się jako uporządkowane, a otwarte widoki roztaczające się z ganku, na którym wraz z księdzem spożywa podwieczorek, pozwalają „spoglądać w dal bez uchybienia grzeczności” i unikając wzroku gospodarza, prowadzić konwencjonalną konwersację. Pod koniec rozmowy przestrzeń otaczająca bohatera ulega dezintegracji, korespondującej z odczuwanym przez niego stanem zagubienia.

Byłem już bardzo zmęczony. Wszystko przedstawiało mi się teraz we fragmentach. [...] Zmierzch już zapadł, żadna strona świata nie była jaśniejsza od drugiej, ogród plebański, wzgórze, wieża, wszystko powleczone tym samym cieniem, wycięczone ze światła jak po zadanej ranie. Nieboskłon oddzielił się od ziemi, nie miał już z nią nic wspólnego, odkrojony horyzontem – garbatym, gdzie przedtem było wzgórze – wyciętym w ząbki, gdzie przedtem były drzewa – równym jak linijka, gdzie przedtem było pole. Nieboskłon miał jeszcze światło, ale tylko na swoje potrzeby, oświetlające samo siebie. Ziemia nie miała już żadnych zasobów [s. 261–262].

Owo doznanie zerwania łączności między „ziemią” i „niebem”, dysponującym światłem „tylko na swoje potrzeby”, nie powstrzymuje jednak bohatera od dalszych działań. Pożegnawszy się popieszczy z proboszczem, udaje się do kościoła, gdzie znajduje się rzeźba św. Bonifacego, którą zamierza zastąpić podczas procesji. W realizacji tego planu przeszkadza jednak sam proboszcz, który wchodzi do kościoła w momencie, gdy bohater, wdrapawszy się na postument, rozbiera figurę z szat. Kiedy ksiądz, początkowo łagodnie namawiający do rozwagi, traci cierpliwość i nakazuje doprowadzenie figury do porządku, bohater „bez intencji” popycha świętego. Posąg spada na posadzkę, uśmiercając przy okazji proboszcza. Obudziwszy się następnego dnia rano, bohater szuka w otaczającej go przestrzeni refleksu zdarzenia z poprzedniego wieczoru i ze zdziwieniem odkrywa, że ani w jego pokoju, ani na zewnątrz nic nie uległo zmianie:

Albo nic nie zmieniło się rzeczywiście, albo udawało po mistrzowsku. Jednakże mimo dokładnych oględzin, nie zdołałem stwierdzić żadnych zmian. Rzeczy i przedmioty były te same.

Wyszedłem na dwór. Również tam panowały dosłowność i tożsamość. Nie mówię już o tym, że ani jedno drzewo nie rosło gdzie indziej niż wczoraj. Ale po zwierzętach też nic nie dało się poznać. Przyroda ożywiona naśladowała nieożywioną w niezmaconej kontynuacji. Te same kury idiotki grzebały w piasku albo spoglądały w dal, przekręcały głowy ruchami podobnymi do drgawek, połączenie nerwowości z tępotą. Ich zamyślenie kończyło się dziobnięciem

zniecka w słomkę albo w coś, co tylko przypomina ziarno. Ta sama komedia [s. 268].

To doszukiwanie się zmian w otoczeniu pozostaje w ścisłym związku z wyobrażeniem siebie jako „jądra ciemności”. Ich brak odzwierciedla stan świadomości bohatera, dla którego fakt śmierci księdza pozostawał niepojęty, „wyrastał poza panikę, przechodził gdzieś jej granice, rozprzestrzeniał się poza nią, w niepojęty obszar, w obojętność” [s. 268].

Śmierć proboszcza uniemożliwia zastąpienie figury św. Bonifacego podczas procesji, stwarza jednak okazję do ponownego „poniesienia”. Tym razem bohater postanawia zastąpić zmarłego i skorzystać z jego trumny. Pozbywa się ciała księdza, które pod osłoną nocy przemycza do parku i topi w stawie, a trumnę przysposabia tak, by móc się z niej później, po złożeniu do grobowca, wydościć. Gdy, wioząc ciało na taczce, przemierza okolicę targaną silnym wiatrem, wprawiającym wszystko w ruch, czuje się jak na pełnym morzu:

Coraz przejaśniało się i na chwilę okolica występowała w twardej blasku. Chmury szły szybko i nisko, ostro odrysowane od odległego szafiru, najjaśniejszego wokół księżycy. Gdyby nie nieregularność przeblysków, byłoby to podobne do latarni morskiej, to gasnącej, to zapalanej, tym bardziej że wysokie już zboże kotłowało się niezgorzej od fal. Wtedy widziałem ciemną wyspę – park, nad którym dach świecił barwą cynowego żołnierzyka, nowego jeszcze i nie używanego – garb wzgórza po lewej, a kiedy się oglądałem za siebie – białą wieżę kościoła. Dalej i dookoła, w srebrzystych odległościach, nie znane mi już pola i zagajniki. Zateśniłem za przestrzenią mojego początku. Ach, gdyby mnie jutro ponieśli tam właśnie zamiast na cmentarz. Ale nie wypadało utyskiwać [s. 277].

Po raz kolejny w opisie przestrzeni otaczającej bohatera pojawiają się elementy wskazujące na jego zainteresowanie tym, co usytuowane „w górze”: księżyc, rzucający światło niczym latarnia morska, świecący dach zrujnowanego dworu, garb cmentarnego wzgórza, biała wieża kościoła. Stanowią one punkty orientacyjne

na otaczającym go rozległym obszarze, którego bezmiar przypomina o „przestrzeni początku”. Niestety, wbrew oczekiwaniom bohatera jego tęsknota nie zostaje zaspokojona nawet w tak minimalnym stopniu, jaki mogłoby mu zapewnić poniesienie na cmentarz, trumna okazuje się bowiem za krótka.

Po trzeciej porażce bohater rezygnuje z dalszych wysiłków, by osiągnąć pożądaną stan bycia niesionym. Bierze jeszcze udział w pogrzebie proboszcza i wraz z orszakiem pogrzebowym wspina się „pod górę po niedrożnym zboczu” na cmentarz, gdzie staje się świadkiem pustego rytuału.

Tłum otoczył grobowiec pierścieniem – zwartym od wewnątrz, rozrzedzonym na obwodzie. Trącano mnie nieustannie i popychano, aż odwróciłem się i również nacierając, ale w przeciwnym kierunku wydostałem się z okrążenia [s. 280].

Wydostawszy się z „okrążenia”, bohater czeka aż przy grobowcu pozostanie tylko grabarz, by zapytać, co jego zdaniem jest „w środku”. Usłyszawszy w odpowiedzi: „Jakże, ksiądz proboszcz...”, chce obwieścić urażonemu pytaniem grabarzowi, iż „nie ma”, przypomina sobie jednak swoje wcześniejsze spostrzeżenie, „że jak nie ma tu, to jest gdzie indziej” [s. 281] i wraca do domu.

Rezygnacji z dalszych prób dostania się „żywcem do nieba” nie towarzyszy bynajmniej rozpacz czy głębokie rozczarowanie. Bohater, dotychczas z desperacją dążący do tego, by go znowu ponieśli, wraca – jak gdyby nigdy nic – do domu. Fakt, iż jego wysiłki kończą się niepowodzeniem, dopuszcza odczytanie *Tych, co mnie niosą*, zgodnie z sugestią Wojciecha Ligęzy, jako przypowieści o niemożliwej transcendencji²⁴. Trzeba jednak pamiętać, że zanim bohater został wyniesiony z domu na swojej kanapie, znajdował się w stanie rezygnacji – donikąd iść nie zamierzał, nie chciał już szukać szczęścia i na nic nie czekał. Powrót do domu jest więc niejako powrotem

²⁴ W. Ligęza, *Parabole Mrożka*, s. 104.

do stanu początkowego. Dlatego też wydaje mi się, że opowiadanie *Ci, co mnie niosą* traktuje nie tyle o „niemożliwej transcendencji”, ile o powracaniu i zanikaniu potrzeby kontaktu z transcendencją, o nieustannym balansowaniu na granicy między istnieniem a nieistnieniem. Możliwość takiej interpretacji podsuwa następujący zapis z *Dziennika* Mrożka, wskazujący na związek między stanem bycia niesionym a poczuciem tożsamości:

Chciałbym sprawdzić, czy moja obojętność jest tym samym co obojętność Pereca (stąd moje zainteresowanie, może on coś wie lepiej), a obie czy podobne do dystansu Gombrowicza. Prawdopodobnie najlepiej mieć dystans do obojętności.

Spróbuję napisać opowiadanie o tych, co mnie nieśli, ale upuścili. Bo upuścili na pewno. Bo czy ja sobie to niesienie wymyśliłem, czy chciałem być niesiony i dlatego mnie nieśli? Nie, na pewno też nie. Jedynie podejrzenie, że chciałem, żeby mnie upuścili. Ale czy na pewno? Gdybym to wiedział. Może jeszcze coś mi się na ten temat wyjaśni.

Nieśli mnie, czyli byłem, czyli przynajmniej przez jakiś czas byłem, ten „ja”. To było piękne. Jak piękne²⁵.

Nie ulega jednak kwestii, że proponowane przeze mnie odczytanie nie wyczerpuje potencjału semantycznego *Tych, co mnie niosą*. Opowiadanie – jak trafnie zauważa Ligęza – jest parabolą pozbawioną doktrynalnych odniesień, której wieloznaczność zasadza się na skłóceniu rozmaitych „języków, symboli, wierzeń, znaków kulturowych”²⁶. Mamy tu do czynienia z poszukiwaniem znaczeń, polegającym na ich konstrukcji i destrukcji, z zadawaniem pytań, a nie stawianiem diagnoz²⁷. Co szczególnie warto podkreślić, kluczową rolę w tym procesie odgrywa metaforyka przestrzenna.

* * *

²⁵ S. Mrozek, *Dziennik*, t. 1, s. 484.

²⁶ W. Ligęza, *Parabole Mrożka*, s. 106.

²⁷ Tamże.

Paraboliczność *Błazna* zarysowuje się bardzo wyraźnie już na początku opowiadania. Fabuła jest tu zdecydowanie bardziej konwencjonalna niż w analizowanych wcześniej utworach. Podobnie jak protagoniści *We młynie* i *Ci, co mnie niosą*, bohater *Błazna* wyrusza w podróż. Odbywa ją jednak w tradycyjny sposób, płynąc do San Juan wspnianiałym okrętem o nazwie „Salomon”, który w samo południe w dzień Wniebowstąpienia nieoczekiwanie zawija do niewielkiego portu. W drogę ku nowemu życiu bohater wypływa uszczęśliwiony faktem, iż udało mu się uniknąć wyprawy zaledwie jednomasztowym „antycznym korabem zjedzonym przez czerwie”, szybko jednak zaczyna odczuwać, że świat, dotąd niezmierny, „skurczył się do rozmiarów «Salomona»”.

Okazało się, że okręt widziany z daleka jest znacznie większy niż ten sam okręt, kiedy się do nas zbliży. Jeszcze mniejszy, kiedy wstąpimy na jego pokład, i maleje w dalszym ciągu, w miarę jak spędzamy na nim czas.

Niewiele czasu minęło, jak zapoznałem się z tym ograniczonym światem, dotarłem do jego granic i dalsza eksploracja mogła zwrócić się tylko ku ludziom, którzy go zamieszkiwali. Tylko my, mieszkańcy „Salomona”, żywiliśmy teraz i podtrzymywali wzajemną ciekawość. Poza oceanem, na którym gubił się nasz wzrok, tylko nasze żywoty, nasze zajęcia, troski i nadzieje były nieskończone. Reszta, to materialne naczynie, małe i skończone, została wnet poznana.

Ale ocean, choć nieskończony, był pusty. Nie odpowiadał ani naszym słowom, ani naszym myślom. Pozostawaliśmy więc tylko my sami sobie, my pasażerowie „Salomona” [s. 287].

Obcując ze współpasażerami, bohater zauważa, iż bezczynność podczas morskiej podróży najsilniej daje się we znaki tym, „którzy na lądzie wykonywali solidne zawody”, natomiast „ci, którzy na ziemi uprawiali nie tak przyziemne zajęcia, mniej byli zagubieni na wodzie”. Pierwsi, aby „nie tracić kontenansu, opowiadali o tym, co robili na lądzie i co będą robić, kiedy wysiądą na ląd”, drudzy, reprezentowani przez duchownego, artystę malarza i szulera, „starali się działać w dalszym ciągu, ale jedni i drudzy robili, co mogli, żeby nie tracić swoich tożsamości, z którymi

wsiedli na okręt” [s. 287–288]. Wyjątek od reguły stanowił tylko jeden z pasażerów, wyróżniający się spośród pozostałych osobliwą twarzą:

[...] twarz tego człowieka była jak oberża, przez którą przewijały się różne postacie, nigdy w niej nie zamieszkując. I jak oberża była to twarz ruchliwa bez żadnego porządku, chyba, że czasami świeciła pustką. Wtedy sprawiała nienaturalne i przykre wrażenie, takie właśnie, jakie sprawia opuszczona oberża.

Jego profesja nie wiązała go z ziemią. Był to zawodowy komik, trefniś i błazen. Ale gdyby nam o tym nie powiedział, nigdy byśmy się nie domyślili. Trzymał się na uboczu i nawet nie próbował nas zabawiać [s. 288].

Skupieni na ograniczonej przestrzeni pasażerowie większość czasu spędzają „na pokładzie, w powietrzu i blasku”, a więc „na górze”, gdzie mogą obcować „z żywiołami powietrza i wody oraz towarzyszami” [s. 288]. „Do wnętrza okrętu” zstępują „tylko na sen i posiłek”. Gdy jednak trzydziestego dnia podróży wiatr ustał i „nieruchomość złączyła niebo z morzem w jednakową martwość, ciszę i obojętność”, zapowiadając burzę, wszyscy muszą zejść „na dół”, pod pokład, gdzie przebywają w mroku, nieco tylko rozpraszany przez światło latarni zwisającej z belki:

Pokątny mrok nabrał znaczenia, zdawał się być wysłannikiem ciemności panujących w oceanie, szpiegiem i zdrajcą w murach twierdzy. Nieprzyjemnie odczuwaliśmy jego obecność po tej stronie ściany, dzielącej nas od czarnych przepaści [s. 289].

Kiedy burza w końcu nadeszła, lampa okazała się „jedynym stałym punktem na całym oceanie. Ciążąc niezmiennie ku środkowi ziemi, wskazywała samo jej centrum”, natomiast:

Wszystkie inne przedmioty ożyły i zerwały się w drogę. [...] Zapanowała ogólna wola rozpadu. Wszystko chciało zerwać spółkę ze wszystkim, unicestwić wszelkie związki i rozerwać wszelkie więzy. Nie tylko okręt jako całość, także jego zespoły zostały ogarnięte buntem przeciwko swej własnej istocie. Żądzą rozkładu, odśrodkowym

parciem, szaleństwem nieznannej antytezy. Z wyjątkiem lampy, która korespondując bezpośrednio ze środkiem planety i bardziej do niego należąc niż do okrętu, nie wychylała się ze swojego miejsca [s. 290].

Podczas burzy zaciera się granica między niebem i morzem, a tym samym zniesiona zostaje hierarchia oparta na opozycji góra – dół. Pasażerowie, zorientowani do tej pory wertrykalnie, poddani działaniu destrukcyjnej siły ośrodkowej, skupiają się wokół lampy korespondującej „ze środkiem planety”. Przecistawiając się „odśrodkowemu parciu”, chwytają się jeden drugiego i zbijają w gigantyczny rój, który wytacza się na pokład, wpada do morza, a następnie wpełza na tratwę. Z tej perspektywy bohater – wczepiony w ów ludzki rój – widzi kadłub okrętu, z wyraźnie zarysowaną na tle nieba głową króla Salomona, oraz maleńką postać błazna.

Na najwyższym wzniesieniu ujrzałem błazna. Domino w czarne i białe romby czyniło go doskonale widocznym. Wiatr szarpał za ten błazeński strój, ciągnął za trzy rogi błazeńskiego kaptura zakończone dzwoneczkami. Wapienna twarz odbijała zimną poświatę. Trzymając się oburącz koła sterowego zdawał się wykonywać jakieś pocieszne podskoki. [...] Czy oszalał i już sobie nie zdawał sprawy z rzeczywistości? Czy przeciwnie, uznawszy, że wszystko przepadło, postanowił wystąpić po raz ostatni. Ale w takim razie przed kim i dla kogo? On, który nam nigdy nie pokazywał swojego błazeństwa, teraz pokazywał je burzy. Czy więc po stokroć był błaznem, czy też będąc błaznem więcej niż należało, wcale nim nie był? [s. 291]

Błazen, od początku trzymający się na uboczu, jako jedyny spośród pasażerów „Salomona” nie szuka ratunku, lecz samotnie stawia czoła burzy. Stając „na najwyższym wzniesieniu”, za sterem okrętu skazanego na zatonięcie, nie wiadomo „przed kim i dla kogo”, a więc najprawdopodobniej tylko przed sobą i dla siebie, odgrywa błazeński spektakl. W końcu „Salomon” wraz z błaznem znika w odmętach, a bohatera i pozostałych rozbitków ratuje ów „antyczny korab”, którym wzgardził na początku swej podróży.

Sięgając po konwencjonalną metaforę okrętu tonącego podczas burzy, obrazującą życie ludzkie jako niebezpieczną podróż po bezmiernym morzu, Mroźek wyzyskuje tę metaforę do artykulacji problemu tożsamości, której związek z przestrzenią jest w *Błaznie* nie tylko ukazywany, ale również wyraźnie tematyzowany przez bohatera-narratora. Jego aktywność interpretacyjna ukierunkowuje odbiorcę, który już na początku opowiadania napotyka czytelne sygnały zachęcające do tropienia znaczeń alegorycznych.

Wszyscy pasażerowie „Salomona” znajdują się w stanie zawieszenia między dawnym a nowym życiem, płyną bowiem na wyspę zarządzaną przez gubernatora formującego „sobie dwór na wzór królewskiego” [s. 288], z nadzieją dołączenia do jego świty. Odczuwając niepewność co do własnej tożsamości, robią co mogą – jak to ujął bohater – by jej nie stracić. Burza, zaskakująca ich w drodze ku nowemu życiu, jest momentem, w którym poczucie tożsamości, i tak już mocno nadwątlone, zanika wyparte przez instynkt przetrwania. Podczas gdy w obliczu śmierci niemal wszyscy pasażerowie tracą tożsamość, zbijając się niczym pszczoły w potężny rój, błazen właśnie wtedy swoją tożsamość, wyznaczaną przez uprawiany zawód, odzyskuje.

Pytania o sens błazeńskiego występu, które stawia sobie obserwujący ów spektakl bohater, skłaniają do kontynuowania zainicjowanej przez niego pracy interpretacyjnej. Podobnie jak w przypadku analizowanych wcześniej opowiadań Mroźka praca ta polega nie tyle na odsłanianiu znaczenia dającego się wyrazić w klarownej formule, ile na mnożeniu pytań. Zważywszy na fakt, iż błazen jest typem artysty, mogą to być pytania o sens uprawiania sztuki z perspektywy doświadczenia nicości. Do zadawania tego rodzaju pytań niewątpliwie zachęcają dziennikowe zapiski pisarza, a także korespondencja z Błońskim, który, będąc bezpośrednim świadkiem twórczych dylematów Mroźka, odczytuje *Błazna* właśnie w takim kontekście. Niewątpliwie jednak owe dylematy pisarza wynikały z sytuacji egzystencjalnej, w jakiej się wówczas znajdował, opisywanej na kartach *Dziennika* w taki oto sposób:

Życie moje w Chiavari coraz wyraźniej przypomina mi życie pasażera na transatlantyku. Ta sama beztroska, ten sam zdradliwy bieżniak czasu, to samo, tym dokuczliwsze, mijanie. Żłuda koncentracji, która nie jest właściwie koncentracją, bo koncentracja, jak wszystko, jest pojęciem dialektycznym, przeciwstawnym, a tu brakuje jej drugiego skrzydła. I powoli okazuje się, że nie ma czego koncentrować. I tak samo jak na transatlantyku, jedzenie, posiłki są najważniejszymi wydarzeniami²⁸.

W tym kontekście *Błazen* może być czytany nie tylko jako parabola o miejscu sztuki w życiu, ale też, bardziej ogólnie, jako przypowieść o nietrwałej naturze ludzkiej tożsamości.

* * *

W porównaniu z trzema poprzednimi opowiadanie *Ten, który spada* jest parabolą, w której sens ogólny wydaje się najbardziej czytelny. Koncept alegoryczny zasadza się tu na realizacji udosłownionej metafory obrazującej ludzką egzystencję jako spadanie. Metaforyczny sens spadania sugeruje już właściwie tytuł opowiadania, ponieważ gramatyczna forma czasownika „spadać”, użytego tu w czasie teraźniejszym, wskazuje na procesualność aktu spadania, który trwa, jak można wnosić na podstawie kilku pierwszych akapitów, dosyć długo. Bohater dopiero po pewnym czasie uświadamia sobie, że spada, a prowadzona przez niego narracja odzwierciedla stopniowe rozpoznawanie sytuacji, w jakiej się znajduje.

Na początku doznałem wielkiej konfuzji i nie wiedziałem, że spadam. [...] Nie wiedząc, że spadam, nie bałem się spadania. Odczuwałem tylko mdłości na skutek chaosu.

Potem przyzwyczałem się. Przyzwyczajenie spowodowało nudę. Nudząc się, szukałem przyczyny nudy i stwierdziłem, że nudzę się, bo się przyzwyczałem. Ale do czego się przyzwyczałem?

²⁸ S. Mrozek, *Dziennik*, t. 1, s. 383.

Do chaosu, oczywiście. Ale chaos skąd? Okazało się, że się obracam dookoła własnego środka ciężkości, czyli koziółkę. [...] Manewrując kończynami zdołałem się wreszcie ustawić wertykalnie. To znaczy tak, że mchy, porosty i małe krzewy na skalnych półkach miały mnie nadbiegając spod moich stóp i znikając nad moją głową. Wtedy dopiero pojąłem, że spadam i zacząłem się bać.

Bałem się, rzecz jasna, nie tyle samego spadania, ile jego skutku. Spadanie, samo w sobie nieszkodliwe, nie mogło trwać wiecznie. Bałem się jednak już sporą chwilę, a koniec nie następował. Przyzwyczaiałem się więc i do strachu, na tyle przynajmniej, żeby móc rozejrzeć się w sytuacji.

Spadałem obok ściany, wszędzie gdzie indziej był przestwór bez odległości [s. 293].

Zorientowawszy się nieco w sytuacji, bohater próbuje powstrzymać spadanie, chwytając się roślinności porastającej ścianę skalną i niechący zyskuje współtowarzysza, który podobnie jak on złapał się gałęzi mijanego drzewa. Obecność przyspieszającego lot w „dół” „pyknicznego ekstrawertyka”, początkowo irytująca, okazuje się zbawienna. Dzięki współtowarzyszowi bohater orientuje się, że otaczający go „przestwór pełen jest spadających postaci”, których przedtem nie dostrzegął, „zbyt zajęty swoim własnym losem i obserwacją ściany” [s. 295]. Rozglądając się „na boki i za siebie”, zauważa ludzi spadających na dwa różne sposoby: „jedni czepiali się czegokolwiek, drudzy zaś, zrezygnowawszy z czepiania, spadali swobodnie” [s. 295]. Wśród tych drugich niektórzy, wykazując szczególną dbałość o styl, „spadali jak prawdziwi dandy”, inni zaś czynili to „byle jak, gestykulując albo po prostu nie panując nad ruchami, jak kupa luźnych części” [s. 295]. Jedni reagowali na spadanie agresją, inni wmawiali sobie, że lecą „do góry”, tylko nieliczni spadali w sposób wzbudzający zazdrość – objęci ramionami, patrząc sobie w oczy, pozostawali na spadanie najzupełniej obojętni. Ale byli też i tacy, którzy uciekając przed świadomością spadania, woleli wtopić się w niezindywidualizowaną masę o ogromnej sile przyciągania.

Przyzwyczajony, że spada się pojedynczo, nie od razu zrozumiałem, że ta ciemna, bura masa składa się z ludzi. Też spadali, ale jak spadali! Tworzyli zwartą kulę o średnicy chyba kilometra i byli szczepieni ze sobą w ten sposób, że żaden z nich nie zwracał się twarzą na zewnątrz, lecz do środka. Nie widać więc było żadnej twarzy, same tylko wypięte tyły i grzbiety. Whaczeni w siebie nawzajem, wprasowani i wbici jeden w drugiego, tworzyli wspólnie stwór jednolity, o regularnym kształcie, kuli właśnie. Rodzaj małej planety. Kula wydzielała silny odór [s. 289].

W przeciwieństwie do swojego bardziej doświadczonego towarzysza, „zafascynowany gigantycznym widowiskiem” bohater nie od razu zdaje sobie sprawę z zagrożenia, jakie stanowi kula uformowana z ludzi pozostających w stanie półprzytomności, spowodowanej wytwarzaniem przez nich samych jednostajnym buczeniem, ogłuszającym i uspokajającym zarazem. Tylko dzięki przypadkowi obaj znajdują się poza zasięgiem przyciągania „planety”. Wreszcie ich wspólny, monotony lot w „dół” zaczyna zbliżać się do końca. Bohater i jego towarzysz wpadają w strefę coraz bardziej gęstniejącej mgły, tracąc powoli siebie z pola widzenia:

Teraz mówiły tylko jego ręce, bo rozwiązał się nawet kontur twarzy. W miejscu gdzie była przed chwilą, stała szara pustka, jak wszędzie. Więc nawet trudno powiedzieć, gdzie to miejsce było.

Czworo rąk, dwie moje obok jego dwóch – na gałęzi. Widoczne tylko od nadgarstka, jakby ucięte. A sama gałąź – uwiędła, jak zielisko tamtej kiedyś przygodnie spotkanej kobiety, która tuliła do siebie pamiętki. Kiedy to się stało?

Dwie ręce opuściły gałąź, jedna moja, druga jego. Ucisnęły się w przestrzeni. Potem gdzieś się podziały. Na gałęzi jeszcze dwie.

Nie ma już i ich. Tylko gałąź. Jeszcze.

Jeszcze chw... chw... chw... [s. 301]

Powyższy obraz, w którym bohater stopniowo znika we mgle zalegającej na dnie przepaści, wyłania się w efekcie realizacji metafory opartej na porównaniu życia do spadania. Pełniąc funkcję dominanty kompozycyjnej organizującej fabułę opowiadania,

metafora ta aktywizuje znaczenia przenośne kategorii przestrzennych występujących na poziomie narracji. W rezultacie czytelnik śledzący przebieg zdarzeń ma do czynienia z nieustanną oscylacją znaczeń dosłownych i metaforycznych. Na przykład, gdy bohater analizując fizyczny aspekt spadania, zauważa: „W próżni wszystkie ciała spadają z jednakową prędkością, ale my nie spadaliśmy w próżni, czy co...”, użyte przez niego słowo „próżnia” ma zarówno sens dosłowny, jak i przenośny. Analogicznie funkcjonują kategorie „góra” i „dół”, które wskazują naturalny kierunek spadania, a jednocześnie oznaczają odpowiednio „początek” życia i jego „kres”.

Życie w *Tym, który spada* jest zorientowane wyłącznie ku „dołowi”. Ruch „w górę”, niemożliwy tu niejako z założenia, pozostaje jedynie iluzją („Lecę do góry, lecę do góry! Alleluja! – wołał tamten i poleciał w dół” [s. 297]), a śmierć, sugerowana przez stopniowe zanikanie bohatera, tracącego zdolność komunikowania swoich doznań, nie daje się wyrazić w słowach.

* * *

Przeprowadzone analizy potwierdzają trafność przywołanego na początku artykułu rozpoznania Genetta, wskazującego na uniwersalny charakter metafor przestrzennych. Dowodzą również, jak sądzę, że metafory te są istotnym wyznacznikiem paraboliczności nie tylko wówczas, gdy pełnią funkcję dominanty kompozycyjnej organizującej fabułę i/bądź przestrzeń przedstawioną, która staje się w ten sposób przestrzenią „mówiącą”, ale też wtedy, gdy występują na poziomie narracji. Ich rola jako sygnałów paraboliczności jest szczególnie istotna w przypadku opowiadań o złożonej strukturze narracyjnej, jakimi są: *We młynie, we młynie mój Dobry Panie* i *Ci, co mnie niosą*. Niemniej także w *Błaźnie* i w *Tym, który spada* – utworach o czytelnej konstrukcji alegorycznej – metafory przestrzenne występujące w mowie bohatera-narratora pełnią znaczącą funkcję w generowaniu sensu ogólnego. Co istotne, uniwersalność wykorzystywanych przez Mrożka metafor uwydatnia paraboliczny

charakter jego opowiadań, a jednocześnie potęguje ich wieloznaczność. Warto jednak odnotować fakt, że te cechujące się wysokim stopniem ogólności parabole zrodziły się z doświadczenia konkretnej przestrzeni geograficznej – Chiavari, małego miasteczka na Riwierze Włoskiej.

Space Metaphors and Parabolicalism
in Sławomir Mrożek's Novels
from the Collection *Dwa listy*

Summary

The article analyzes the function of space metaphors in four stories by Sławomir Mrożek from the collection entitled *Dwa listy* (*We młynie, we młynie mój Dobry Panie, Ci, co mnie niosą, Błazen, Ten, który spada*), which constitute parables of differing degrees of narrative structure complexity. The author proves that these metaphors are a significant indicator of parabolicalism, not only when they serve the function of a compositional dominant which organizes the plot and/or the represented space, making it into a "speaking" space but, also, when they appear on the novels' narrative level.