

Tomáš Horváth

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

IRONIA FABULARNA
W POWIEŚCI JÁNA HRUŠOVSKIEGO
CZŁOWIEK Z PROTEZĄ I W WYBRANYCH NOWELACH
STEFANA GRABIŃSKIEGO

Pierwszy problem pojawia się od razu na początku: cóż może począć łatwowierny człowiek, pełen dobrych zamiarów, daleki od praktykowania hermeneutyki podejrzeń, który natknę się nagle na pewien specyficzny typ wypowiedzi stanowiący dokładne przeciwieństwo jego oczekiwań? Jak identyfikować wypowiedź ironiczną? Jerzy Ziomek w swojej pracy *Retoryka opisowa* zaznacza: „(...) nieprawdziwość wypowiedzi jest owszem warunkiem koniecznym ironii, ale nie jest warunkiem wystarczającym. Warunek ten musi być uzupełniony wyraźnym sygnałem ramy modalnej, dzięki której odbiorca (...) wie, że wypowiedź należy zinterpretować odwracając jej sens”¹. Czyli *conditio sine qua non* ironii to odwrócenie sensu w jego przeciwieństwo przy równoczesnej sygnalizacji tego odwrócenia. Właśnie owa sygnalizacja stanowi newralgiczny punkt (re)konstytuowania ironii w trakcie jej interpretacji. Paul de Man parafrazuje Wayne’a Booth’a: „(...) dzięki jakim oznakom, dzięki jakim narzędziom, dzięki jakim wskazówkom lub sygnałom rozstrzygamy, że tekst jest lub nie jest ironiczny?”². Identyfikowanie ironicznej wypowiedzi będzie więc interpretacyjną hipotezą, dla której należy uzbroić się w argumenty.

Na podstawie poetologicznych wyznaczników najnowsza słowacka historiografia literacka umieszcza wczesną twórczość

¹ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990, s. 248.

² P. De Man, *Ideologia estetyczna*, Gdańsk 2000, s. 255.

słowackiego pisarza Jána Hrušovského (1892–1975) w nurcie literackim tzw. drugiego modernizmu³. Krótka powieść *Człowiek z protezą* (*Muž s protézou*, 1925) rozwija i syntetyzuje tematykę i poetykę modernistyczną (motyw depersonalizacji, Erosa i Tanatosa) obecną w poprzednich zbiorach opowiadań Hrušovského: *Madonna Pompilia* (*Pompiliova Madona*, 1923), *Dolorosa* (1925) i *Skrzat* (*Zmok*, 1925). Przybliża „sprawę podporucznika Seeborna” z czasów pierwszej wojny światowej, który czeka na wezwanie na front ze swoją kompanią w Saltzburgu. Seeborn – krok po kroku – dzięki przemyślanej strategii uwodzi „czyste dziewczę” Minnę von Riedenburg (imię Minna można czytać jako aluzję do imienia przewodniczki po raju z *Córy sławy* Jána Kollára), w powściągliwy sposób wyznaje jej miłość, by niebawem – w szaleńczym paroksyzmie nienawiści – dziewczynę porzucić. Wszystko to dzieje się w geście zemsty za to, że niegdyś Minna zraniła jego uczucia (aktualnie jest zaręczona z adwokatem Schröderem). O ranach emocjonalnych więcej się jednak nie dowiemy: dawna historia Minny i Seeborna wydarza się w ramach *Vorgeschichte*, w prehistorii, która na poziomie znaczeniowym tekstu nie jest aktualizowana. Narracja powieści realizuje się gatunkowo poprzez odwołanie do romantycznej metafikcji: tekst imituje „pakt autobiograficzny”, gatunek dziennika intymnego; jest spowiedzią Seeborna, którą po jego śmierci publikuje fikcyjny wydawca podpisany jako „Ján Hrušovský”. Tekst Seeborna określa jako „dokument ludzkich doznań”⁴. Z przedmowy zaś dowiadujemy się, że podporucznik Seeborn, z racji na swoją tajemniczość przezywany „baronem Rebusem”, ginie w trakcie wojny światowej na polu walki.

Od razu na początku swojej spowiedzi Seeborn oświadcza: „Bowiem wymieniłem serce na protezę i teraz żyje mi się lepiej niż uprzednio z tym zbzikowanym, poddającym się nastrojom rupieciami” (s. 9). Powyższa seria wypowiedzi w spowiedzi Seeborna (motyw protezy zamiast serca obsesyjnie powtarza się na

³ M. Habaj, *Druhá moderna*, Bratislava 2005.

⁴ J. Hrušovský, *Sprawa podporucznika Seeborna*, tłum. C. Dmochowska. Warszawa 1984, s. 5. Przy kolejnym odwołaniu się do tekstu umieszczamy tylko numer strony.

płaszczyźnie całego tekstu) wnosi w trakcie czytania pytanie o ich porządek retoryczny. Z dużą dawką prawdopodobieństwa można wykluczyć, że „proteza” stanowi motyw epicki na poziomie świata przedstawionego – taka interpretacja z racji na historyczne uwarunkowania przesunęłaby gatunkowo tekst w obszary fantastyki naukowej (w 1925 roku prawdziwego serca nie dało się zastąpić sztucznym). W ten oto jednoznaczny sposób tekst Hrušovskiego czytał już Břetislav Truhlář⁵, ale powyższa przesłanka w innych miejscach tekstu już się nie potwierdza. Leksem „proteza” odnosi się raczej do porządku figuratywnego na poziomie języka i występuje w postaci tropu, który w przenośnym sensie oznacza amputację umiejętności odczuwania, uczucia, na którą Seeborn z premedytacją się zdecydował. Przy okazji jednak wypowiedź Seeborna jest wieloznaczna: w tekście rozgrywa się skomplikowana gra przemieszczeń między figuratywnym i dosłownym porządkiem retorycznym a kodami kulturowymi w dyskursie medycznym i we frazeologii (serce jako ośrodek uczuć)⁶: „Rok jej [Minnie – T. H.] nie widziałem. Cały długi, straszliwy rok, który skończył się tym, że poczciwi lekarze musieli mi amputować serce” (s. 11). Motyw amputacji serca jest częściowo zapożyczony z czytelnego w kontekście *Człowieka z protezą* intertekstu – z powieści *Bohater naszych czasów* Lermontowa (Seeborn twierdzi, że kieruje się moralnymi zasadami bohatera powieści, Pieczorina, s. 41). Tu właśnie Pieczorin zaznacza: „Stałem się moralnym kaleką: jedna połowa mej duszy przestała istnieć, wyszła, wyparowała, umarła, odciałem ją i odrzuciłem”⁷. Koniec końców zjawę Pieczorina (z semantycznymi atrybutami agenta diabła), która przybywa z zaświatów, Seeborn spotyka w swoim koszmarnym, przerażającym śnie. Sen zaprzecza jakoby miał protezę – bohater rozrywa pierś i wyciąga z niej „bijące, krwawiące serce... chore, biedne” (s. 43).

⁵ B. Truhlář, *Literárny profil Jána Hrušovského*, In: Slovenská literatúra, roč. 19, 1972, č. 1, s. 67.

⁶ Więcej o tym zagadnieniu zob. T. Horváth, *Ján Hrušovský a moder-nizmus*, Bratislava 2008, s. 14-23.

⁷ M. Lermontov, *Bohater naszych czasów*, tłum. W. Rogowicz, Wrocław 1966, s. 103.

Metaforyczne znaczenie protezy nie stanowi jednak ostatecznego poziomu semantycznego tekstu. Hayden White zaznacza, że katachreza – w naszym przypadku leksem „proteza” – czyli „jawnie absurdalna metafora (...) ma wspierać ironiczne, wywrotowe myśli o naturze charakteryzowanej rzeczy albo o charakteryzacji w ogóle”⁸. W trakcie lektury odkrywamy, że Seeborn z pewnością nie jest dekadencją wersją dandysa, o którym czeski dekadent Arthur Breisky pisze: „Jest widzem komedii ludzkiej, nie bierze w niej udziału, ale śledzi ją z dystansu swojego samotniczego losu, obserwując ją obojętnym spojrzeniem krytyka-ironisty”⁹. Przeciwnie, rozdrażniony Seeborn czuje, ale swoim uczuciom, cierpieniu i namiętnościom w swoich wypowiedziach *zaprzecza*. Jak pokazał Hayden White, figurą retoryczną aporii („powątpiewania”) „autor z góry wskazuje na rzeczywiste lub pozorowane powątpiewanie w prawdziwość swoich własnych słów”¹⁰. Z tej właśnie przyczyny traktowanie wypowiedzi Seeborna o posiadaniu protezy zamiast serca jako wypowiedzi ironicznych jest nader usprawiedliwione. Na poziomie kompozycji tekstu kod ironiczny realizuje się jako struktura syntagmatyczna „naprawy”: „choremu sercu”, uczuciom, które miotają Seebornem (pierwszy typ segmentu tekstu), od razu przecząco odpowiada proteza – okrucieństwo, szyderstwo, ironia. Powyższe można interpretować jako anakolut, kiedy „*składnia zdania, podsycająca pewne oczekiwania, zostaje nagle przerwana*”¹¹ i „skręca” w innym kierunku. W przypadku Hrušovskiego nie chodzi jednak o radykalną (w ujęciu Benjamina) ironię formy, która jest jej destrukcją¹², ale o przerwanie znaczeniowej ciągłości tekstu poprzez umieszczenie w nim radykalnie przeciwstawnych stwierdzeń. Ze względu na wcześniejszy kontekst – problem namiętności, które miotają Seebornem – owych stwierdzeń nie możemy uznać za prawdziwe. Spójrzmy na realizację takich „przerwań” dyskursu emocjonalnego i ich „odwrócenia” na pozbawiony uczuć dyskurs protezy.

⁸ H. White, *Metahistorie*, Brno 2011, s. 59.

⁹ A. Breisky, *Kvintesence dandysmu*, Brno 1993, s. 8-9.

¹⁰ H. White, *Metahistorie*, Brno 2011, s. 59.

¹¹ P. De Man, *Ideologia estetyczna*, Gdańsk 2000, s. 272.

¹² Zob. P. De Man, *Ideologia estetyczna*, dz. cyt., s. 278.

Serce: „Jednakże jest urocza, tak urocza, że aż wprawia to w rozpacz”. Proteza: „Stop! O rozpaczu nie może być mowy. Czy widział kto kiedy rozpaczającą protezę?” (s. 11-12).

Kiedy pułkowy lekarz ostrzega Seeborna, że ma „*chore serce*” (s. 10), Seeborn stwierdza z ironicznym gniewem: „Czy nie żywa materia może cierpieć na jakąś chorobę? Proteza – i chora!” (s. 10). Tu właśnie weryfikujemy, że Seeborn ma protezę zamiast serca jedynie w sensie figuratywnym. Serce: „Chcę być sam ze swoimi uczuciami, zupełnie sam, żeby nikt nie zakłócał mi spokoju.” Proteza: „Ech, jakież głupstwa mówię. Nie znam żadnych uczuć, nie wiem zwłaszcza, co to jest: ulec czyjemuś wpływowi!” (s. 9). Oznacza to oczywiście, że Seeborn wpada w rozpacz, jest oszołomiony natłokiem wrażeń (w pierwszym typie wypowiedzi), ale (w drugim typie wypowiedzi) ironicznym oznajmia ich dokładne przeciwieństwo. Wypowiedzi związane z motywem protezy są zatem kontradiktoryjne wobec wcześniejszego dyskursu „uczucia”. Korzystając z terminologii dekadenta z powieści Henryka Sienkiewicza *Bez dogmatu*, w trakcie każdego spontanicznego przejawu uczucia Seeborn sięga po „przeanalizowaną” krytykę, która go tłumii, zaprzecza mu i ironizuje go¹³. Oczywiście, konsekwencje tej krytyki są w powieści Sienkiewicza inne niż u Hrušovskiego – powoduje ona paraliż duszy. W szerszym kontekście kulturowym „choroba serca” Seeborna i jego hipertroficzna refleksja manifestuje „chorobę wieku”. Bohater opowiadania F. X. Šaldy *Analiza* (1891) twierdzi: „(...) umrę na analizę”¹⁴, która jest określana jako „choroba” właśnie¹⁵.

O ile ironia w związku z Ja jest „dystansem w Ja, podwojeniem Ja, zwierciadlanymi strukturami w Ja, w których Ja patrzy na siebie z pewnego dystansu”¹⁶, to „proteza” Seeborna jest krytyką czystego serca, spontanicznego uczucia, do którego odnosi się z dystansem. Seeborn wielokrotnie wspomina, że sam na siebie patrzy jak na kogoś obcego. Winna ironizowaniu jest refleksja

¹³ Zob. H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Praha 1903, s. 149.

¹⁴ F. X. Šalda, *Analýza*, In: Vteřiny duše. Ed. Kudrnáč, Jiří. Praha 1989, s. 42.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ P. De Man, *Ideologia estetyczna*, dz. cyt., s. 261.

– mózg, określany jako „ohydny złoczyńca”, którego siłą jest negacja: „Ten podlec rzuca się na każdą moją myśl i rozdrapuje ją na nędzne strzępy” (s. 12). (Tyrania rozumu jest typowym modernistycznym tematem na przykład w poezji Ivana Kraski, reprezentanta słowackiego modernizmu). Proteza pozwala Seebornowi zachowywać się wyłącznie sadomasochistycznie, „bez współczucia” niszczyć Minnę, upajać się jej łzami i równocześnie cierpieć przez to, że cierpi Minna (zob. s. 49): „Dzisiaj napawałem się twoimi łzami, jutro będę się napawać twoimi pocałunkami, a w końcu będę się śmiać, śmiać, śmiać. Bo jedynie na to stać człowieka z protezą” (s. 25, podkr. – T. H.). Choć Seeborn dręczy Minnę i mąci jej uczucia, prawie do samego końca należy jego wypowiedzi o bezdusznej protezie interpretować w kodzie ironicznym. Pomimo zadawanych męczarni „*chciałem jej wyjaśnić [ja, Seeborn – T. H.], że bezgranicznie, wprost nad życie ją Kocham, ja, człowiek z protezą zamiast serca*” (s. 87).

Dopiero po śmierci Minny, którą sam spowodował, Seeborn staje się faktyczną protezą bez uczuć. „Jakiz jestem spokojny...” (s. 97), powtarza w końcowych fragmentach tekstu niczym refren. Spokój Seeborna pojawia się po destrukcji całego jego świata – w momencie, kiedy czeka na odejście na front, na śmierć („Mam w sercu słodką pewność, że znajdę to, czego szukam.”, s. 97). Na tym etapie sjużetu Seeborn znajduje się niejako w pół drogi do śmierci pojmowanej jako nirwana¹⁷ lub – jeśli posłużyć się słownikiem psychoanalitycznym – jako „zasada redukcji napięcia na poziom zerowy”¹⁸: „Powtarzam, nic do mnie nie dociera, jestem oddzielony od świata szarą, ołowianą masą” (s. 93). Po zniszczeniu Minny i swojego całego świata rzeczywiste zaangażowanie Seeborna i jego pragnienia całkowicie gasną. Do śmierci jako „*powrotu do absolutnego spokoju świata nieorganicznego*”¹⁹ nawiązuje zresztą Hrušovský także w swojej prozie pamiętnikar-

¹⁷ Więcej na temat jej modernistycznej wersji zob. Wojciech Gutowski, *Nagie dusze i maski*, Kraków 1992, s. 104.

¹⁸ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Psychoanalytický slovník*, Bratislava 1996, s. 416.

¹⁹ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, dz. cyt., s. 416.

skiej *Z wojny światowej* (*Zo svetovej vojny*, 1919, drugie wydanie *Była wojna, była* [*Stála vojna, stála*], 1975)²⁰.

Kiedy Minna, odrzucona przez Seeborna, umiera na „*nagle załamanie serca*” (s. 93), dochodzi do transkrypcji poziomu retorycznego na wyższy poziom struktury narracyjnej – Seeborn „złamał” Minnie serce i „złamał ją” (zwyciężył pojedynek). Przyczynę śmierci Minny (odrzuconie przez Seeborna) tekst sygnalizuje w ten oto sposób: „Zadziwiającym jest fakt, iż nieboszczka nigdy przedtem nie cierpiała na zaburzenia sercowe (...)” (s. 93). Minna po zakończeniu zabójczej gry traci serce, ale równocześnie traci je Seeborn: „Nie czuję zupełnie nic (...)” (s. 85). Relację między Erosem i Tanatosem możemy więc śledzić także na poziomie struktury narracyjnej: miłość Minny Seeborn zyskuje tylko wymianą za śmierć – Minna oddaje mu się tylko dzięki temu, że z własnej woli porucznik odchodzi na front (wywoła bowiem incydent z majorem Hansem).

Refleksja ironiczna, rozszczepienie „Ja” wnosi do tekstu *Człowieka z protezą* temat sobowtóra. Seeborn zakłada, że jego rozkochanie i odrzucenie Minny opiera się o plan i „trzeźwe wyrachowanie” (s. 75), którego celem jest doświadczenie „rozkoszy zwycięzcy” (s. 76). Niebawem jednak okazuje się, że jego plan strategiczny znajduje się w mocy planu wyższego rzędu: bohater działa „*jakby bezwiednie*” (s. 75), a coś motywuje go do działania: „każdy mój podstęp od początku aż do końca wyznacza straszna, niemiłosierna siła, wobec której jestem bezmocny i bezbronny” (s. 84). Kluczowa transformacja podmiotu Seeborna na poziomie sjużetu polega na transformacji z pozornie autonomicznego stirnerowskiego „właściciela” w modernistyczny, nieautonomiczny, uzależniony podmiot, który „doświadczał siebie poddanego wewnętrznym, a poza jego kontrolą będącym, siłom, oraz zewnętrznym, z »życia międzyludzkiego« (...) płynącym, oddziaływaniami”²¹. Na niższym poziomie Seeborn widzi sam siebie jako postać, która opanowała strategiczną grę uwodzenia Minny,

²⁰ Więcej na ten temat zob. T. Horváth, *Ján Hrušovský a modernizmus*, Bratislava 2008, s. 68-69.

²¹ R. Nycz, *Język modernizmu*, Wrocław 1997, s. 93.

ale na poziomie wyższym, kosmologicznym, jego zachowanie określa determinacja biologiczna (gra między samcem a samicą), której modernistyczną wersją jest ruch autonomiczny schopenhauerowskiej woli.

Zasada, którą kieruje się Seeborn jako podmiot i która dyktuje jego zachowanie, jest w tekście zamiennie określana jako „to”, „popędy”, „straszna, niemiłosierna siła”, „coś ponurego we mnie” (s. 89), wreszcie jako personifikacja owej siły – czyli „ponury” – sobowtór Seeborna, który stanowi „drugie ja, zawzięte, bezwzględne” (s. 87). Zresztą proza modernistyczna, jak pokazał Michał Głowiński, w swoim „impresjonizmie językowym” nierzadko traktowała wyrazy abstrakcyjne jako konkretne i na podstawie takiej właśnie retorycznej operacji materializowała to, co dzieje się w życiu psychicznym bohatera²². Ów sobowtór Seeborna jest wyrazem „rozszerzenia tożsamości indywidualnej”²³ i dyktuje Seebornowi cudze myśli (syndrom depersonalizacji). W modernistycznym ujęciu jest umieszczony jedynie na poziomie motywów w wewnętrznym monologu (psychiki postaci), w tekście natomiast nie dochodzi do „współistnienia dwóch wcieleń bohatera w jednym i tym samym świecie”²⁴, jak chociażby w przypadku sobowtórów romantycznych – *Nosa* Gogola albo *Sobowtóra* Dostojewskiego. W tekście modernistycznym ciemne stany psychiczne zazwyczaj koduje się za pośrednictwem symbolicznych ekwiwalentów, do których należy także motyw sobowtóra²⁵.

„Niemiłosierna siła”, w której mocy znajduje się Seeborn, nawiązuje do schopenhauerowskiej woli, a przy okazji koresponduje z ideą schopenhauerowskiej wolności ludzkiej woli. Wolna wola to ślepa wola jako rzecz sama w sobie, lecz nie jest wolny jej przejaw jako taki, czyli człowiek²⁶. Człowiek jest przede

²² Zob. M. Głowiński, *Powieść młodopolska: studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 156.

²³ L. Doležel, *Strukturální tematologie a sémantika možných světů. Případ dvojníka*, w: *Česká literatura*, roč. 39, 1991, č. 1, s. 7.

²⁴ Tamże.

²⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1997, s. 67.

²⁶ Zob. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, Tom I, Warszawa 1994, s. 441.

wszystkim istotą woli, pragnienia, dopiero potem poznania²⁷. W przeciwieństwie do nowożytnego podmiotu kartezjańskiego, którego *ego cogito* stanowiło niepodważalny, pewny grunt i samo dla siebie było absolutnie przejrzyste (serce Rousseau jest nadal „przejrzyste niczym kryształ”²⁸), podmiot modernistyczny jest dla siebie samego nieprzejrzysty²⁹, znajduje się w niewoli ciemnych sił, które tkwią w nim samym (sił nieświadomości, woli, popędów etc.) i poza nim. Wszystkie zdarzenia, cała fabuła *Człowieka z protezą* już z góry ulega kosmologiczno-biologicznej determinacji (jest zależna od losu) nieautonomicznego podmiotu. Stanisław Przybyszewski w tekście *O dramacie i scenie* (1905) zwrócił uwagę na analogię (i różnicę) między pojęciem losu zaczerpniętym z tragedii antycznej, określanym również jako ironia tragiczna lub ironia losu³⁰, a losem w ujęciu modernistów: „Bohater greckiego dramatu jest zabawką w rękę bogów; bohater nowoczesnego dramatu jest również zabawką, ale własnych instynktów – sporności i przełomów własnej swej duszy, nieznanych, a zaledwo przeczutyh potęg swego serca”³¹.

Wydaje się, że kluczowy zwrot na poziomie znaczenia i sjużetu – transformacja Seeborna z pozornie autonomicznego podmiotu w podmiot uzależniony, znajdujący się w niewoli ciemnych sił, który musi wypełnić z góry dany los autonomicznego ruchu schopenhauerowskiej woli (czyli akumulować siłę również za cenę samozniszczenia jednostki) – może być interpretowana w duchu modernistycznej wersji „ironii losu”, ironii na poziomie fabuły. Autodestrukcyjna skłonność Seeborna i jego absolutne poddanie się popędowi śmierci potwierdzają tezę Haydena White’a, że

²⁷ Tamże, s. 446.

²⁸ J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda*, Warszawa 2000, s. 301.

²⁹ Zob. P. Wawrzyszko, *Glosa o architekturze „Problematyki modernizmu” Richarda Shepparda*, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 142.

³⁰ Zob. Słownik terminów literackich, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1988, s. 204.

³¹ Cyt. za R. Taborski, *Wstęp*, w: S. Przybyszewski, *Wybór pism*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1966, s. XLIX-L.

ironia w swojej najbardziej ekstremalnej formie „zmierza do absurdystycznego spojrzenia na świat”³².

Siła, w której mocy jest Seeborn, jest określana jako „*cuchnący nirwaną diabeł*” (s. 89). Cała aktywność Seeborna jest więc *skrycie* motywowana popędem śmierci. Opis aktu miłosnego z Minną (który ma charakter destrukcyjnej namiętności, przywodzącej na myśl „walkę płci” – szarpaninę, obłapienie) nawiązuje do modernistycznego związku Erosa i Tanatosa. Objęcia Minny sączą „*odór ohydneho rozkładu*” (s. 74); kiedy zaś Seeborn pragnie „*wtopić*” się (s. 77) w ciało Minny, Minna konotuje amorficzny żywioł wody; kiedy natomiast chce w niej „*na dobre zniknąć*” (s. 77), rozkłada się w żywiole (stąd też objęcia wydzielają „*odór ohydneho rozkładu*” [s. 64]). Właśnie owa pokusa czy też – w odwołaniu do słów Wojciecha Gutowskiego – poddanie się „*regresowi*”, „*do stanu przedosobowego, do chaosu nieuformowanej materii*”³³ jest modernistycznym popędem śmierci Seeborna. Seeborn Minnę (modernistyczny wariant *femme fatale*) określa jako katalizator, który sprawił, że: „*do mojej duszy wcisnął się <ponury>, aby ją przekształcić według swojego obmierzłego planu (...)*” (s. 91). Kobieta z perspektywy modernistycznej mizoginii (Strinberg, Weininger) to *sexus necans*, zabójcza płeć³⁴, utożsamiana z zasadą ciemnych, regresywnych, prawiekich popędów: „*O, kobiety! O, tchnienie prawieków! (...) W waszych spojrzeniach migają błyski ślepiów prabestii (...)*” (s. 67). Kobieta ma zatem kosmologiczną, organizującą wszechświat funkcję, a istniejący modernistyczny „*paralelizm intymności i kosmicznej totalności*”³⁵ skazuje męczyznę na zagładę, jest nieświadomym agentem destrukcyjnej przyrody (*natura devorans*)³⁶. Również w tekście Hrušovskiego, tak jak w przypadku Przybyszewskiego („*Na*

³² H. White, *Metahistorie*, Brno 2011, s. 304.

³³ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992, s. 84.

³⁴ M. Rutte, D. Coster, P. Colin, D. Goldring, R. Guarnieri, F. M. Huebner, *Nové evropské umění a básnictví*, Praha 1923, s. 134.

³⁵ W. Gutowski, dz. cyt., s. 82-83.

³⁶ Zob. A. Klich, *Pomiędzy antynomią i dopełnieniem*, w: *Stulecie Młodej Polski*, pod red. Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 191.

początku była chuć”³⁷), pierwotne jest *pragnienie*, aż potem wypełnia je obiekt – obiekt jakoby „dogania” pragnienie: Minna na figuratywnym poziomie dyskursu ulega mityzacji, staje się kobietą *in illio tempore*³⁸, „za którą opętańczo tęskniliście od prawieków, kiedy jeszcze nie było jej na świecie” (s. 77). Cała akcja powieści zmierza do ostatecznej, totalnej destrukcji wszystkich zaangażowanych w opowieść postaci. „Winę” Minny, kobiety-wampa, „okrutnej tyranki” (s. 77), „pięknej bestii” (s. 64), walkę płci i zniszczenie Minny Seeborn wreszcie pod koniec swojej spowiedzi ubiera w metaforę lawiny (losu zależnego od przyrody): „Lawina, która kiedyś, w niewiadomej chwili i w niewiadomym miejscu, oderwała się od zbocza, wali się w dół podług odwiecznych praw przyrody ze wzrastającą szybkością, niszcząc i miażdżąc wszystko, co napotka, co nieuchronnie musi napotkać na swojej drodze, i nie ma siły na świecie, która by jej przeszkodziła w ściśle wyznaczonym czasie osiągnąć ze straszliwym łoskotem najniższy punkt swej trasy” (s. 84). Determinizm, który rządzi nieautonomicznym podmiotem, jest w tym momencie absolutny – o ile podmiot wmawia sobie, że czegoś chce, to jest to jedynie „wybryk woli”, „podstęp przyrody”, który się przez podmiot przejawia.

Ironię losu w tekstowym uniwersum *Człowieka z protezą* poświadczą także „los, ten genialny aranżer przypadków” (s. 94), który „zadecydował zapewne już wówczas, gdy w przestworzu unosiły się mgławice” (s. 94). Krzyżują się bowiem dwie drogi do śmierci: kondukt żałobny z trumną Minny i pułk Seeborna zmierzający na front. Ów genialny aranżer przypadków ma na sumieniu najprawdopodobniej także wynik pojedynku między Seebornem i Schröderem – byłym narzeczonym Minny – tuż po śmierci kochanki: ponieważ pojedynki są wówczas zakazane, obaj ciągną los (owego reprezentanta czystego przypadku), a ten, którego nazwisko zostanie wylosowane, honorowo się zastrzeli. Chyba nie muszą dodawać, że strzał w głowę przypadnie nad miarę szacownemu adwokatowi Schröderowi.

³⁷ S. Przybyszewski, *Wybór pism*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1966, s. 36.

³⁸ Zob. W. Gutowski, dz. cyt., s. 81.

*

O ile ironia na poziomie dyskursu (wypowiedzi językowej) sprawia, że dana wypowiedź stanowi dokładne przeciwieństwo dosłownego znaczenia, jej ekwiwalentem na poziomie fabuły może być na przykład ten chwyt literacki, dzięki któremu bohater w rzeczywistości odgrywa dokładnie przeciwną rolę niż tę, którą planował odgrywać; ba, że jest kimś zupełnie innym, niż pierwotnie myślał. Ów chwyt literacki ilustruje na przykład opowiadanie Stefana Grabińskiego *Na tropie* (1922) – jeśli popatrzeć z perspektywy narratologii w sekwencji rozwiązania, która jednocześnie jest pointą, aktanty (podmiot i anty-podmiot) okazują się identyczne: śledczy-amator, który podąża „tropem” sprawcy tajemniczego morderstwa, zostaje ujawniony jako morderca. W przypadku „ironii losu” trop ironii przenosi się zatem z poziomu retorycznego (konstrukcji słownych) na poziom struktury fabularnej³⁹, a kontradykcyjna relacja między figuratywnym a dosłownym znaczeniem wypowiedzi jest transponowana na przeciwieństwa pomiędzy elementami lub segmentami tej struktury – przykładowo na aktancyjną rolę postaci literackiej (śledczy – sprawca) lub przeciwstawną relację między zawiązaniem i rozwiązaniem (pointą) konfliktu fabularnego. Dotyczy to także ironii losu przejawiającej się w działaniach bohatera, które „wbrew jego wiedzy i woli prowadzą nieuchronnie do katastrofy. Ironia tragiczna wynika z ostrego przeciwieństwa między świadomością bohatera a jego rzeczywistą sytuacją (...)”⁴⁰. Widz tragedii antycznej zdaje sobie sprawę z rzeczywistej sytuacji bohatera, ale w opowiadaniu Grabińskiego czytelnik (wraz z bohaterem) tajemnicę odkrywa dopiero na końcu opowieści, jako jej pointę. Opowiadanie *Na tropie* wykorzystuje więc jedynie element archetypowego (edypalnego) konfliktu fabularnego (nieświadome popełnienie morderstwa).

Uwagę narratora w opowiadaniu *Na tropie* (1922) przykuje wiadomość z prasy na temat tajemniczego morderstwa hrabiny Valerii, którą niegdyś pobieżnie znał. Znajdziemy tu także –

³⁹ Por. Słownik terminów literackich, dz. cyt., s. 204.

⁴⁰ Tamże.

w gatunku powieści kryminalnej często spotykany – motyw zagadki zamkniętego pokoju. Nawet jeśli morderca przedostał się do zamku dzięki konszachtom ze służbą, nadal pozostaje tajemnicą, jak mógł wtargnąć do sypialni ofiary, nie budząc jej, skoro drzwi były zaryglowane, a okna zamknięte. Narrator tropi ślady prowadzące z zamkowego ogrodu i wreszcie dociera do swojego domu. Tam, w piecu, znajduje ukryte własne ubranie poplamione krwią Valerii, które wcześniej zgubił. Rozwiązanie zagadkowego morderstwa podpowiada psychopatologia – bohater sam dokonał morderstwa podczas hipnotycznej utraty świadomości. Ostatnią myśl, która pojawiła się tuż przed hipnotycznym snem, musiał za każdą cenę pod wpływem hipnozy zrealizować.

Już w trakcie rozwoju sjużetu ów przerażający finał wskazuje i przepowiadają liczne rozproszone szczegóły: amnezja narratora, hipnoskop leżący obok łóżka, zgubienie ubrania etc. W czasie tropienia śladów w trakcie dnia narrator wyobraża sobie podobny pejzaż w nocy – w rzeczywistości do jego świadomości w ten sposób docierają fragmenty wspomnień jego poprzedniej drogi. Narrator zatem nie jest, parafrazując Freuda, panem swojego domu, swojej świadomości. Mark Fischer pisze o „zagadkowym ukryciu czegoś przed samym sobą, byciu równocześnie tym, kto coś ukrywa, a równocześnie tym, dla kogo dana rzecz jest ukryta. Może się tak zdarzyć jedynie dlatego, że jedność i przejrzystość, które przypisujemy swojej myśli (świadomości, „mind”) są iluzoryczne. Pęknięcia i rozdzwieki są kostytutywne dla tego, czym jesteśmy”⁴¹.

Utożsamienie przeciwstawnych ról aktancyjnych w ramach jednej postaci na płaszczyźnie jej wewnętrznego planu motywicznego, jej „psychologii”, generuje modernistyczny temat rozszczepienia podmiotu i jego zależności od innych ukrytych sił (nieświadomości lub innej, nieznannej siły). Równocześnie wnosi temat sobowtóra: przestępcą ma być ktoś inny, ale tym przestępcą jestem ja sam. To znaczy, że również „ja sam” jestem kimś innym. O ile inny we mnie jest sobowtorem, w modernizmie nie-razdako bywa albo ironicznym krytykiem bohatera, który poddaje

⁴¹ M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, London 2016, s. 72.

jego działanie w wątpliwość, albo jego karykaturą. Przywołam na przykład sobowtóra Gasztowta, szydercę Weryha z powieści Przybyszewskiego *Krzyk* (1917), który Gasztowta (przypominając tym samym postać z powieści Dostojewskiego) od razu ironicznie całuje w rękę.

Bohaterów prozy Grabińskiego mogą łączyć więzy bliźniaczego przeznaczenia, jak chociażby w opowiadaniu *Zez*. Brzechwa – demoniczny krytyk bohatera-narratora, który być może jest jedynie hipostazą jego nieświadomości – wtargnie po swojej śmierci w jego świat wewnętrzny i zawładnie psychiką. Hałaśliwe odgłosy *czegoś*, dobiegające z zamurowanego pokoju obok w momencie, kiedy bohater na chwilę uzyska władzę nad swoją świadomością, symbolizują w jego topologii „pracę nieświadomości” (wyparte w zamurowanym pokoju). W przebiegu świadomości bohater ujrzy pochyloną zjawę Brzechwy, która po zburzeniu muru wtargnie w jego ciało. Usłyszy wówczas śmiech Brzechwy: „Wtem zorientowałem się: był to mój śmiech”⁴². W rzeczywistości chodzi o oryginalną wariację na opowiadanie z motywem sobowtóra E. A. Poego *William Wilson*. Również w rozwiązaniu *Problematu Czelawy* okaże się, że dusza jednego człowieka pomieszkiwała w dwóch ciałach syjamskich bliźniąt: ciało eleganckiego profesora ożywił w nocy jego „brat” Stachur, mroczna karykatura Czelawy, jego pan Hyde, w którym koncentrowała się nocna strona psychiki, wszystkie mroczne instynkty oraz popęd seksualny.

Autonomię podmiotu nierzadko narusza atmosfera miejsca, jego aura, jego nasycenie energią minionych wydarzeń lub obecna w danym miejscu psychiczna energia myśli – psychometria (na przykład w opowiadaniu Grabińskiego *Szary pokój* [1920]). Nowela *Szalona zagroda* (1922) jest dobrą ilustracją powyższego stanu rzeczy: w starym domu, do którego bohater i narrator przeprowadzi się wraz z dwójką swoich dzieci, widnieje na ścianie wzór, który sformował łuszczący się tynk – bohater rozpoznaje w nim dwie ręce splecione wokół pustki. Wokół domu rozciąga się szalony ogród, który przeczy wszelkim prawom natury: bujnie

⁴² S. Grabiński, *Niesamowite opowieści*, Kraków 1975, s. 269.

rosnące drzewa zabijają się nawzajem, ptaki mordują swoje młode... Narrator znajdujący się pod wpływem bezwarunkowego agresywnego popędu („Trzeba to uzupełnić... uzupełnić...”) ⁴³, zabija dwójkę swoich dzieci, a pusty schemat wypełnia martwym ciałem. W kompozycji na ścianie rozpoznaje wreszcie swoje własne ręce: „(...) są pewne miejsca, których charakter, natura, dusza oczekuje spełnienia się wypadków, zdarzeń z nimi związanych” ⁴⁴.

Efekt ironicznego odwrócenia ról aktancyjnych bohaterów (z śledczego na sprawcę) w opowiadaniu *Na tropie* i w powieści *Cień Bafometa* (1926) autor osiąga dzięki wykorzystaniu konkretnego schematu kompozycyjnego powieści kryminalnej, narracji linearno-powrotnej, w którym Stanko Lasić ⁴⁵ wskazał na ruch linearny naprzód, który w istocie jest ruchem powrotnym – wstecz. Ogólnie rzecz biorąc, ów schemat występuje w prozie z motywem tajemnicy – zdarzenie miało już miejsce, ale bohater w trakcie śledztwa (powrotu do przeszłości zdarzenia) zbliża się do rozwiązania zagadki. Śledczy był sprawcą jeszcze przed rozpoczęciem dochodzenia, ale transformacja jego roli aktancyjnej na poziomie sjużetu jest transformacją epistemiczną (w drodze samopoznania; tego, kim jest w rzeczywistości). Powyższy typ narracji (tzw. analityczny, według określenia Otto Ludwiga) ⁴⁶ udziela odpowiedzi na pytanie „co się stało?”. W opowiadaniach *Szalona zagroda*, *Pożarowisko* (1922), *Zemsta żywiołaków* (1922), *Falszywy alarm* (1919) i *Smoluch* (1919) schemat jest odwrotny – ironiczny efekt na poziomie sjużetu modeluje kompozycja progresywna; odpowiada więc na pytanie „co się stanie?”. Ojciec w *Szalonej zagrodzie* nie jest od razu mordercą, ale staje się nim po to, by wypełnić schemat na ścianie; podobnie w *Zemście żywiołaków*: opętany żywiołakami naczelnik straży pożarnej Antoni Czarniecki, który walczy (jak twierdzi) z demoniczną siłą powodującą pożary, sam staje się podpalaczem.

Tak samo Pomian – główny bohater powieści *Cień Bafometa* (1926) – udając się tropem mordercy swojego przeciwnika (mini-

⁴³ Tamże, s. 297.

⁴⁴ Tamże, s. 292.

⁴⁵ Zob. S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej*, Warszawa 1976, s. 56.

⁴⁶ Zob. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 157.

stra Pradery), dotrze pod koniec śledztwa na ślad sprawcy (którym jest jego podświadomość). Powyższemu przykładowi ironii fabularnej (utożsamienie śledczego i sprawcy) towarzyszy konstrukcja literacka modernistycznego, neautonomicznego podmiotu. Rozwiązanie zagadkowego morderstwa Pradery z nieautonomicznym podmiotem łączy się podwójnie: z jednej strony mamy odbiorcę, emerytowanego urzędnika Szantyra, który otrzyma telepatyczny rozkaz do mordowania, z drugiej zaś nadawcę telepatycznego rozkazu – Pomiana. Aż do rozwiązania konfliktu fabularnego Pomian nie jest jednak świadomy swojego uczestnictwa w sprawie – do morderstw wzywa jego podświadomość, nieświadomiona część jego osobowości, do której świadome „Ja” Pomiana nie ma dostępu. Pod koniec śledztwa bohater odkryje druzgocącą prawdę o sobie samym (jak w *Królu Edypie* Sofoklesa). U Grabińskiego – znawcy ezoteryki – raczej nie jest kwestią przypadku, że uliczka, po której na spotkanie ze straszliwą prawdą kroczy Pomian, nazywa się Ptasia. Język ptaków w ezoterycznej interpretacji był pradawnym, „przedbabilońskim” językiem – krocząc ową „ptasią drogą”, Pomian osiąga samopoznanie (kiedy nieświadome treści jego psyche stają się świadomymi), a przy okazji odczuwa skruchę.

Fikcyjnym światem powieści *Cień Bafometa* rządzą zatem ostre przeciwieństwa. Każde zjawisko, każdy człowiek lub każde zdarzenie posiada swój cień w alternatywnej rzeczywistości – wszystko na świecie ma swoją ciemną stronę, która równocześnie jest szydercza, ironiczna albo bluźniercza. Ręka księdza Prawińskiego (który jest srogim odpowiednikiem łaskawego księdza Sowińskiego) kreśli znak krzyża i tym samym rzuca cień Bafometa: „Cień (ręki) błogosławiącego rysuje (postać, kontur) Przeklętego (tj. szatana Bafometa)”⁴⁷. Po śmierci Pradery Pomian prowadzi swoją „wewnętrzną” walkę w przestrzeni swojej psychiki, która się rozszczepia, dysocjuje: przeciwieństwem i zarazem ekwiwalentem Pomiana w alternatywnej rzeczywistości jest mroczny, a przy okazji szyderczy i parodystyczny sobowtór bliźniak-materialista Pawełek Kuternóżka (który sprzedając dewo-

⁴⁷ S. Grabiński, *Salamandra. Cień Bafometa*, Kraków 1980, s. 286.

cyjalia, obsesyjnie wplata obrazoburcze przekleństwa w dialogi z klerykami). Jak zaznaczył monografista Grabińskiego, Artur Hutnikiewicz, ów sobowtór Pomiana aktywizuje się w chwili, kiedy Pomian walczy przeciw Praderze, wykorzystując jego środki, kiedy zdecyduje się na fizyczne usunięcie go ze świata. Pomian jednak, usuwając przeciwnika, narusza w manichejskim uniwersum równowagę świata – w ten sposób jego przeciwieństwo wraca w nim samym w postaci innego, wypartego i ciemnego (nieświadoma część osobowości napędzana popędem, sobowtór). Czysty idealizm Pomiana w świecie materialnym potrzebuje przeciwwagi.

Chronotop w powieści transformuje się w alternatywną rzeczywistość, „inny świat” wraz ze zmianą osobowości Pomiana na Pawełka Kuternózkę (niewystarczające psychiatryczne wytłumaczenie mogłoby brzmieć, że chodzi o fugę dysocjacyjną). Pojedyncze postaci i miejsca stają się wówczas przeciwieństwem i zarazem ekwiwalentem elementów „pierwotnego” chronotopu. Autor monografii poświęconej Grabińskiemu, Artur Hutnikiewicz, tłumaczy ów alternatywny świat z perspektywy modernistycznej interpretacji jako pierwiastek tkwiący w psychice postaci⁴⁸, w zmianie jej elementarnego zmysłowo-intelektualnego „nastawienia”: „Walka sprzecznych żywiołów w człowieku prowadzi nie tylko do transfiguracji psychofizycznej, lecz wciągnąć może w krąg tajemniczych zjawisk, w strefę jakiejś innej rzeczywistości. (...) Nasze organy poznania są dostosowane do natury tego wiadomego nam świata, a zatem dostrzegają to tylko, co określone jest jego prawami. Ale w jakimś nie dającym się wyznaczyć ani ściśle przewidzieć punkcie, w pewnym niewiadomym momencie niedostrzegalnym ruchem przesunąć się mogą kondygnacje stref współistniejących i nasze przemienione ja znaleźć się może w jakimś innym świecie, co trwa i egzystuje pośród nas, w tych samych miejscach (...)”⁴⁹.

Tajemnicza „inna rzeczywistość”, przerażająco wnikażąca w szczeliny naszego świata, jest tematem, do którego Grabiński w swojej prozie ciągle wraca. Przy okazji groza w tekstowym

⁴⁸ Zob. A. Hutnikiewicz, *Twórczość Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959, s. 218.

⁴⁹ Tamże, s. 237.

uniwersum Grabińskiego czyha na człowieka nie tylko w głębi jego duszy – w nieświadomych impulsach, w lunatycznych stanach i halucynacjach – ale przybywa z zewnątrz, spoza naszego świata, jako element zewnętrzny wobec tego świata. W ten sposób wyłożona „geneza” grozy w tekstach Grabińskiego ma wpływ także na ich rozróżnienie gatunkowe – jeśli skorzystamy z typologii Tzvetana Todorova⁵⁰ – oscyluje na osi gatunkowej niesamowitego i naturalnego psychopatologicznego wyjaśnienia, niesamowitej fantastyki (gdzie pojawia się swoiste wahanie pomiędzy naturalnym i nadprzyrodzonym wytłumaczeniem) i horroru⁵¹. Pomian jednak do swojego pierwotnego świata wraca – właśnie po to, by odkryć straszliwą prawdę o sobie samym.

Przełożyła: Magdalena Bystrzak

Bibliografia:

- Breisky, Arthur: *Kvintesence dandysmu*. Brno: „Zvláštní vydání”, 1993.
- Doležel, Lubomír: *Strukturální tematologie a sémantika možných světů. Případ dvojníka*. In: *Česká literatura*, roč. 39, 1991, č. 1, s. 1-11.
- Fisher, Mark: *The Weird and the Eerie*. London: Repeater Books, 2016.
- Głowiński, Michał: *Powieść młodopolska: studium z poetyki historycznej*. Kraków: Universitas, 1997.
- Grabiński, Stefan: *Niesamowite opowieści*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975.
- Grabiński, Stefan: *Salamandra. Cień Bafometa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Gutowski, Wojciech: *Nagie dusze i maski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992.
- Habaj, Michal: *Druhá moderna*. Bratislava: Ars Poetica, 2005.
- Horváth, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava: Slovak Academic Press, 2008.
- Horváth, Tomáš: *K poetike literárneho subjektu. (Modernizmus a okolie)*. Bratislava: Veda, Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, 2016.

⁵⁰ Zob. T. Todorov, *The Fantastic*, Ithaca, New York 1995, s. 40-67.

⁵¹ Więcej na ten temat zob. T. Horváth, *Strašidelná fantastika a modernizmus: psychologické horory Stefana Grabiňského*, w: *Strach a hrôza. Podoby hororového žánru*, ed. I. Taranenkova, M. Jareš, Bratislava 2011, s. 14-52.

- Horváth, Tomáš: *Strašidelná fantastika a modernizmus: psychologické horory Stefana Grabiňského*. In: *Strach a hrôza. Podoby hororového žánru*. Ed. Taranenková, Ivana, JAREŠ, Michal. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 14-52.
- Hrušovský, Ján: *Sprawa podporucznika Seeborna*. Tłum. Cecylia Dmochowska. Warszawa: Czytelnik, 1984.
- Hutnikiewicz, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń: PWN, 1959.
- Klich, Aleksandra: *Pomiędzy antynomią i dopełnieniem*. In: *Stulecie Młodej Polski*. Pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej. Kraków: Universitas, 1995, s. 187-196.
- Laplanche, Jean – Pontalis, Jean-Bertrand: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava: Veda, 1996.
- Lasić, Stanko: *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa: PIW, 1976.
- Lermontov, Michal: *Bohater naszych czasów*. Tłum. Waclaw Rogowicz. Wrocław: Ossolineum, 1966.
- De Man, Paul: *Ideologia estetyczna*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Markiewicz, Henryk: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- Nycz, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław: Fundacja na rzecz Nauki Polskiej – Leopoldinum, 1997.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1997.
- Przybyszewski, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966.
- Rutte, Miroslav – Coster, Dirk – Colin, Paul – Goldring, Douglas – Guarnieri, Romano – Huebner, Friedrich Markus: *Nové evropské umění a básnictví*. Praha: Orbis, 1923.
- Schopenhauer, Arthur: *Świat jako wola i przedstawienie*. Tom I. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1994.
- Sienkiewicz, Henryk: *Bez dogmatu*. Praha: E. Beaufort, 1903.
- Starobinski, Jean: Jean-Jacques Rousseau. *Przejrzystość i przeszkoda*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Šalda, František Xaver: *Analýza*. In: *Vteřiny duše*. Ed. Kudrnáč, Jiří. Praha: Odeon, 1989, s. 37-55.
- Taborski, Roman: *Wstęp*. In: Przybyszewski, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. III-LXXVIII.
- Todorov, Tzvetan: *The Fantastic*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1995.
- Truhlář, Břetislav: *Literární profil Jána Hrušovského*. In: *Slovenská literatúra*, roč. 19, 1972, č. 1, s. 57-75.

- Wawrzyszko, Paweł: *Głosa o architekturze Problematyki modernizmu Richarda Shepparda*. In: *Odkrywanie modernizmu*. Red. Nycz, Ryszard. Kraków: Universitas, 1998, s. 141-154.
- White, Hayden: *Metahistorie*. Brno: Host, 2011.
- Ziomek, Jerzy: *Retoryka opisowa*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1990.

Tomáš Horváth

Institute of Slovak Literature of the Slovak Academy of Sciences, Bratislava

THE NARRATIVE IRONY IN JÁN HRUŠOVSKÝ'S NOVEL *MUŽ S PROTÉZOU*
 (THE MAN WITH A PROSTHESIS)
 AND IN STEFAN GRABIŃSKI'S SELECTED PROSE WORKS

Summary

We interpret the transformation of Seeborn, a character in Ján Hrušovský's novel *Muž s protézou* (*The Man with a Prosthesis*) (1925) from a seemingly autonomous subject ("the winner") to a subordinate one that is left at the mercy of the dark forces and must fulfil the predetermined fate of self-movement of Schopenhauerian will (to accumulate power even at the cost of individual's self-destruction) as a modernist version of "irony of fate," i.e. as irony at a narrative level. Seeborn's destructive tendency, his absolute subordination to the death drive confirms Hayden White's assertion that irony in its most extreme form "heads towards the absurdist world view." The force that has control over Seeborn is denoted as "the devil stinking of nirvana", and thus all Seeborn's actions are *covertly* controlled by the death drive.

If, at a discourse level (the level of utterance), irony turns an utterance into something exactly *opposite* of its literal meaning, then such a literary technique can serve as its equivalent at a narrative structure level which consists in the character's playing, in fact, exactly the *opposite* role to the one he assumed to play. The character is someone totally different from who he originally thought himself to be. From the narratological point of view, for instance, in Stefan Grabiński's short story "Na tropie" ("Following") (1922), in the denouement sequence, which constitutes the point, the acting *subject* and *anti-subject* will prove to be identical: an amateur investigator who is "following" a mysterious murderer of a woman proves to be the culprit in the unravelling. Likewise, in the novel entitled *Cień Bafomety* (*Shadow of Baphomet*) (1926), at the end of his own investigation, in an attempt

to find the murderer of his foe, the protagonist Pomian concludes that the main culprit is his own subconscious. Here again, the narrative irony based on the identification of the investigator with the murderer is combined with the literary construction of the modernist non-autonomous subject and with the doppelgänger theme.

Key words: modernism, narrative irony, non-autonomous subject