

Wojciech Gruchała

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Krośnie

„RZECZ POWINNA SIĘ DZIAĆ  
W CIEMNYM WĄWOZIE...”

IRONIE W *OZIMINIE* WACŁAWA BERENTA

W scenie otwierającej *Oziminę* Wacława Berenta na przyjęciu spotykają się po latach Nina i Bolesław Zaręba. Pod wpływem tego nagłosu utworu czytelnik dostraja swoją lekturę do układu: dziewczyna, młodzieniec, salon. To, co zdaje się flirtem, błyskotliwą wymianą frazesów zaokrąglonych w cyniczne sentencje, zrazu pojawia się przed oczami czytelnika zapośredniczone w określającym horyzont oczekiwań *entourage*'u powieści obyczajowej, której mimetyczne ambicje, swoisty realizm, spotykają się z bliską powieści popularnej oswojoną egzotyką burżuazyjnego salonu. Horyzont czytelniczych oczekiwań zamazuje jednak od pierwszych słów nieprzejrzysty kod narracyjny, który uniemożliwia proste porozumienie zorientowane na przedstawiany przedmiot. Czytelnik niemal natychmiast orientuje się, że ma do czynienia z obrazem anamorficznym, który wymaga specjalnego zwierciadła, w którym odczytać się uda niejasne sensy. Wydaje mi się, że zwierciadłem takim może być rozpoznanie ironii tego utworu.

Terminu ironia używam tu w liczbie mnogiej. Sądzę bowiem, że podstawowym problemem tej powieści jest napięcie między postawą ironiczną a ironią tragiczną.

Uwagę czytelnika na problemie narracji koncentrują już pierwsze zdania powieści:

Lodowy połysk czarnej tafli fortepianu i mocne lśnienie posadzki rzucały mu na salę jakby pył powietrzny i ogromne zmatowienie barw w głębi. W tym dla oka oddaleniu tonowała się jaskrawa różnorodność

kobiecych strojów. W kilka płam zamglonych pod czarnym wirem mężczyzn. Tylko na krześle najbliższym odsadą barw mocnych – widniała jakaś bluzka o wodnej zieleni, twarz otwarta, jasna i włos ciemny, rozjaśniany w ciepłe połyski, zda się, kontrastem do tej hebanowej czerni fortepianu, sponad której padały oczy jego.<sup>1</sup>

Uwydatniają się tu dwie tendencje: pierwsza to wiązanie perspektywy narracyjnej z punktem widzenia postaci – w tym wypadku Bolesława. Druga wiąże się ze stylistycznym ukształtowaniem tego fragmentu w nawiązaniu do konwencji ekfrazy. Proszę pozwolić, że zostawię na moment na marginesie problem powieściowego impresjonizmu, a podążę najpierw tropem wyznaczonym przez zauważalną od pierwszych linii tekstu kwestią punktów narracyjnych.

Szczegółowo zajął się tym problemem Michał Głowiński, który odniósł do powieści Berenta Bachtinowski termin ‘powieść polifoniczna’. Rozumie przez to – tu cytuję za Głowińskim Bachtina: „Mnogość samodzielnych i niespójnych głosów i świadomości, prawdziwą polifonię równorzędnych głosów”<sup>2</sup>.

I rzeczywiście, bohaterowie powieści są zindywidualizowani językowo, wielokrotnie wiedza o świecie ograniczona jest do zmysłowo postrzegalnej powierzchni tego, co widoczne w zindywidualizowanej perspektywie, i do tych danych postrzeżeń bohaterowie odnoszą się w komentarzach, w monologach wewnętrznych lub w partiach narracji z użyciem mowy pozornie zależnej. Takie ujęcie polifonii prowadzi Michała Głowińskiego do następującego stwierdzenia dotyczącego ironii:

W *Oziminie* dystans [między bohaterem a podmiotem wypowiadającym] został niemal całkowicie zlikwidowany, nie ma więc warunków dla klasycznego sposobu kształtowania ironii. [...] Pewnych bohaterów

<sup>1</sup> W. Berent, *Ozimina*, oprac. i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1974, BN I 213, s. 5. Wszystkie cytaty pochodzące z tej edycji zostały oznaczone numerem strony umieszczonym na końcu cytatu w nawiasie.

<sup>2</sup> M. Głowiński, *Wstęp*, w: W. Berent, dz. cyt., s. XXX. Cytat pochodzi z: M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, konsultacja A. Brodzka, Warszawa 1970, s. 11.

w sposób ironiczny widzą inne postacie – powstaje tu dystans nie na linii: bohater-narrator, napięcie kształtuje się na linii bohater-bohater.<sup>3</sup>

Głowiński dostrzega więc kontekstualność ekspresji, widzi interakcje między postaciami, widzi ich aktorstwo i przywdziewanie masek zgodnie z wymogiem sytuacji, czy może lepiej powiedzieć: atmosfery.

Jednocześnie badacz zdaje sobie sprawę, że polifoniczność rozumiana jako chór głosów indywidualnych, jako wiązka zindywidualizowanych ekspresji poszczególnych świadomości, nie może wyjaśnić licznych zjawisk z innych poziomów organizacji tekstu. W uznaniu *Oziminy* za wzorzec czystej polifoniczności przeszkodą stają się następujące spostrzeżenia. Najpierw Michał Głowiński dostrzega w słowach i gestach postaci ekspresję powszechnych mniemań, ideologii, stereotypów językowych, które wskazują na podległość świata wewnętrznego bohaterów służbie mowy zbiorowości. Następnie ujawnia cały szereg zabiegów tekstotwórczych, które są wyrazem intencji autorskiej. Tu należą takie zjawiska jak spójność metaforyki, jak warstwa mitologiczna powieści, intertekstualność, które odsyłają do podmiotu sprawczego przekraczającego zasięg indywidualnej ekspresji postaci. Podmiotu nie należące do świata przedstawionego utworu. Uzgodnienie tych obserwacji z modelem czystej polifonii dokonuje się w koncepcji Głowińskiego w formule paradoksów *Oziminy* i kontrapunktów<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. XLVII.

<sup>4</sup> Michał Głowiński wylicza dwa paradoksy: „Paradoks pierwszy: Rygorystyczne przestrzegana jedność miejsca i czasu oraz komponowanie powieści jako ciągu luźnych scen, ulotnych rozmówek, momentalnych opisów. Wynikiem takiego niezwykłego powiązania jest dzieło o zadziwiająco spójnej, przejrzystej i konsekwentnej kompozycji. (XLII) Paradoks drugi: jak wiemy, kompetencje narratora zostały w *Oziminie* radykalnie zredukowane, opowiada on o świecie tylko tak, jak go postrzegają bohaterowie, poza tym tekst powieści w dużym procencie wypełniają wypowiedzi właśnie bohaterów [...]. Wydawałoby się więc, że *Ozimina* powinna być powieścią stylistycznie niespójną [...] dzieje się jednak inaczej”. (XLIII). Uderzająca w obu wypadkach spójność tekstu wydaje się sprzeczna z założeniem wyjściowym – powieść to *wielka dyskusja* (XXXII). Koncepcję powieści-dyskusji Głowiński odnosi zarówno do warstwy narracyjnej jak i do roli utworu w komunikacji artystycznej: „Berent zaprasza swojego czytelnika do dyskusji, traktuje

Pojawiające się tu pytanie o skalę samodzielności poszczególnych głosów w stosunku do tego nadrzędnego podmiotu kieruje ku niemu uwagę badawczą. Jest to zarazem pytanie o relację między podmiotem autorskim a wygłaszanymi w powieści opiniami. Trzeba tu od razu zaznaczyć, że recenzenci powieści, którzy nazywali dzieło Berenta satyrą na rzeczywistość polską, mieli za sobą argumenty trudne do zbiccia. W wielu bowiem fragmentach utworu, które bliskie są mowie odautorskiego narratora, świat powieści jest odbity w ciemnym zwierciadle. Aby zjawisko to zilustrować, poddam krótkiej analizie dwa fragmenty.

Pierwszy z nich to scena koncertu. Po długim monologu wewnętrznym profesora z Krakowa wywołanym postacią Horodyskiego narracja przyjmuje postać didaskaliowych wskazówek dla wystawiającego przed oczyma wyobraźni występ śpiewakaw salonie. Różnica między trybem narracji monologu wewnętrznego – graficznie wyróżnionego cudzysłowem – a opisem sceny zbiorowej jest zaznaczona wyraźnie. Pierwszy urywek, wyznaczający granicę obu trybów narracji, brzmi: „Wśród wielkich czołobitności przystawiono tymczasem śpiewaka do fortepianu. [...] Śpiewak poprawiał mankiety, chrząkał. Ramiona zwiesił jak atleta, obłąkiem ku sobie, lekką nóżką kozła przed się wystąpił i – rozpromieniał” (28).

Kąśliwość przedstawienia nie ulega wątpliwości. Oczywiście można sądzić, że nadal świat widziany jest oczyma profesora, jednak równie dobrze można wiązać tę partię narracji z punktem widzenia Bolesława, który za moment (29) będzie mówił do siebie – znów ujmując swe myśli w cudzysłów.

Drugi fragment to scena narady obywatelskiej w salonie barona Niemana (39-45). Po kwestii gospodarza, relacjonowanej w mowie pozornie zależnej, następują opisy unaoczniające: „Po

---

go jako partnera rozmowy, nigdy zaś – jako obiekt zabiegów dydaktycznych” (VIII). Modelowi powieści-dyskusji podporządkowane jest więc zarówno wewnętrzna organizacja utworu jaki i pozycja podmiotu sprawczego, „który formułuje problemy i czyni to w formie ostrej, niekiedy ostrej aż do drastyczności, nie stawia jednak diagnoz, nie mówi: sytuacja jest taka i taka, uleczy ją jedynie, gdy będziemy postępować w ten tylko sposób” (VIII). Jednocześnie mówi o kontrapunkcie mitologicznym, który jest „podstawą całej konstrukcji powieściowej” (LXII).

tym obwieszczeniu wszczął się gwar beładnej rozmowy. Uwagę wszystkich pociągali dwaj panowie: stary o czerwonej twarzy i siwych wąsikach oraz pan smukły o długiej pogarbionej szyi, maskujący zakłopotanie niezmierną dla wszystkich uprzejmością” (39). Dalsze obserwacje i przytoczenia wypowiedzi osób zabierających głos w naradzie są podawane w formie zgodnej z perspektywą uczestnika narady nie dysponującego pełnymi informacjami, ale jakby wszechobecnego, „wszechsłyszającego” w ramach ograniczonej przestrzeni, co zostaje podsumowane zdaniem: „Wszakże narada panów rozbijała się już w liczne gawędy grup” (44). Po tym stwierdzeniu, oddającym zbieżność opisywanej sytuacji i techniki narracyjnej, padają słowa: „Profesora zatrzymał suchotniczy pan, który tymczasem powrócił był do grona” (45). O ile wcześniej można było uznać, że narracja związana jest z obserwacjami gościa z Krakowa i że to on odpowiada za językowe ukształtowanie opisu sceny, o tyle tu występuje on z pewnością jako postać obserwowana z zewnątrz. Czytelnik albo ma tu do czynienia z przeskokiem ku kolejnej perspektywie narracyjnej, albo musi dojść do wniosku, że cały czas towarzyszy obserwatorowi, którego uwaga skupia się i rozprasza na różnych elementach świata przedstawionego, w czym podobny jest do podmiotu mówiącego niektórych form satyry obyczajowej. Wrażenie to pogłębia obrazowa zawartość sceny rodzajowej, której postaci nazywane wąsałem czerwonym, tłustym panem, krowami oddają się czynnościom towarzyszącym mowie: chrząkaniu, pluciu w chustkę, otrzepywaniu popiołu z cygar na cudze kolana.

Spotkaniu profesora z suchotniczym panem Downarem towarzyszą kwestie dialogowe zapisywane albo od myślników, albo w cudzysłowie jako zasłyszane przez profesora. W kwestii dialogowej gruźlika pada zdanie: „Jest w tym tyle rzetelnej »pracy« w nieprzespanych nocach, po »czynności« biurowej” (45). Czy użyte w nim znaki cudzysłowu to tylko „didaskalia” sugerujące sposób wstawiania się Downara? Czy to on zaznacza w ten sposób dystans do „pracy” i „czynności”? Czy może tak wyrażony został stosunek rejestrującego tę mowę profesora do zasłyszanych słów? Kto podkreśla tym znakiem interpunkcyjnym grę znaczeń? – Czynność może być synonimem pracy biurowej, ale może na-

wiązywać do rzeczywistości zaborów: urzędnicy to pracownicy administracji carskiej, czynownicy, pracujący za dnia na rzecz wroga, a wieczorami „pracujący” dla kultury polskiej.

Problem zapisu nie jest tu sprawą wyłącznie sztuki edytorskiej. Jest to ślad zewnętrznej ingerencji, która pozbawia naiwnej wiary, że oto czytelnik jest świadkiem naocznym powieściowych zdarzeń.

W analizowanych fragmentach, które są reprezentatywne dla powieści skomponowanej z krótkich scen, związenie punktu narracyjnego z postacią nie jest możliwe, a jeśli jest, to tylko na mocno ograniczonym wycinku. Czytelnik powieści jest świadkiem skupiania i rozpraszania się perspektywy narracyjnej i w tym raczej, a nie w zwiększeniu autonomii powieściowych dyskutantów, osadza się proces zacierania znaczenia głównego dyspozytora wiedzy o świecie. Narrator trzecioosobowy, którego role wypełniają spektrum możliwości między pozycją dyskretnego autora didaskaliów a podmiotem w pośredni sposób wyrażającym swój stosunek do ukazywanych zjawisk, nie ma satyrycznego rodowodu, jego tożsamość nie jest nigdy na tyle określona, by przypisać mu określony światopogląd, cechy osobowości, słusność wydawanych osądów, nie można jednak uniknąć stwierdzenia, że to właśnie w tych ironicznych i ciężących ku grotesce partiach narracji kształtowane są główne wątki metaforyczne konsekwentnie prowadzone przez tekst *Oziminy*. Ich rolą może być po prostu ułatwianie identyfikacji postaci poprzez przypisanie osobie atrybutu: Ola – rotunda, baron – rybie usta, Horodyski – grzyb. Prowadzą one jednak znacznie dalej, gdyż w nich zakorzeniają się mitologiczne i symboliczne wymiary świata przedstawionego, które w interpretacji tekstu mają znaczenie decydujące.

Wskazane tu mechanizmy narracyjne nie ograniczają się resztą do partii narratora trzecioosobowego. Partie dialogowe, szczególnie te, które rozwijają się w szkatułkowo wplecione interlacje: opowieść Komierowskiego, relacja Wandy z więzienia lub widzenie Niny, otwierają kwestię, na ile cytowane w nich słowa i przywoływane zdarzenia są subiektywną ekspresją, a na ile wiernie udostępniają one czytelnikowi słowa i dzieje innych postaci. Problem to kluczowy, gdyż dotyczy osób tak ważnych

dla świata powieści jak postać Woydy, funkcjonująca wyłącznie jako zapośredniczona w cudzej mowie.

Towarzyszą temu gesty parabazy.

Jednocześnie czytelnik nie tylko raz po raz napotyka znaki dystansu wobec sądów poszczególnych mówiących ‘ja’, ale także wobec całego świata przedstawionego. W relacji Wandy z pobytu w więzieniu, opowiadaczka omija przekleństwa Mańki Kalosz, ale poszukiwanie właściwego słowa jest grą retoryczną. Czy to podkreślenie jej osobistej wrażliwości? Ale wtedy zamiast trącać tę strunę kilkakrotnie wystarczyło użyć eufemizmu. Czy Wanda oszczędza tu nadwyreżonych już i czujnych nerwów Niny gotowej znów wpaść w egzaltację? A może chodzi o czytelnika, który i tak wie, jakiego słowa użyła Mańka, a krygowanie się Wandy po prostu wydaje się naigrywaniem z tej postaci? W tym wypadku podkreślające tekstowy charakter konstruowanej rzeczywistości i wypowiedzanych słów gesty parabazy są bardzo subtelne, jednak do znaków podkreślających tekstowy charakter narracji należą też wszelkie odniesienia intertekstualne. Tu też zaliczyłbym powiązanie cytowanego nagłosu powieści ze sztukami plastycznymi<sup>5</sup>.

W tej niechęci do wyznaczenia jednego punktu dysponującego niemal nieskończoną wiedzą i ustanawiającego hierarchię wartości dochodzi do głosu wątpliwość, czy taki punkt jest w ogóle możliwy, czy istnieje prawda zobiektywizowana w osobowym ‘ja’. Sądzę, że Wacław Berent postrzega świat jako rzeczywistość wykraczającą ponad epistemologiczne możliwości jednostki. Osoby biorące udział w wydarzeniach powieściowych są poddane grze determinacji przez czas i miejsce, przez czynniki społeczne i przez historię. Jednocześnie angażują się one w wymiany wpływów, nastrojów i doraźnych impulsów instynktu, co czyni ekspresję ich ‘ja’ trudną, o ile w ogóle możliwą. Tej diagnozie życia zbiorowego i kondycji jednostek goszczących u barona Niemana odpowiada ironiczny podmiot, który stać na akceptację przygodnych form ekspresji lub grę dostępnymi maskami.

<sup>5</sup> Skojarzenie – nie ściśle powiązanie – tego fragmentu powieści z portretem Feliksa Jasińskiego pędzla Józefa Pankiewicza (1908 rok) zawdzięczam rozmowie z prof. Ewą Miodońską-Brooks.

Bohaterowie, w ramach przyznanego im zakresu podmiotowej samodzielności (różnego dla poszczególnych postaci), określają granice własnej tożsamości i stopień pełni człowieczeństwa w odniesieniu do elementarnych znaków obecności ciała oraz wobec skali wyznaczanych przez pojęcia duszy indywidualnej i zbiorowej. Konstruowany w ten sposób zwierciadlany labirynt opinii i spostrzeżeń, złożony system oddziaływań, diagnozuje istotny problem kryzysu społecznego w ważnym momencie dziejowym, a zarazem definiuje złożoność działań narracyjnych. Sam Berent podpowiada chyba najtrafniejszą formułę określającą życie polskie Anno Domini 1910, a zarazem własną technikę prozatorską – po pojawieniu się diwy posypały się „wersje, plotki i świństwa” (25). W tej definicji polifonii wyraźnie wybrzmiewa diagnoza degradacji świata, znak pracy ironii rozbijającej wszelkie pewności.

To stwierdzenie nie wyczerpuje jednak problemu ironii w *Ozi-  
minie*, ani nie określa ostatecznego horyzontu interpretacji dzieła. W scenie inicjalnej gra erotyczna, którą podejmują młodzi, jest także zabawą epistemologiczną, rozpoznawaniem siebie nawzajem i określaniem tożsamości wobec czasu. Wracam do niej, by poszukiwać odpowiedzi na pytanie o stawkę tej gry. Oto pierwszy w powieści dialog:

– Panna Nina? – zagadywał tedy, zapatrzony w sowitą jędrność i pełnię kształtów, które, rychło patrzeć, staną się przelewne.

– Ja!

[...] Roześmiał się. To dumne samopoczucie tego „ja”, ta smakowita błogość tego słowa, jak u Murzyna. Wierzę, tu można być zwięzłą w słowie; wszystko inne jest zresztą zbyt wymowne.

– Już?! – krzyknął – Już „ja”? (7)

Tej grze rozpoznań, wieloperspektywicznego określania tożsamości, poddane są także inne postacie. Grę podobną rozgrywa Bolesław, który obserwuje siebie jakby był aktorem, najpierw w roli padyszacha – to kostium salonowy, a zarazem, gdy opowiada zaciekawionej Ninie, co wydarzyło się między Woydą a Leną, przed jej oczyma dosłownie inscenizuje scenę śmierci Woydy z sobą w roli głównej. Następnie przed gośćmi odgrywa



zaś rolę byłego kochanka diwy. Żadna z tych masek nie pozwala mu jednak uporządkować świata w jedną opowieść.

Wśród masek Bolesława jedna jednak wydaje się zwierciadłem prawdy – powracające wspomnienie nagiego ciała przed komisją poborową i wywołane nim pytanie o młodość i wartość życia. To kluczowy moment, gdyż właśnie w kontakcie z wegetywną, niewerbalizowaną mocą witalną objawia się tajemnica sensu. Fragmenty, które opisują epifanie bohaterów, odwołują się do stałego wzoru:

[Bolesław o epifanii Oli]: te jej siły wewnętrzne, wymknięte z ślepych konieczności organicznego ładu i z panowania woli, siepią się oto bez sprzęgu i wybijają na zewnątrz jakąś potępieńczą władzą bolesnych odgadywań, przeczuć wróżnoczucia. (15)

[ponownie Bolesław o Oli]: Ola: to zimne ciche marzycielstwo dziewczyny, zakazane gnuśnością okolną; jej drobne, zimne ciało, spalone przez gnuśnych żarem własnej zmyłonej duszy; jej słowa wreszcie, ni-by tego żagwienia się wewnętrznego dymy fatalne. (34)

[Lena]: Kłątwa ciąży na tych z nas, które się rodziły z dawnych sił bogactwem... Po pas w piachach, stłumione, zakłamanie, o sobie nie wiedzące... I przerażone w osłupienie, gdy z jakiej roztarganej do cna duszy kobiecej błysnie dnem serca ostatnim: krew... (187)

[Wanda o przecuciach Niny]: Wszystko, co mówiłam o tej tu ciszy, o życia zamęcie, zapadłym w niepamięć, i o duszy, która żyje, powiadam tylko tobie na uspokojenie: żebyś zapomniała.

– Czego?

– Ciała. Bo z niego wszystek zamęt życia i sabaty wszelkie. [...] A niepokój duszy, to zgoła skądinąd. To jakby dzwon jaki daleki. (241-242)

[profesor z Krakowa o czole pochodu]: A każdy z tych ludzi zdał mu się mieć w sobie coś z fatalności lawiny ruszonej coś z fatum czasów, wziętego na się sił żywotnością z plemiennego koła. (301)

Powrót do problemu ciała w pierwszym rządzie jest gestem negacji świata słów, które utraciły znaczenie. W najlepszym wypadku stały się przedmiotem salonowej gry. W powieści wielokrotnie prowadzone są dialogi, w których przebiegu wypowiedź

jednej postaci przeistacza się w ustach innej w przedmiot zabawy lub szyderstwa. Taki kształt mają komentarze do opowieści Komierowskiego, w których dramat osobisty postaci przeradza się w podstawę jarmarcznych dowcipów opartych o cytowane w cudzysłowie fragmenty zwierzeń człowieka podziemnego. (83-84) Podobnie wymówione przez pułkownika kilkakroć w rozmowie z baronem „zrozumiałem” w kolejnej odsłonie pojawia się obarczone znakiem dystansu i kpiny. (64) Rosjaninowi przypada zresztą w udziale zwerbalizowanie fałszu świata słów: „słowo żadne nie śmie zadrgać życiem [...] że też u nich każde słowo musi być ckiwie i fałszywe” (65). W oczach żołnierza naprzeciw świata słów sytuuje się życie duszy wyrażone w czynie. Zapraszając na wojnę, pułkownik rozbija labirynt zwierciadeł, w którym gubi się sens i zatracą tożsamość.

Świat słów, który jest żywiołem ironii, to zrationalizowany świat salonu uporządkowany zgodnie z kalkulacjami gospodarza i wyrażający jego fascynację „cywilizacyjną sprawnością”. Postać barona to z jednej strony wizja demiurga, wytwarzającego sztuczną, cieplarnianą rzeczywistość salonu, kontrolującego obieg jego żywotnych soków, z drugiej zaś strony figura bożka zastoju, szatana fałszującego znaczenie pojęć elementarnych, udzielającego sakramentu snu śmierci w zamian za zdradę duszy. Zagrożeniem dla tego fałszywego porządku jest energia ciała i instynkt krwi budzące ducha, wprowadzające w tajemnicę losu jednostki i doli wspólnoty.

Ten sam problem podejmuje też profesor z Krakowa, który w refleksjach prowadzonych w bibliotece definiuje ważny w twórczości Berenta problem biosu historii:

Ponad zatartymi oćmą księgami spoglądała przeszłość sama swym czynem i słowem wiekowym, które książki nieraz mijając, tą czy inną drogą, odcisnęły się przecie znamieniem niezniszczalnym na duszy każdej, jak się drzewa przeszłość na swym ziarnie najlichszym niewidną przyszłością odciska. (161-162)

Gdyby pokusić się o odtworzenie rodzącej się tu teorii kultury, jej istotnym zwornikiem byłoby pojęcie tradycji, której ekspresją jest życie, pieśń i czyn utrwalające zbiorowego ducha, a nie

tekst, nie słowo rozlane w salonowej gadaninie w naczynia wersji, plotek i świństw.

Ten złożony i zarazem fascynujący problem wypadnie tu zostawić na uboczu, podkreślając jedynie dążenie Berenta do nawiązania z czytelnikiem kontaktu na innej płaszczyźnie niż bezpośrednio, słowne wyrażanie poglądów. Parafrazując formułę Schlegla, powieść staje się tu dialogiem sokratejskim współczesności. Czy dyskusja ta prowadzi do odkrycia jednej, obowiązującej wszystkich prawdy? Oczywiście, nie, ale nie taki przecież jest cel pracy ironii. Świata nie można uporządkować w jednej opowieści ani zawrzeć w poglądzie jednej osoby. Ale dyskusja, której celem jest epistemologiczne badanie, obejmuje przecież nie tylko świat przedstawiony i toczy się nie tylko za pomocą słów. Berent nie porządkuje chaosu świata wokół autorytetu ustanowionego na retorycznym ‘ja’. Dlatego nie podejmuje takich gier ironicznych jak odniesienia do aktu twórczego, na przykład poprzez fabularyzowanie go, brak też konstrukcji wirtualnych: parodii stylów, gier na możliwościach fabularności, używania dokumentów itp.

Relacja z czytelnikiem nawiązywana jest na innym poziomie tekstu, czy lepiej powiedzieć, ponad tekstem, właśnie poprzez dostarczenie w *Oziminie* tekstu. Rozchwiewanie jednoznaczności definicji, obnażanie pustki językowych formuł i nawyków myślenia obejmuje także czynny udział czytelnika w lekturze. W dużej mierze temu właśnie służą chwytły intertekstualne i stylistyczne, które – jak w inicjalnym fragmencie – zmuszają czytelnika do stałego rewidowania swoich przyzwyczajzeń lekturowych, które stanowią przypomnienie o istnieniu podmiotu mówiącego równorzędnego wobec czytelnika. Są momentem parabazy autora, który daje znać o swoim istnieniu, zaznacza swą obecność i tekstowy charakter opowieści. Partnerem czytelnika nie jest więc należący do świata przedstawionego osobowy narrator – jest nim podmiot sprawczy tekstu? – autor?, który w akcie twórczym podejmuje próbę nie tyle odnalezienia, co nadania sensu rzeczywistości. Bowiem właśnie silny związek testu *Oziminy* i rzeczywistości pozaliterackiej wydaje się osią spajającą bios, działanie w czasie historycznym, z logosem historii. Sądzę, że gestem decydującym

o kształcie narracji tej powieści jest nieufność wobec języka wyrażona dystansem do słów, poglądów, opowieści i postaci, ale postawiona jako zadanie epistemologiczne przed samym autorem i przed wspólnotą czytelników.

Interpretacja dzieła Berenta nie może się więc powieść, jeśli nie odczyta się go jako całości odzwierciedlającej świadomość psychospołeczną autora i publiczności w konkretnym momencie historycznym, który określają dwie daty: źródło – rok 1905 i dopiero przeczuwane ujście – rok 1914. Okres ten to zarazem punkt węzłowy tożsamości zbiorowej, ujmowany w alternatywne dyskursy za pomocą – mówiąc bardzo skrótowo – formuł: pierwsza rewolucja, ostatnie powstanie. Praca ironii w takich momentach dziejowych natęża się, gdyż życiu jednostek przechodzących przez dziejowe transformacje towarzyszy rozpad starych pojęć (zdawało się kiedyś: niewzruszalnych) i formowanie nowego paradygmatu.

Claire Colebrook w monografii poświęconej ironii wielokrotnie wraca do tego tematu. Badaczka zauważa, że dialogi sokratyczne pojawiają się wtedy, gdy tożsamość grecka zmienia się pod wpływem kontaktu z obcymi i zachwiania jednolitości przekonania. Działalność Sokratesa wiąże się z momentem w historii, gdy małe społeczności polis zaczynają ulegać ekspansji lub prowadzić najazdy i wchłaniać inne kultury. Badaczka wiąże ten moment z pojawieniem się w świecie helleńskim pierwszych imperiów, które przekształciły zamkniętą oralną kulturę polis w żyjącą w ciągłej kulturowej niestabilności polis wielu konkurujących punktów widzenia. Majeutka sokratejska wydaje się na tym tle próbą uporządkowania podstawowego zasobu pojęć ogólnych, przewartościowania kanonu wartości, gdy odrzucone zostają dawne, statyczne i hierarchiczne systemy wartościowania kultury mitologicznej, a ich miejsce zajmie „oświecenie” ateńskie dające przywileje indywidualności wyposażonej w uniwersalne reguły logiczne i wiarę w psychagogiczną moc słowa<sup>6</sup>. Refleksję tę rzutuję na sytuację 1905 roku, gdy jednolita kultura narodowa, kultu-

<sup>6</sup> C. Colebrook, *Irony*, London 2004, s. 2, 6, 29. Oraz M. Jankowiak, *Mysterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, wyd. II poprawione, Bydgoszcz 1998, s. 43.

ra zastygła w micie powstania, wielkości narodu, obronnym stereotypie narodowym, spotyka się z wielością interesów wyrażoną hasłami rewolucji. A wszystko to ma miejsce w cieniu kryzysu imperium. Moment utraty stabilności stawia przed jednostką zadanie zdobycia autonomii poprzez uzgodnienie praktyki życiowej i wytwarzanej teorii, porządku rzeczywistości i porządku kultury, jako tego, co wytworzone, zbudowane nad. Szok wywołany wydarzeniami 1905 roku nie pozwala autorowi i czytelnikom na zatrzymanie się w bezpiecznym „jak gdyby” sztuki – bohaterowie powieści dowiadują się, że żyć nie można „jak gdyby”. Obnażone zostaje ciągle granie, wieczne aktorstwo i tworzenie atmosfery sztucznej egzaltacji. Życiu nie można się dłużej tylko przyglądać, próbować różnych języków dla przyjemności gry słowem.

Przerabianiu własnego życia na tekst Berent przeciwstawia rzeczywistość rytuału mającego na celu pakt z losem. Tę zakorzenioną w mowie, nie w piśmie tradycję dramatycznego konfliktu kultury i losu, która w codziennym życiu określana się ironią losu. Chodzi o zderzenie działań i intencji człowieka ze ślepym przypadkiem, z nieukierunkowaną destrukcją i ze szczęściem tyleż niespodziewanym, co niezasłużonym. W zastawianiu pułapki na zaślepienego szczególną rolę odgrywa praca rozumu, która działa na niekorzyść zrozumienia losu. Im bardziej wiara w postęp, w cywilizacyjną sprawność określa światopogląd, tym zdarzenia przypadkowe muszą być trudniejsze do przyjęcia. Dlatego w świecie powieści to dobrzy mieszczanie goszczący w salonie barona Niemana doznają szoku pod wpływem wiadomości o wybuchu wojny, natomiast zachowujący prostotę ducha rosyjski pułkownik zdaje się świetnie odnajdywać w sytuacji.

Postaci tej zresztą przypadło w udziale zadanie wyjątkowe – bada dusze, zadaje pytanie o prawdę człowieka mierzoną w skali wyzwań momentu dziejowego. To on diagnozuje duszę Komierowskiego, Bolesława, ale i atmosferę salonu. Do Niny mówi on: „Wszystko, co w dziecku brzydkie było, ładne się stało i „ważne”. Znaczy się, kobieta cała była w tej główce małej. I doła. Bo ja znachor po troszę” (53). Sam więc siebie prezentuje on w roli Tejrezjasza – on nasłuchuje głosu wyroczni, on otwiera okna na dźwięki pochodu młodzieży wojskowej, bo jego udziałem jest ro-

zeznanie jasności i niejasności tego, co stać się musi. Gdy typy salonowe „czmucą życie, zagłaskują je”, pułkownik rosyjski wzywa: *zażyj duszka*, wzywa tak Ninę, Komierowskiego i Bolesława.

Nauka o młodości rozpisana tu jest zresztą na dwa głosy – pułkownika i Komierowskiego. Pierwszy z nich mówi o życiu duszy, o plenności życia zagłuszonej egzaltacją nerwów. Drugi młodych ocenia podobnie, ale różnią się punktem dojścia – gdy pułkownik krzyczy: *Wajna!* (99), Komierowski myśli o rewolucji. Łączy ich jednak wiara w możliwość przebudzenia duszy poprzez akt ofiary, akt gwałtownego zmagania o samo życie, dzięki któremu dusza zbiorowa obudzi się z letargu na święto wiosny.

Najbardziej dotknięty ironią tragiczną jest Bolesław – to jemu objawia się niemożność uniknięcia losu, to on najpierw przeżywa pozór wolności, który bierze za prawdę, a potem żegna go jako pozór właśnie i unicestwia w ten sposób wszystkie swoje dokonania. Przecucie rychłego objawienia się losu sugeruje również dialog z Niną, której Bolesław nie rozpoznaje, „ponieważ rzecz powinna się dzieć w ponurym wąwozie” (s. 6). Te słowa przestają być enigmatyczne, gdy zwróci się uwagę na kilka szczegółów przedstawienia postaci Niny: „Siedziała nieruchoma jak posąg, półokręgami ramion obejmując wydatną pierś, pazury krótkich łapek, rzekłbyś, miękko złożone, tkwiły w rękawiczkach pod to przymrużone, węzowe zapatrzenie skośnych oczu” (5-6). Nina jest Sfinksem. W greckiej mitologii Sfinks była żeńskim demonem zniszczenia i złego losu, przedstawianym jako potwór o głowie i piersiach kobiety, ciele lwa, skrzydłach orła i węzowym ogonie zakończonym gadzim łbem, duszącym powalonego na ziemię młodzińca<sup>7</sup>. Tę rolę Nina spełnia wobec Bolesława.

Wydaje się więc, że w *Oziminie* nakładają się na siebie dwa porządki: sokratycznego dialogu i tragicznego misterium losu. Jak pisze Piotr Graczyk:

Tragedia jest całą pytaniem, ale pytaniem podobnym temu, jakie stawia sfinks, a więc zadawanym z intencją inną niż pytania Sokratejskie

<sup>7</sup> Por. T. Zieliński, *Sfinks*, w: tegoż, *Szkice antyczne*, wyb. A. Biernacki, Kraków 1971, s. 137-145.

(choć zdawałoby się, że Sokrates pytał o to samo, co sfinks: o człowieka). Sokrates chciał, żeby pytany sam siebie odnalazł, Sfinks – aby pytany sam siebie zgubił. Pytanie Sfinksa dobiega wyraźnie z zewnątrz – spoza ludzkiego porządku, spoza sfery konstytucji podmiotu, spoza świata, jaki możemy poznać. Wiara w realność tragedii to również wiara w to, że poza Sokratesem – naszym własnym rozumem – najważniejsze pytania zadaje nam jakaś instancja wobec rozumu zawsze zewnętrzna<sup>8</sup>.

### Co spotyka się z opinią Charlesa Glicksberga o Sofoklesie:

Był on mistrzem ostrej ironii, która skupiała uwagę na niepojętych i nieuzasadnionych kapryсах losu, zarazem nie kwestionując słuszności wyroków boskich i sensu cierpienia dotyczącego bohatera. Ateńscy tragicy wyrazili z dużą ekspresją ontologiczne lęki epoki, w której poddano rewizji podstawy religii. Dzięki mocy logiki zakwestionowano kulturową moc mitów, zarazem zwiększając poczucie niepewności. W tym klimacie intelektualnym narodziła się grecka tragedia. Narodziny indywidualizmu i racjonalizmu nie okazały się zbawcze, zrodziły zaś „chorobę” zwątpienia.<sup>9</sup>

Po tym zestawieniu cytatów ponownie sytuację antyczną odniosę do czasu akcji utworu osadzonego w rzeczywistości 1905 roku. Zakwestionowanie narodowej mitologii, szczególnie tej o romantycznym rodowodzie, dokonuje się na drodze roztkliwienia dekadencckich dusz i na ścieżce wyznaczanej przez barona Niemana: postępu cywilizacyjnego, racjonalizacji stosunków społecznych w społeczeństwie nowoczesnym.

Jednak racjonalność mieszczańskiego świata, która pęta Helenę Komierowską, która z majora robi zarazem dziecko i truchło obnoszone po korytarzach, ostatecznie nie może losu przezwyciężyć, zaś klęska tego ugłaskanego, ułożonego świata, budzi poczucie absurdu życia. Absurd salonowej egzystencji, ni to snu, ni śmierci, staje najdobitniej postawiony w pytaniu o młodość. Co zrobiłeś ze swą młodością, pyta Zaręba siebie samego nagiego

<sup>8</sup> P. Graczyk, *Sokrates i Sfinks*, w: tegoż, *Maska i oko. Rozważania o tragedii, ironii i polityce*, Warszawa 2013, s. 17.

<sup>9</sup> Ch. Glicksberg, *Ironic vision in modern literature*, tłum. własne – W.G., Hague 1969, s. 27.

wobec musu wojennego, i odpowiedź go przeraża: zmarnowałeś ją a teraz żyjesz, aby umrzeć w obcej ziemi. Bohater wie, że nie ma bogów, prawa natury i determinacje społeczna to tylko formuły statystycznego prawdopodobieństwa. Świat jest absurdalny i chaotyczny, komiczny i tragiczny zarazem. Bohaterowie to pajace w maskach, figurki, truchła, zwierzęta dla żartu przedziergnięte w ludzi poddanych władzy kukły. Jak zauważył Mieczysław Jankowiak:

Wywodząca się z tragedii ironia tragi-komiczna w literaturze polskiej nabiera po wiekach szczególnych właściwości narodowych, przekształca się w ekspresywną i zagadkową opozycję wartości misterium i szopki, co można by tylko w przybliżeniu określić kategoriami europejskimi, jest to ironiczny związek patetycznego dramatu poetyckiego i wzoru *commedia del arte*.<sup>10</sup>

*Ozimina*, już przez recenzentów zestawiana z *Weselem* Wyściańskiego, też przejawia cechy misterium o katarktycznych właściwościach. W tym gabinecie luster czytelnik nie jest jednak wodzony za nos, Berent nie igra sobie z naszymi oczekiwaniami bez celu, jeśli je zwodzi to po to, by odślonić tajemnicę losu. Dzieje się to poprzez wyjście poza język – *Ozimina* jak mało która powieść oddaje głos ciału, a zarazem odbija się w niej zbiorowe ‘my’ wyrażone w ciągach metaforycznych obrazów i symboli. Bowiem praca ironii, dokonująca się w zasadnie zaprzeczonej niesprzeczności, ostatecznie zawsze prowadzi do instancji zbiorowości konstytuującej znaczenia słów i odbierającej wrażenia w podobny sposób. Moment wyjścia poza polifoniczną wielość w akcie twórczym, który jest zarazem aktem ontologicznym, aktem męstwa, wyzwala dzieło z nawiasu ironii, prowadzi do przydarzających się bohaterom epifanii, do momentów *claritas* – jedności i jasności, do źródła w którym człowiek i kultura się odradzają w przeżyciu trwogi i litości.

---

<sup>10</sup> M. Jankowiak, dz. cyt., s. 54.



### Bibliografia

- Berent W., *Ozimina*, oprac. i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1974, BN I 213.
- Glicksberg Ch., *Ironic vision in modern literature*, tłum. własne, Hague 1969.
- Graczyk P., *Sokrates i Sfinks*, w: tegoż, *Maska i oko. Rozważania o tragedii, ironii i polityce*, Warszawa 2013.
- Jankowiak M., *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, wyd. II poprawione, Bydgoszcz 1998.
- Rusek I. E., *Życie lampy niewygasłej. Studium o „Oziminie” Wacława Berenta*, Warszawa 2017.

### Wojciech Gruchała

*The State Higher Vocational School in Krosno*

### “THIS OUGHT TO OCCUR IN A DARK GLEN...” IRONIES IN WACŁAW BERENT’S *OZIMINA*

### Summary

The paper discusses the function of irony in Wacław Berent’s novel *Ozimina*, and analyses the concept of polyphonic narration, applied once by Michał Głowiński to examine the novel, to prove that personal narration hardly ever occurs without a *parabasis* of the author, or is quickly scattered among a multitude of voices and their interplay. Also, the author of the paper argues that Berent’s irony resembles Socratic irony and expresses the novelist’s doubt whether modern life can ever be comprehended and expressed by an individual. However, the coherence of the text appears to rest on the tragic irony of fate as opposed to the rationalised modern world. Berent seeks to reach his reader at the level of symbolic imagery rather than verbal polyphonic expression of views and personal experience.

**Key words:** Wacław Berent, *Ozimina*, parabasis, irony, symbolic imagination, modernism