

Miniaturowość jako problem interpretacji noweli na przykładzie *Wiernego stróża* Sławomira Mrożka

Lektura noweli zarówno tradycyjnej jak i współczesnej jest spotkaniem z tekstem przeważnie kilku- lub kilkunastostronicowym. Wypowiadamy ten truizm z całą powagą należną jednemu z założeń niniejszego szkicu. Nie podlega kwestii, że na niewielkie rozmiary tekstów nowelistycznych wskazuje właściwie każda definicja i każda próba teorii tego gatunku oraz niektóre z jego nazw. Z drugiej jednak strony zasadna wydaje się teza, iż właściwości tej nie udziela się w sądach na temat krótkich form narracyjnych uwagi należytej. Jej oczywiste istnienie uwzględnia się najczęściej w twierdzeniach o strukturach noweli określanych w opozycji do struktur gatunku powieściowego. Podnosi się wówczas zwłaszcza kwestie kontrastu między miniaturowością tekstu, niewielką ilością elementów przedmiotowych oraz skrótowością narracji noweli a antonimicznymi wobec tych cech atrybutami powieści. Spośród popularnych na polonistycznym gruncie prób teorii noweli tylko znane studium badacza rosyjskiego M. Pietrowskiego ujmuje problem dostatecznie szeroko. Autor *Morfologii noweli* powiada:

Powieść i nowela jako pojęcie to istota struktur dwóch typów organizowania narracji. Stosunek między nimi jest stosunkiem ekstensywności do intensywności, rozprężenia się do koncentracji. Powieść rozwija się swobodnie, usiłuje objąć możliwie dużo i wychodzi poza swoje granice, łatwo zmienia się w kronikę. Nowela natomiast zmierza do zwięzłości, zwartości, i graniczy z anegdotą. Na powieściopisarza działają jakby siły odśrodkowe, na nowelistę – dośrodkowe [...] Ekstensywność struktury powieściowej sprawia, że przy ocenie arcyzmu dzieła, struktura powieści, w porównaniu z innymi jej elementami, ma mniejsze zna-

czenie niż analogicznie struktura noweli. Żadna powieść nie może i nie powinna liczyć na pełną, nierozzerwalną jedność efektu, gdyż powieść jest utworem przeznaczonym do długiego czytania „dla siebie”, które można przerwać, aby zamknąć książkę zając się czymś innym, potem wrócić do lektury i czytać dalej, nie całkiem dokładnie pamiętając to, co było poprzednio; w samej percepcji dzieła literackiego bowiem występowanie szeregu wrażeń, które poprzednio uszły uwadze, co jest zjawiskiem naturalnym, stanowiącym istotę tej percepcji. Czytając zapamiętujemy pewne rzeczy, inne zapominamy, a jeszcze inne ulegają zapomnieniu na chwilę, by powrócić w odpowiednim momencie.

Przeciwnie nowela, jako krótkie opowiadanie, obliczona jest na ciągłość i nierozzerwalność efektu i na przeczytanie (lub wysłuchanie jej) „jednym tchem”, jak to określił Edgar Allan Poe. Nowela przeznaczona jest do objęcia jednym spojrzeniem i możliwość takiego jej obejrzenia postuluje specyficzną strukturę; dlatego też architektonika jej powinna być rozpatrywana nie tylko jako nieobojętna, lecz jako istotny moment jej organizacji¹.

Jak widać, „krótkość” noweli wiąże radziecki badacz przede wszystkim z „wpisaną” w tradycyjny model tego gatunku i interpretowaną w duchu formalizmu (czy wczesnego strukturalizmu) strategią nadawczą, polegającą na stosownym do pisarskich celów wyborze typu narracji. Wybór formy „przeznaczonej do objęcia jednym spojrzeniem” limituje i porządkuje przedmiotową treść utworu („sjużet”) w strukturę skoncentrowaną, złożoną z niewielu obrazów fikcyjnych zdarzeń. Jest to, dodajmy od siebie, wybór formy i reguł konstrukcyjnych nie tylko rodzący skutki (będący przyczyną), ale i sam stanowiący skutek, bo, zapewne, determinowany chociażby materiały życiowego doświadczenia, zamierzeniami co do ideowych i estetycznych efektów, typem artystycznych zdolności, czy stosunkiem twórcy do kulturowych kontekstów. Miniaturowości tekstu noweli odpowiada w planie narracji zwięzłość, zaś w układzie elementów wypowiedzi, w kompozycji – zwartość.

Kilka ostatnich zdań z pracy M. Pietrowskiego dość wyraźnie łączy miniaturowość noweli – i cechy będące jej przyczyną bądź skutkiem – z możliwością, a nawet koniecznością poznawczego ogarniania jej struktury. Jeśli krótkość tekstu nowelowego uważamy za właściwość równoznaczną z ograniczoną wielkością zbiorów danych do odczytania informacji, a więc i z ograniczoną liczbą możliwych, lekturowych operacji i komplikacji poznawczych, wniosek

o względnej (w porównaniu z tak obszernymi tekstami jak powieściowe czy eposowe) łatwości jego lektury i form lektury zwanych opisem, interpretacją czy też eksplikacją wydaje się oczywisty. Wszak o większości dzieł sztuki nowelistycznej można powiedzieć, że swoim informacyjnym potencjałem nie przekraczają progu pojemności pamięci przeciętnego odbiorcy. To, co odczytuje on na początku aktu ciągłej, kilkunasto- lub kilkudziesięciominutowej lektury pozostaje w jego „żywej pamięci”² wtedy, gdy poznaje końcowe części nowelowego tekstu. Jednak możliwość ogarniania nowelowego tekstu „jednym spojrzeniem” nie oznacza wyłącznie bezproblemowej jego eksplikacji. Miniaturowe rozmiary utworu można bowiem uznać także i za czynnik jego poznawanie utrudniający. Lapidarność wypowiedzi, ogólny bądź wycinkowy, jedno- lub ledwie kilkuelementowy charakter epickiego obrazu stanowią mogą o zbyt ubogiej, niedostatecznej podstawie do formułowania i weryfikacji interpretacyjnych hipotez. W przeciwieństwie do powieści nowela nie daje swojemu czytelnikowi szansy odkrywania i sprawdzania znaczeń w wielu ich nośnikach, w dużej liczbie repetycji, egzemplifikacji i odautorskich „instrukcji”. Nieobszerność czytanego tekstu umożliwia ale i zarazem determinuje intensywność myślowych i emocjonalnych doznań czytającego podmiotu, a więc i komplikację procesów i struktur interpretacyjnych. Ponadto: odwołując się raz jeszcze do wywodów autora *Morfologii noweli* wolno też twierdzić, iż nie obciążone wielością elementów, bardziej niż w powieści skoncentrowane struktury tekstów tego gatunku zdają się być do skomplikowanej, uważnej obserwacji „przeznaczone”.

Związana z miniaturowością noweli względna łatwość ogarniania kompleksu zawartych w niej znaczeń to, między innymi, możliwość świadomej, precyzyjnej percepcji całego ciągu wypełniającej jej ramy wypowiedzi. To, innymi słowy, możliwość dokonywania interpretacji nowelowego tekstu także na podstawie eksplikacji jego linearnego rozwoju, opisu ciągu narracyjnego (kolejnych jego ogniw).

Z pewnością nie wszystkie spośród pierwszorzędnych cech noweli wolno traktować jako bezpośrednie konsekwencje niewielkich rozmiarów jej tekstów. O niektórych właściwościach utworów tego gatunku „bezpieczniej” byłoby zapewne powiedzieć, że nie stanowiąc skutku tego tekstowego parametru, a będąc atrybutami także innych form literackich, w wypowiedzi nowelistycznej spełniają się jednak specyficznie. Do takich właściwości zaliczyć nale-

żałoby zapewne choćby konstrukcyjny konceptyzm, to jest stosowaną w nowelistyce zwłaszcza współczesnej regułę oryginalnego formowania każdego utworu. Niewielkie rozmiary nowelistycznej wypowiedzi ułatwiają autorom wariacyjne traktowanie gatunkowych schematów. Skromna ilość komponentów, jakimi operuje twórca nowelowego tekstu, czyni kompozycję uchwytną dla odbiorcy. Miniaturowość zdaje się dość ściśle wiązać ze specyficznym mimetyzmem formalno-gatunkowym, to jest z popularnym wśród nowelistów imitowaniem w strukturach nowel form wypowiedzi pozaliterackich (paraliterackich), choćby listu, oracji, relacji dziennikarskich, bądź z przejmowaniem przynajmniej niektórych form i funkcji gatunków literackich (np. dramatycznych jednoaktówek, baśni, alegorycznych bajek). Podobnie jest też, być może, z poddawaniem nowelistycznych tekstów konwencjom stylowo-estetycznym, czyli z nadawaniem im charakteru, np. realistycznego weryzmu, metaforyczności czy komizmu. Wydaje się oczywiste, że ukształtowanie się jakiegokolwiek dominanty stylowej nie wymaga w miniaturach prozatorskich „rozsiania” w nich wielu stylistycznie nacechowanych elementów.

1

Wszystkie sformułowane dotąd uwagi chcemy traktować jako szkic argumentacji na temat roli, jaką zarówno w teoretycznoliterackich jak i interpretacyjnych próbach poznania gatunku nowelistycznego przypisać można – czy nawet trzeba! – atrybutowi miniaturowości. Konfrontacja tych przeświadczeń – czy tylko intuicji – z problemami poznawczymi, wyłaniającymi się w próbie interpretacji konkretnego utworu, czy raczej próbie rozważania problemów interpretacyjnych wyłaniających się w toku jego lektury jest celem niniejszego tekstu. Ostatnią z wstępnych uwag i zarazem wprowadzeniem w jego część analityczną niech będzie ostrożne stwierdzenie, iż „ilościowa” cecha krótkich form narracyjnych nie jest ich pierwszorzędnym wyróżnikiem gatunkowym sama w sobie. Jest ona raczej „tylko” determinantą, modulatorem (współczynnikiem) cech gatunkowych w ścisłym sensie. O takim właśnie statusie miniaturowości przekonać się można próbując określić gatunek przedmiotu naszych interpretacyjnych spostrzeżeń, Mroźkowego *Wiernego stróża*³.

O przynależności tego dziełka do gatunku noweli nie przesądza, rzecz jasna, to, że składa się ono zaledwie ze 150 zdań wydrukowanych na kilku stronicach książkowego formatu. Przesądza o tym natomiast fakt, iż liczbie tej odpowiada w tym tekście prezentacja jednowątkowej anegdoty, ujętej w kilku krótkich i skrótowo opowiedzianych epizodach (czyli obrazach niewielu czynności fikcyjnych uczestników) oraz w kilku partiach fabularnego skrótu. Skrótowość epickiej prezentacji ma tu znaczenie zasadnicze. W dorobku prozy XX wieku niemało jest utworów jednowątkowych i ujmujących niewiele epizodów, ale rozmiarami wypowiedzi odpowiadających nie noweli lecz opowieści bądź powieści. W przypadku twórczości Mrożka rozmiar tekstu zdaje się odgrywać rolę współczynnika różnicy między utworami takimi jak *Wierny stróż*, *Deszcz* bądź *Słoń* a krótszymi od nich z reguły humoreskami „o prezesie” i alegoryczno-komicznymi powiastkami publikowanymi w „Tygodniku Powszechnym”, charakteryzującymi się zwłaszcza stałymi konceptami konstrukcji warstw narracji i anegdoty.

Nikły związek z parametrem ilości mają natomiast te właściwości *Wiernego stróża*, które kwalifikują go jako współczesną odmianę noweli zwaną opowiadaniem czy też jako formę gatunkową pośrednią między nowelą tradycyjną a opowiadaniem⁴. „Pierwszoosobowa” narracja nie służy tu „kontemplacji” samego opowiadania, lecz przejrzystej ekspozycji anegdoty. Stylizowana, komiczna prostoduszność narratora-bohatera oraz obraz jego udziału w zdarzeniach komicznej akcji są tu istotnymi przedmiotami przedstawionymi, stanowiącymi jedność z pozapodmiotowymi elementami tego tekstu. Jedności tej nie osłabiają nawet dygresje mówiącego „ja”, bowiem dotycząc postaci narratora-uczestnika prezentowanej akcji także i one należą do „przedmiotowej warstwy” dzieła. Będąc formą gatunkowo-graniczną – mimo pierwszoosobowej formy narracji jednak „przedmiotową” i tradycyjnie, bo wedle chronologii zdarzeń przedstawionych uporządkowaną – jest *Wierny stróż* reprezentantem jednej z odmian współczesnej nowelistyki satyryczno-komicznej. Ów związek tradycyjnego porządku narracyjno-kompozycyjnego z konwencją humorystyczną jest, nawiasem mówiąc, stały i właściwy zarówno gatunkowi noweli jak i powieści; utwory komiczne o amorficznie traktowanej warstwie fabularnej wydają się rzadkością.

To właśnie poparta wybitnym talentem fabulatorsko-komicznym autora przynależność tego utworu do kategorii miniatur prozą,

w których nośnikiem poważnego, satyrycznego lub filozoficznego przesłania jest zabawne opowiadanie śmiesznych „historii”, sprawia, że jego lektura wydaje się nieskomplikowana i wyłącznie przyjemna. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy czytelnik koncentruje się na „powierzchniowych” treściach fabularnych i humorystycznych, a styl jego czytania tekstu nie poddaje się korektom dyktowanym przez samo dzieło (np. przez jego wielofunkcyjność czy też polisemię). Owa łatwość lektury okazuje się jednak problematyczna nie tylko wtedy, gdy od początku uważna lub ponawiana lektura pozwala zauważyć sugestie i znaczenia spoza powierzchni fabuły. Opowiadanie to odbiera bowiem „przywilej” powierzchownej lektury także i swoim czytelnikom naiwnym bądź nastawionym na percepcję jednostronnie hedonistyczną. W miarę przybywania składników tekstu ujawnia ono swoje skomplikowanie, powodując tym samym potrzebę zmiany formy lektury. Oczywiście, „przeoczenie” tego zjawiska oznaczać może kontynuację (rekapitulację) lektury w stylu sprzecznym ze stylem dzieła (stylem postulowanym przez dzieło).

Powodowanie lekturą zrazu atrakcyjną i bezproblemową a następnie jej komplikowanie (bez eliminowania pierwiastka atrakcyjności tkwiącego w komizmie) to podstawowa „strategia nadawczo-odbiorcza”, wpisana w odmianę gatunkową, którą reprezentuje *Wierny stróż*. Przypisywanie dziełu zdolności stopniowego komplikowania przekazu, stopniowego „kompromitowania” lektury „naiwnej” oznacza przypisywanie mu struktury wypowiedzi, która u swojego początku jest monosemiczna, czy też niewyrazista w swojej polisemiczności, stając się polisemiczną wraz ze swoim biegiem. Stwierdzenia te mają podstawowe znaczenie dla odpowiedzi na pytanie o kształt wypowiedzi utworu taki, jak opowiadanie Mrożka, interpretującej. Sugerują one bowiem, iż interpretacja mogłaby (czy też powinna) być rozpoznaniem i ujęciem przeobrażeń następujących w lekturze tego dzieła w odpowiedzi na narastające w nim komplikacje. Byłaby to zatem interpretacja zawierająca w sobie elementy opisu ciągu kolejnych składników tekstu oraz hipotez na temat tych zwłaszcza reakcji czytelniczych na właściwości utworu, które znamionują styl i przeobrażenia stylu lektury.

Postępując zgodnie z sugerowaną „logiką”, można by interpretacyjną wypowiedź o utworze Mrożka rozpocząć stwierdzeniem, iż pierwsze w nim zdania zdają się potwierdzać właściwy znacznej części repertuaru nowelistycznego stereotyp „szybkiego”, lapidarnego wprowadzenia czytelnika zwłaszcza w fabularną sferę przekazu. Zdania: „Po zawiedzionej miłości kupiłem sobie psa. Chciałem, żeby był moim wiernym przyjacielem. W tym celu kupiłem psa całkiem małego, szczeniaka”⁵ proponują pierwszą konkretyzację tytułu opowiadania; sugerują, że może ona okazać się historią przyjaźni człowieka i psa. To zarazem wskazanie motywów (motywacji) zdarzeń, które mogą złożyć się na bieg przyszłej akcji. To również pierwsze określenie statusu rozpoczynanej opowieści względem przeświadczeń i konwencji w ujmowaniu stosunku fikcji do rzeczywistości (typu fikcji, typu relacji między doświadczeniem realnego autora a artystycznym zmyśleniem). Lektura skrajnie naiwna bądź z innych jakichś względów pozbawiona wpływu czytelnicznych doświadczeń może polegać na zrozumieniu trzech pierwszych zdań pierwszoosobowego narratora jako informacji o faktach z życia autora. Obok konkretnego i zarazem stereotypowego charakteru tych informacji, obok braku w nich oznak nieprawdopodobieństwa ów pierwiastek „naiwnego” brania fikcji za rzeczywistość jest, zapewne, najważniejszym czynnikiem poddawania wyobraźni czytelnika (nie tylko „naiwnego”) iluzji kontaktu z rzeczywistością. Omawiane zdania wydają się pod tym względem wyjątkowo „iluzjotwórcze”. Sugerując, że tak „z grubsza” można by określić cechy pierwszej części tekstu *Wiernego stróża* i pierwsze prawdopodobne reakcje lekturowe, wypada podkreślić pominięcie w tych uwagach spostrzeżeń wynikających dla interpretacji ze spojrzeń wstecz, ku składnikom tekstu już przeczytanym. Znaczy to, że hipotez sensu i funkcji pierwszych zdań omawianego utworu nie poddajemy tu jeszcze weryfikacji, której dokonać może dalszy rozwój wypowiedzi.

Korektę rozumienia zdań już omówionych umożliwiają, jak się okazuje, dwa zdania kolejne, zamykające pierwszy akapit tekstu opowiadania: „Dorosły pies, o wyrobionym poglądzie na życie, skryształizowanych sądach i znajomości charakterów, mógłby pojąć jakieś podejrzenie. Liczyłem na jego młodość”.

Informacyjno-probabilistyczna funkcja tych słów spełnia się głównie w sugestii, iż znaczącą rolę w zdarzeniach, które zostaną opowiedziane, odegrać mogą motywy szczególnej więzi między dwojgiem bohaterów – szczenięca ufność i słabość młodego psa i opiekuńczość ze strony człowieka obwarowana jednak prawdopodobnie nadzieją na trwałość i niezmiennność tego układu. Zważywszy na to, że wstępne (początkowe) cząstki każdego utworu literackiego „uruchamiają” mechanizm oczekiwań, przewidywań dalszego jego ciągu, warto odnotować szczególną, bo wprost wyrażoną środkami leksykalno-gramatycznymi („mógłby powziąć jakieś podejrzenie. Liczyłem...”), probabilistyczną funkcję zacytowanych zdań. Można je potraktować jako niezbyt wyraźną zapowiedź jakiejś osobliwej gry, którą w stosunkach ze zwierzęciem prowadzić może jego właściciel. To sugestia możliwej osi motywów przyszłej epickiej akcji. Dziwne, bo „antropomorfizujące” zdanie o „wadach” psiej dorosłości częściowo ujawnia charakter (wstydlivy, „nieczysty”!) tej gry – przeciwstawianą sytuacjom ludzkiej miłości próbę kultuwowania przyjaźni z pozycji przewagi nad obiektem tego uczucia.

Wstępne ustalanie konwencji wypowiedzi (stylowo-estetycznego dialogu z czytelnikiem) polega w ciągu początkowych zdań utworu Mroźka na stopniowym uwydatnianiu komizmu. Delikatna śmieszność trzech pierwszych zdań, przypominających infantylną prostotę syllogizmów rodem z uczniowskich wypracowań, potęguje się w „człekokształtnym” przedstawieniu psiej psychiki. Wątpliwej wartości, prosta „recepta” na ukojenie bolesnego zawodu miłosnego ujawnia w pełni swoją śmieszność, gdy staje się składnikiem „mimochodnej” autocharakterystyki narratora-bohatera, wskazującej na jego prostoduszność, skłonność do niezwyčajnego mieszania pojęć i niezbyt trzeźwej oceny faktów. Można by zastanawiać się nad tym, czy komiczna naiwność osoby i mowy narratora-bohatera nie okazuje się przypadkiem czynnikiem sprzyjającym naiwnej, mimetycznej i bezrefleksyjnej percepcji „przedmiotowej” (fabularnej) treści opowiadania przynajmniej w wykonaniu czytelników niezbyt skłonnych do refleksji nad przedmiotem lektury. Od początku wypowiedzi wypełniającej ramy tego utworu niewątpliwie jest natomiast integrowanie w niej elementów przedmiotowych z podmiotowymi, „poziomu” fabuły z „poziomem” narracji. Odbywa się to nie tylko dzięki łączącej je osobie narratora-bohatera, ale i za sprawą komizmu obu tych sfer.

Wśród wstępnych informacji wprowadzających czytelnika w przedmiot opowiadania skromne miejsce wyznacza autor ekspozycji bohatera tytułowego. Dokonuje się ona w dwóch krótkich zdaniach: „Pies był z rasy owczarków [...] Pies był zupełnie mały”. To pierwsze oznacza typ bohatera oraz uzasadnienie rzeczowe dla osobliwej dygresji filozoficzno-komicznej, którą uznać można za przejaw eskalacji komicznego charakteru wypowiedzi i karykaturowania mówiącego podmiotu: „Pies był z rasy owczarków. Ileż to wynalazków poczyniła ludzkość od czasu, kiedy jego przodkowie uczyli się pilnowania owiec! Wodociągi, kanalizacja... Nie wspominając już o postępie filozofii”. To drugie zdanie, powtarzając informacje przekazane na początku tekstu, charakteryzuje w mniejszym stopniu psa, niż jego właściciela, uzasadniając ponadto kolejny zabieg humorystyczny: „Pies był zupełnie mały i słaby. Wzruszał mnie bardzo i wzbudzał uczucie tkliwości, opiekuńczość. Celowo nie nabyłem nosorożca ani hipopotama. Rozczulają nas tylko małe pieski, kotki i pszczołki, słowem wszystko to, o czym wiemy, że w razie czego damy sobie z tym radę. Wszystko, co słabsze”.

Trzy wstępne akapity Mrożkowego utworu są partią tekstu wyjątkowo niejednorodną, co trudno usprawiedliwiać czym innym niż wielością zadań, jakie początek miniaturowego dzieła spełnić musi. Warto zauważyć, że konkretne informacje fabularne zawarte tu są w trzech zaledwie zdaniach. Dopiero następna, złożona z cząstek inicjowanych czterema akapitami sekwencja wypowiedzi jednolicie narracyjnej kształtuje w czytelniku *Wiernego stróża* pierwsze rozwinięte i epickie w charakterze wyobrażenie przedmiotu fabularnej fikcji. Owo „dopiero” jest tu, być może, niestosowne, jeśli zważyć, iż dotyczy ogniwa tekstu rozpoczętego w piętnastym jego zdaniu. Tu dopiero wyłaniają się z tekstowego ciągu zdań łatwe do określenia segmenty – prezentacje kolejnych faz rozwoju fabularnej „przedakcji”: skrótowe relacje o dorastaniu psa i jego zachowaniu się w pierwszym momencie dorosłości oraz bardziej szczegółowe opowiadanie o niepokojących objawach psiej melancholii.

Sekwencja narracyjna kończąca się obrazem niepokojących zachowań psa („Jego zgryzota rośla w miarę zbliżania się wiosny. A kiedy pierwsza ruń pokryła skwery, osiągnęła takie natężenie, że nie mogłem już patrzeć na jego cierpienia”) ujawnia swoją istotną rolę w tekście, gdy w sekwencji następnej widzimy prezentację pierwszego w utworze Mrożka epizodu. Jest to rola polegająca na

przygotowaniu pierwszego w strukturze fabularnej tego opowiadania momentu zwrotnego, będącego zarazem, co paradoksalne (ale nie dla sztuki nowelistycznej!), początkiem akcji i intrygą. W utworze zawierającym w całej swej strukturze ledwie osiem(!) krótkich, pojedynczych i rozrzuconych replik, a więc w utworze pozbawionym interakcyjności dialogowej, obraz akcji powstaje głównie dzięki szczegółowej relacji narratorskiej o ciągu czynności aktualizowanych (danych odbiorcy do możliwie bezpośredniej, ograniczonej jednak pośrednictwem narratora, obserwacji). Poza szczegółowością narracji sygnałem, że odbiorca ma do czynienia z obrazem akcji a nie ze skrótną prezentacją innych elementów fabuły, jest tu (i w podobnych sytuacjach epickiego przekazu w czasie przeszłym i bez stosowania dialogów) oznaczanie konkretnych momentów czasowych oraz chronologicznych stosunków między prezentowanymi zdarzeniami („**Pewnego ranka** siedziałem, jak zwykle, w swoim gabinecie [...] **Wtem** poczułem, że zimny nos delikatnie, ale stanowczo trąca mnie w plecy”). Ten pierwszy obraz (epizod) akcji *Wiernego stróża* nie jest, dodajmy, całkowicie pozbawiony tego, co jest najbardziej widocznym znakiem literackiej konstrukcji zwanej prezentowaniem akcji, replik dialogowych. Oczywiście, ich niewielką ilość i pojawianie się w formie przytoczeń wypowiedzi pojedynczych, nie kwitowanych odpowiedzią ich „adresata” tłumaczy to, że jedynym partnerem bohatera-człowieka jest bohater-pies.

Czytelnik dokonujący konkretyzacji sekwencji poprzedzającej część, która prezentuje wyżej skomentowany epizod, ma w niej do czynienia z sytuacją fabularną przypominającą baśniową „funkcję braku” (bądź „straty” lub „ponownej straty”). To sytuacja fabularna, która, jak w opisaney przez W. Proppa strukturze baśni magicznej, polega na uwikłaniu głównego bohatera w życiowy kłopot wymagający działań w celu jego przezwyciężenia. Ów egzystencjalny kłopot motywuje przygody bohatera opowiadane w dalszych ogniwach fabuły. Natomiast dramaturgiczne zawiązywanie intrygi, to jest zaistnienie układu sił nadających kierunek i energię dalszym fikcyjnym zdarzeniom, może odbiorca odczuć w zestawieniu sekwencji relacjonującej psie rozterki z sekwencją-epizodem pierwszego „wypędu”. Groteskowo-komiczna scena wyprowadzania opiekuna na murawę ogrodu przez psa owczarka ilustruje „odpowiedź” zwierzęcego bohatera na „brak” (zew pasterskiego instynktu).

Konstruując sekwencję zawiązania intrygi autor *Wiernego stróża* nie rezygnuje z gry z czytelniczą ciekawością i zdolnością przewidywania i rozumienia biegu opowiadanej historii, to jest z gry prowadzonej od początkowych słów tego utworu. Tym razem jego ruchem w tej grze jest pomysł, by przedstawione tu osobliwe czynności psa i człowieka nazwać i wyraźniej umotywić dopiero w następnym segmencie tekstu, zawierającym odnarratorską nad nimi refleksję. Zresztą, owa refleksja i „ex post” dokonywana motywacja tłumaczą groteskowe zdarzenie na ogrodowej murawie tylko częściowo, pozostawiając czytelnika w stanie nadziei na odnalezienie stosownych wyjaśnień w dalszych ogniwach wypowiedzi. Na razie musi mu wystarczyć świadomość, że jest „świadkiem” fikcyjnego zdarzenia, w którym człowiek zmuszony przez zwierzę, ale i przez swój opaczny humanitaryzm do uczestnictwa w rytuale będącym zrazu dla niego tylko grą, pozorowaniem czynności wypasanej owcy, a dla psa – naturalnym obowiązkiem, wikła się w łańcuch interakcji o innym, niż na początku tej historii, układzie sił.

Przebieg groteskowej gry, rozpoczętej w momencie zwrotnym akcji (w odniesieniu do nowelistyki można zapewne mówić i o „punkcie zwrotnym fabuły”) staje się przedmiotem najdłuższej w całym opowiadaniu partii narracji. Przekaz informacji o dalszych fazach rozwoju pasterskich umiejętności psa i kolejnych ustępstwach człowieka w roli owcy dokonuje się tu dzięki osobliwej syntezie sprawozdania (relacji) z serii zdarzeń o podobnym przebiegu („Obserwowałem go niejednokrotnie, udając, że jestem zajęty jakąś kępą mleczu lub szczawiu”) i dość ogólnych napomknien o wybranych zdarzeniach poszczególnych („Żeby go ucieszyć, kupiłem sobie dzwonek na szyję. Szalał z radości”) oraz wypowiedzeń podobnie sprawozdawczych, lecz dotyczących czynności psychicznych (myśli) bohatera-narratora. Względna rozległość tej części tekstu pozwala czytelnikowi *Wiernego stróża* poddać się działaniu swoistej dla miniaturowych wypowiedzi nowelistycznych formy, którą już wcześniej nazwaliśmy narracją skrótową i która ogólne ujęcia ciągu (zbioru) zdarzeń łączy ze „zblizeniami” zdarzeń pojedynczych.

Sekwencja skrótowej narracji o dorastaniu psa staje się elementem układu, który współtworzy wraz z różnymi od niej formalnie partiami poprzedzającymi ją oraz z dwiema sekwencjami prezentującymi epizody końcowe utworu. Układ tych tekstowych segmentów, czy raczej ich fabularnej treści, ma postać gradacji. Polega ona

na stopniowym potęgowaniu absurdalności związku bohatera głównego – narratora z bohaterem tytułowym (psem). Obraz psa strzegącego spokoju i solenności wypasu jego pana w roli owcy w kolejnych swych repetycjach przekształca zarówno filozoficzną treść jak i stylowo-estetyczną konwencję wypowiedzi narzuconą czytelnikowi we wstępnej partii utworu. Sytuacja pierwszego „wypędu i wypasu” człowieka przez psa, zawarta w pierwszym epizodzie może być określona jako komiczno-groteskowa (zabawna i dziwna) oraz przypadkowa. Gradacyjne jej repetycje są już natomiast absurdalno-komiczne i regularne. Stopniowe oddalanie się tych zdarzeń od tego, co realne i normalne, sprawia, że ich filozoficzna interpretacja „poważnieje”, zyskując znamiona tragiczności. Potwierdza to dobitnie charakter ostatniego segmentu-epizodu:

Nadmienię o jeszcze jednym wypadku.

Właśnie wypasalem się, jak zwykle, kiedy jakaś postać ukazała się na końcu alei. Podniosłem głowę znad soczystej trawy, a był to okres drugich sianokosów i nagrany ogród pachniał już jakby latem. Poznałem ją z daleka. Była to właśnie ta kobieta, o której przez omówienie wspomniałem na początku. Ostatni raz widziałem ją w zimie i teraz byłem zaskoczony jej letnią sukienką. Żołądek ścisnął mi się dokuczliwie, nie przyzwyczailem się należycie do zielonej paszy. Zapominając o wszystkim podparłem się rękami, żeby powstać z czworaków. Szła ku mnie aleją, uśmiechając się, nie wiem: do mnie czy do siebie, nie wiem – dlaczego...

Owczarek spełnił swój obowiązek wiernego stróża.

Opadłem twarzą na trawę. Po źdźbłach chodziły ni to muszki, ni to mszyce. Kiedy przestał szczekać i podniosłem głowę, w alei nie było już nikogo.

Wyczerpany patrzyłem na niego. Długo. On na mnie. Twarz w mordę, morda w twarz.

– Na halę – powiedziałem wreszcie ochryple. – Na halę nam iść, braciszku, w góry, nie ma co...

I dodałem:

Nie ma co...

Finałem tego epizodu i całej historyjki jest, po nieudanej próbie powrotu do normalności, ostateczna rezygnacja bohatera-człowieka z resztek wolności i całkowite, już nie posiadające charakteru gry poddanie się woli zwierzęcia. Oczywiście, nie ma potrzeby argumentować, że to ostatnie stadium absurdu znajduje się na biegunie życiowego nieprawdopodobieństwa.

Dwa powyższe zdania zamykają tę część naszego szkicu, którą nazwać można próbą opisu (rejestracji) tekstowego ciągu noweli Mrożka, bądź próbą obrazu linearnej lektury tego utworu. Oczywiście, wstępne hipotezy o gatunkowej przynależności a następnie komentarz do niektórych spośród wyłaniających się w toku lektury zagadnień budowy noweli oraz uwagi o przejawach i skutkach szczególnie interesującej nas miniaturowości nieco porządek tego opisu zakłóciły. Częstka następna naszego wywodu nie jest już linearnym ujęciem ciągłości nowelowej wypowiedzi, lecz rozważeniem dwóch głównych jej cech, paraboliczności oraz komizmu. Z tego, co stwierdzają ostatnie zdania partii poprzedniej, wynika, że gradacja absurdu jest w *Wiernym stróżu* zasadą filozoficznego wywodu i narracyjnego uporządkowania treści fabularnych. Ujawnienie takiej właśnie, symetrycznej budowy różnych „warstw” opowiadania uznać można za argument zasadności, a nawet konieczności interpretowania jego fabularnej treści jako nośnika znaczeń niedosłownych, jako metafory bądź paraboli⁶.

To, że historia dziwnego związku opiekuna i jego psa winna być interpretowana jako artystyczna forma przekazu myśli o zjawisku egzystencjalnym bardziej ogólnym, niż sfera stosunków między człowiekiem i zwierzęciem, wynika zarówno z rosnącego jej nieprawdopodobieństwa jak i z jej uporządkowania, bliższego schematom literackim niż formom rzeczywistości.

Alegoryczność czy też paraboliczność dzieła Mrożka ma związek z jego właściwościami gatunkowymi, w tym także z jego miniaturowością. Nie od rzeczy byłoby przecież przypomnienie, iż w teoretycznoliterackich definicjach parabola identyfikowana bywa właśnie z krótkim opowiadaniem. Krótkie formy narracyjne, zwłaszcza zaś może ich odmiany komiczne, stanowią dla alegorii i paraboli grunt odpowiedni. Są to formy sprzyjające tworzeniu obrazów o znacznej nieokreśloności (zwłaszcza postaci bohaterów i czasoprzestrzeni zdarzeń), bądź też przeciwnie, tworzeniu (ewokowaniu) obrazów konkretnych lecz usytuowanych w niedostatecznie określonym kontekście. Tego rodzaju obrazy powstają, gdy w miniaturowej, nowelistycznej wypowiedzi przyjmuje się za przedmiot narracji nie jeden lecz kilka epizodów, gdy jej rozmiar pozwala jedynie na nieobszerne, lapidarne bądź wrywkowe prezentowanie każdego

z nich. W utworze Mrożka opowiadanie pojedynczego epizodu wypełnia, mniej więcej, połowę strony. Wszystkie trzy epizody opowiedziane są na dwóch stronach. Pozostałe cztery strony książkowego druku tego opowiadania wypełnił nowelista częstkami narracji skrótovej oraz partiami narratorskich refleksji. Zwłaszcza względna obszerność tej ostatniej z wymienionych form byłaby czynnikiem sprzyjającym temu, by dookreślić, umotywić lub poddać uogólnieniom to, co przedstawione w epizodach i narracyjnym skrócie. Jest wszakże inaczej, narratorski dyskurs okazuje się jeszcze jednym, obok treści przygód ujętych w strukturę fabuły, składnikiem przedstawionej w utworze fikcji. Jego właściwości oddaje fragment:

Tak, byłem w jego władzy. Tak, to prawda, że miałem ograniczoną swobodę. Być może, że rozwijałem się zbyt jednostronnie, o czym świadczyło choćby to beczenie, jakie zaczynałem wydawać od pewnego czasu. Ale za to jaki spokój spłynął na mnie, od kiedy poddałem się opiece prostodusznego zwierzęcia-stróża. Mówiłem już o listonoszach, znajomych i w ogóle wszystkich, którzy chcieliby przyjść do mnie i zakłócić moje życie, wnieść zamieszanie, pobudzać ambicję, pragnienia, wyobraźnię, niepokoić.

Podmiot cytowanej refleksji nie przestaje być bohaterem komentowanych przez siebie zdarzeń. W swoich dopowiedzeniach, wyjaśnieniach i uogólnieniach nie wznosi się ponad poziom i typ świadomości narzucony absurdem przygód z psem. Znakiem braku dystansu (czy też znakiem pozornego zdystansowania) wobec absurdalnego biegu rzeczy jest postawa powagi, z jaką Mrozek „każe” swojemu bohaterowi-narratorowi przyjmować przejawy absurdu. To, oczywiście, także instrument komizmu. Tak jak w wielu innych utworach autora *Ucieczki na południe* opowiadający i komentujący podmiot aprobeuje śmieszność swoją i sytuacji, w której uczestniczy i którą sam wywołuje („Żeby go ucieszyć, kupiłem sobie dzwonek na szyję”). Powaga traktowania śmieszności wokół i śmieszności własnej, traktowanie jej i absurdu jako normalnego i niekomiczego stanu rzeczy dezawuuje podmiot w potencjalnej roli weryfikatora i interpretatora swojej wypowiedzi. Argumentem w tym względzie dodatkowym może być dla czytelnika *Wiernego stróża* odczuwanie nieidentyczności opowiadającego „ja” z podmiotem autorskim, chociaż przekora humorysty (i poszukiwanie dodatkowych

efektów komicznych) tę oczywistą (z mocy konwencji literackich) nietożsamość „podważa” informacjami wskazującymi na „wolny zawód” narratora (choćby wzmianką o „pracy koncepcyjnej”).

By zapanować nad logiką tych rozważań, dodajmy, że narracyjne i „refleksyjne” elementy Mrożkowego opowiadania przyczyniają się do jego metaforyczności w różny sposób. Te pierwsze czynią to nieokreślonością skrótu, te drugie – niepoważną, niezgodną ze zdrowym rozsądkiem interpretacją groteskowo-absurdalnej historii, a więc cechą sugerującą ukrytą w nich ironię. Sygnał tekstowej obecności tej figury odczytać można choćby w odnarratorskim usprawiedliwieniu psa zmuszającego swego właściciela do odgrywania roli owcy:

Cechy moralnie dodatnie, jak: poczucie obowiązku i chęć służenia – okazały się silniejsze od szacunku dla pana. Czy wolno go za to potępiać? Traktować to inaczej byłoby czystym okrucieństwem, znęcaniem się nad zwierzętami. Jestem istotą myślącą, a więc spoczywa na mnie odpowiedzialność wobec niższych stworzeń [...] Możliwe, że jakiś prostak, nieinteligent, przybrałby wobec tej sprawy postawę mniej subtelną, odruchowo odmówiłby psu, może nawet stosując drastyczną przeciwność. Jednak przy tak rozbudowanej jaźni, jaką ja reprezentowałem, rzecz musiała się ułożyć tak właśnie, jak się ułożyła. A w końcu już od dawna był o wiele silniejszy ode mnie.

Czytelnik, który dochodzi w toku lektury do odkrycia obu tych właściwości, metaforyczności i ironii, zdaje się być do interpretacji najogólniejszych sensów *Wiernego stróża* gotowy. Uznanie tego utworu za paraboliczny pozwoli mu odnieść jego treść do rzeczy ludzkich i uogólnić, przeczytanie jej przez pryzmat ironii – niektóre jej elementy odwrócić. Po dokonaniu tych interpretacyjnych operacji – powtórzmy: wymuszonych charakterem tekstu! – opowiadanie Mrożka wydać się musi parabolą sytuacji egzystencjalnych, które można by ująć w zdaniach: 1. Bywa tak, że dobrowolnie brniemy w zależność od tych, którzy są od nas słabsi, bądź wydają się słabsi; 2. Zdarza się, że popadamy w zależność niepostrzeżenie ale systematycznie, nie umiając z absurdalną czasem nieograniczonością tego procesu walczyć; 3. Nawet dokuczliwe ograniczenia naszej wolności skłonni jesteśmy racjonalizować argumentami o nieuchronności oraz korzyściach tego stanu; 4. Zjawiska te mają częstokroć postać związku między prymitywną siłą a uległością idącą w parze

z duchową wyższością; 5. Nie jest pewne, czy powinniśmy, bądź nie powinniśmy sytuacji takich akceptować.

Przypominając, że interpretacja warstwy semantyczno-filozoficznej nie należy do zadań naszego szkicu, potraktujmy te zdania – nie dociekając ich poznawczej wartości – jako przykład możliwej reakcji czytelnika interpretującego parabolę po tym, jak konieczność parabolicznego odczytania treści utworu skonstatował. Warto jednak było je sformułować chociażby po to, by stwierdzić, że interpretacja dzieła takiego, jak *Wierny stróż*, może okazać się kłopotliwa z powodu cechy, która sądy te zdaje się relatywizować czy też komplikować. Jest nią komizm, cecha kwalifikująca omawiany utwór do jednej z odmian gatunku noweli i wyznaczająca jego stylowo-estetyczną konwencję.

Opowiadanie Mrożka prezentuje nie jeden lecz kilka wspomnianych już typów komiczności. Prócz nacechowania fikcyjnej historii śmiesznością groteskową, absurdalną oraz ironiczną łatwo dostrzec tu także przejawy łagodnej drwiny z niektórych form mówienia i myślenia oraz przykłady językowych dowcipów i literacko opracowanych „scenek” w rodzaju następującej:

- Wracając do El Greca – podjął mecenas skubiąc macierzankę.
- Sądzę, że jego wpływy na nowoczesną sztukę sięgają o wiele dalej, niż nam się wydaje.
- Mhmmm – odparłem niewyraźnie, bo jakiś badyl dostał mi się między zęby.

Śmieszność „wydobywa” Mrozek z elementów rzeczywistości (komizm przedmiotów realnych) lekko lub mocniej ją „przerysowując” (np. w motywie „inteligentkiego” humanitaryzmu wobec zwierząt), lub kreuje ją od podstaw z materii wyłącznie literackiej. Wśród przedmiotów przedstawionych w utworze wyróżnia się komizmem zwłaszcza sam schemat sytuacji osobliwego współistnienia psa i jego właściciela oraz sceny „wypędu i wypasu” ów związek prezentujące. Przedmiotem komicznym jest także świadomość narratora. Pośród instrumentów, których Mrozek dla wydobycia komizmu używa, warto wymienić choćby formy narracji (zwłaszcza trzy zdania początkowe!), formy argumentacji w narratorskich refleksjach, monosylabiczne, bełkotliwe „repliki” usprawiedliwione sytuacją (skubaniem trawy). Interesującym zabiegiem „śmiechotwórczym” jest tu także samo tworzenie (ewokowanie) obrazów, któ-

rych „wizualna” śmieszność przypomina sceny komediowe i humor prac malarskich bądź graficznych.

Dodajmy, że interpretator nastawiający się na ujęcie większości cech istotnych utworu nie mógłby nie odnieść się do tak znaczących własności jego komizmu jak np., narastanie i przeobrażanie się jego przejawów w miarę rozwoju (przebiegu) tekstu. Taki stan rzeczy wydaje się do udowodnienia nie tylko w przypadku przeobrażania się postaci śmieszności w strukturze gradacji absurdu. Z pola widzenia wnikliwego interpretatora Mrożkowego opowiadania nie mogłaby zniknąć także oczywista wielofunkcyjność komizmu, czyli spełnianie przezeń roli nie tylko ludycznej, ale i funkcji referencyjnej (metaforyczna informacja o istnieniu w świecie rzeczy osobliwych i zarazem groźnych) oraz perswazyjnej. Interpretacja uwzględniająca znaczenie, jakie ma w strukturze i lekturze utworu nowelistycznego czynnik miniaturowości, mogłaby natomiast udowodnić tezę, iż wrażenie komiczności utworu tego gatunku nie musi wcale wynikać z wielości środków i „momentów” śmieszności. W tekście miniaturowym dla uzyskania efektu intensywnego rozśmieszania wystarczy komizm podstawowej sytuacji fabularnej oraz niewielki zbiór zabawnych, „rozsianych” w tekście „detali”. Relację między miniaturowością a komizmem noweli określa również to, że jej interpretacja może wiązać się z komfortem uchwytywania rozwoju efektów śmieszności w całym ciągu tekstu poznawanego utworu. Oczywiście, nie trzeba chyba dodawać, że komizm motywów, cech mowy narratora oraz absurdałnego sensu gradacyjnej struktury i absurdałnego zakończenia dziełka zawdzięcza swoją estetyczną intensywność właśnie miniaturowości.

Uwagi o komizmie utworu Mrożka, komplikujące i bez tego pogmatwany tok naszych refleksji, wypada odnieść do kwestii, dla których je odnotowaliśmy. Komizm tego dziełka to nie tylko ludyczny nośnik i sygnał (w ironii, w „przerysowaniu”) paraboliczności. Powagę i pewność filozoficznego sensu paraboli podważa komiczno-absurdałny finał utworu. Pomysł całkowitego poddania się woli zwierzęcia i przyjęcia całkiem „owczego” trybu życia oznacza degradację ludzkiej osobowości bohatera-narratora. Wielokropkowy znak przzerwania wypowiedzi czytać można jako sugestię dalszego ciągu tego procesu. Tylko forma narracji w czasie przeszłym (czyli opowiadania o tym, co zdarzyło się przed wszczęciem aktu narracji) utrudnia ukształtowanie w czytelniku wrażenia, że ma do

czynienia z powiastką przekazywaną po tym, jak jej podmiot „rozpłynął się” w niebycie. To oczywiście żart humorysty podobny zresztą konceptom finałów w dziełach Gombrowicza. Odczytanie tej kpiny z reguł tworzenia iluzji podobieństwa narracji do aktów realnej obserwacji i komunikacji oraz z zasad „paktu autobiograficznego” skutkować może stwierdzeniem, że w interpretacjach dzieł, takich jak *Wierny stróż* rozpoznaniu dominanty stylowo-estetycznej (tu komicznej) przypisywać należałoby rolę istotnego, jeśli nie decydującego „modulatora” (tu: czynnika relatywizacji) ich sensu i hierarchii ich funkcji. Oczywiście, powtórzmy, rozpoznanie dominanty i odgrywanie przez nią wspomnianej roli tej ułatwia miniaturowy rozmiar czytanego dzieła.

Powyższe, skrótowe i dość dowolne stwierdzenia na temat aspektów i uwarunkowań komiczności tekstu Mrożka, można uogólnić w dwóch zdaniach zastępujących rekapitulację naszych rozważań: „śmieszność”, która jest jedną z cech gatunkowych i stylowo-estetycznych oraz współczynnikiem parabolicznej formy podawczej utworu egzemplifikującego te refleksje, wydaje się reprezentować sytuację większości istotnych właściwości noweli wobec jej cechy nazwanej miniaturowością. Miniaturowość noweli nie tylko determinuje sposób przejawiania się innych cech tego gatunku, lecz umożliwiała także szczególne, precyzyjne i zarazem względnie łatwe ich opisywanie i interpretowanie.

Przypisy

¹ M. Pietrowski, *Morfologia noweli*, tłum. E. Pleszkun-Gawlikowa, [w:] *Od formalizmu do strukturalizmu. Antologia prac badaczy radzieckich*, wybór i oprac. J.J. Pluta, Kraków 1980, s. 68 [pierwodruk polski w: „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 1].

² Nawiązujemy tu do rozważań R. Ingardena w dziele *O poznawaniu dzieła literackiego*, [w:] idem, *Studia z estetyki*, t. I, 1957. Niewiele odbiega ich sens od wyżej przytoczonych też M. Pietrowskiego.

³ Utwór z tomu *Deszcz* (Kraków 1962), przedruk, m.in. w: S. Mrożek, *Dzieła zebrane*, t. VI: *Opowiadania 1960–1965*, Warszawa 1997.

⁴ O gatunku i odmianach noweli, zob. zwłaszcza: B. Owczarek, *Opowiadanie i semiotyka. O polskiej nowelistyce współczesnej*, Wrocław 1975.

⁵ Ten i pozostałe fragmenty *Wiernego stróża* cytuję bez numeracji stron za wyborem: S. Mrożek, *Moniza Clavier*, Kraków-Wrocław 1983.

⁶ Parabola, przypowieść to „utwór narracyjny, w którym przedstawione postacie i zdarzenia nie są ważne ze względu na swe cechy jednostkowe, lecz jako przykłady uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji, postaw wobec życia i kolei losu. Świat przedstawiony p. stanowi zbiór sytuacyjnych wykładników jakiejś ogólnej prawdy moralnej, filozoficznej czy religijnej. P. zawiera niejednokrotnie rozwiniętą fabułę, jednakże jest ona z racji swego przykładowego charakteru silnie uschematyzowana i uboga w realia, które podlegają tu rygorystycznej selekcji ze względu na nadrzędny sens utworu. Właściwa interpretacja p. wymaga przejścia od jej znaczenia literalnego do ukrytego znaczenia alegorycznego [...] lub moralnego”. Hasło *Parabola, przypowieść* w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. drugie i poprawione, Ossolineum 1988, s. 412; ibidem zob. także hasła *Pure nonsense*, s. 417 i *Teatr absurdu*, s. 523.