

Bogusław Gryszkiewicz

O śmiechu i okrucieństwie

Ta próba namysłu nad związkiem śmiechu i okrucieństwa bierze początek z trzech różnych źródeł. Pierwszym jest lektura *Sąsiadów* Jana Tomasz Grossa, a ściślej mówiąc – towarzyszący jej zamiar ogarnięcia owych „potwornych szczegółów”, w których – jak pisze Gross – zakodowana jest straszliwa wymowa jedwabieńskiej, a jak się zdaje – nie tylko tej sprawy¹. Drugim źródłem są teoretycznoliterackie czynności zmierzające do uporządkowania problematyki kryjącej się pod nazwą czarnego humoru. Trzecim natomiast, i chyba najważniejszym, jest chęć uchwycenia specyficznych cech komizmu w prozie Michała Choromańskiego, przypomnieć warto od razu – twórczości zorientowanej programowo na realizację funkcji ludycznych i komicznych.

Nie mam całkowitej pewności, czy właściwie odczytuję intencję przypomnianych na wstępie słów Grossa. Jednak biorąc pod uwagę głęboko przemyślaną strukturę jego narracji, wyraźnie eksponującą elementy, które czytelnik powinien uwzględnić w swoim scenariuszu lektury, sądzę, że „potworne szczegóły”, o których pisze, to przede wszystkim składniki budzącej grozę wizji „sadyistycznej ekstazy”, wizji, w której wspólnota zbrodniarzy jawi się jako wspólnota zabawy i śmiechu. Bynajmniej nie z chęci dostosowania się do schematów postmodernistycznego myślenia o literaturze nieartystycznej chciałbym zauważyć, iż interesująca mnie całość, niezależnie od jej niepodważalnej (w granicach ustalonych przez poważnych historyków) wartości referencyjnej, ma dość czytelny aspekt intertekstualny. Myślę tu w pierwszej kolejności o związkach z literaturą Holocaustu, w drugiej – o nawiązaniach do twórczości utrwalającej obrazę przemocy połączonej z ludycznym rozpazaniem jej sprawców. Nie zamierzam prowadzić drobiazgowej analizy tych relacji, a tym bardziej dowodzić, że uprzywilejowanie w rekonstruowanym przez Grossa obrazie wydarzeń motywów, które łączą śmiech i okrucieństwo, koresponduje z popularnymi tematami dyskusji poświęconych historii i kulturze XX wieku. Nie mam

¹ Por. J.T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.

natomiast wątpliwości, iż w jakiejś mierze odzwierciedla i sprzyja ujednoznaczeniu wątku, który od ponad dwudziestu lat zaznacza się w debatach na temat Holokaustu, a dotyczy roli, jaką odegrali w nim „widzowie” czy „przechodnie”. Przynajmniej niektórzy z nas chętnie rozprawiają o oddziaływaniu książki Grossa na zbiorową świadomość Polaków, niejednokrotnie zresztą – podobnie jak sam autor – zdradzając skłonność do nieuprawnionych ekstrapolacji. By tego błędu nie popełnić, powiem ostrożnie, że zarówno *Sąsiedzi*, jak i dyskusja, która się wokół nich toczy od kilku lat, mogą mieć jakiś wpływ na nasz (mówiąc „nasz”, mam na myśli stosunkowo wąski krąg osób zajmujących się badaniem piśmiennictwa artystycznego) sposób czytania różnych gatunkowo tekstów o Zagładzie. Opierając się wyłącznie na własnych doświadczeniach lekturowych, mogę stwierdzić, że konfrontacja z sugestywnymi obrazami bestialstwa, któremu towarzyszy ludyczne uniesienie, uwrażliwia na obecność oraz znaczenie analogicznych motywów w tekstach, których autorzy – w przeciwieństwie do Grossa – nie tworzyli z tych motywów struktury determinującej „wymowę sprawy”, a mówiąc precyzyjniej – wymowę tekstu, który tę sprawę referuje. W rezultacie zabiegu polegającego na wysunięciu jak najbliższej czytelnika sekwencji scen, których składnikiem jest upiorny śmiech zbrodniarzy i (lub) kibicującego im motłochu, autor *Sąsiadów* wyregulował naszą aparaturę odbiorczą w taki sposób, by ze szczególną czułością reagowała na identyczne lub zbliżone sygnały pochodzące np. z opowiadań Andrzejewskiego, Borowskiego czy Rudnickiego, prozy autobiograficznej Szpilmana, Hirschfelda lub Ringelbluma. Uznanie rangi motywów, w których śmiech jawi się jako katalizator, narzędzie, przejaw lub wyraz akceptacji okrucieństwa i zbrodni, stwarza przesłanki do istotnej – jak sądzę – refleksji antropologicznej, psychologicznej i społecznej. W konkretnym przypadku literatury Holokaustu każe myśleć o upokorzeniu, niszczeniu dawnej tożsamości ofiary i tworzeniu nowej, którą narzucają organizatorzy makabrycznych zabaw. Zmusza do namysłu nad desakralizacją śmierci i cierpienia, odarciem ich z majestatu i godności. Pozwala mówić o zmianie ontologicznego statusu ofiary, dokonującej się poprzez brutalne wepchnięcie jej w krąg tego, co nierzeczywiste, w pewnym sensie fikcyjne. A jeśli zauważymy powszechność tego zjawiska i powtarzalność scenariuszy, będziemy mieli podstawy, by sądzić, że owe ludyczne rytuały, eksploatujące m.in. tradycję Żyda jako postaci komicznej oraz schematy święta głupców, stanowiły znaczący element przemyślanego pod każdym względem planu przygotowania i realizacji masowej zagłady. Zainteresowanych problematyką – posłużmy się paradoksem Wilde’a – życia naśladowującego sztukę z pewnością zainteresują aranżacje, o których wspomina Władysław Szpilman:

Niemieccy wartownicy nudzili się na swoich posterunkach i próbowali, jak mogli, czymś się zająć. Jedną z ich najbardziej ulubionych rozrywek były tańce. Z pobliskich uliczek przyganiano muzykantów – ulicznych zespołów [...] następnie wybierano z grupy czekających ludzi co zabawniejszych i rozkazywano im tańczyć walca. Muzykantów ustawiano pod ścianą jednego z domów, na jezdni tworzone wolne miejsce i jeden z żołnierzy obejmował funkcję dyrygenta, bijąc członków orkiestry, gdy grała zbyt wolno. Pozo-

stali pilnowali sumiennosci wykonania tańców. Przed oczami zastraszonego tłumu wirowały pary kalek, starców, grubasów czy też chuderlaków. Ludzie niscy lub dzieci tańczyli w parach z wyróżniającymi się wysokim wzrostem. [...] Gdy dobór par był wyjątkowo udany i śmieszny, tańce przedłużały się. Przejście otwierano, zamykano i znów otwierano, a pechowcy nadal podrygiwali w rytmie walca, sapiąc i płacząc ze zmęczenia².

Wiele podobnych przykładów znajdziemy w zapiskach Emanuela Ringelbluma, np. w relacji o „zabawie na Dynasach podczas pracy” – „Każą jednemu bić drugiego kaloszami. [...] Kazano rabinowi strzelać do siebie. Jedna grupa musi boksować się z drugą”³. Nie potrzeba specjalnej wiedzy, by zauważyć, jak wiele schematów i scenariuszy tych zabaw ma rodowód farsowy, jak wiele komiczna wyobraźnia oprawców zawdzięcza komedii slapstickowej, np. filmowym burleskom Macka Sennetta, tego samego, który głosił, że ciało jest niewyczerpanym źródłem śmiechu, a podstawą dobrej komedii stanowi wywrotka otyłej damy⁴. Jest tu również okazja, by potwierdzić słuszność opinii wskazujących na niezwykle ładunek okrucieństwa w rzeczywistości slapsticku, a także tezy, że tego rodzaju komedie, a wraz z nimi np. niewinne na pozór filmy animowane z bohaterem zwierzęcym doświadczającym ku uciesze małoletniego widza wyrafinowanych katuszy, nieodmiennie odwołują się do sadystycznych dyspozycji odbiorców. Jeżeli naszą uwagę zatrzymają przykłady podobne do relacji Ringelbluma, który w jednej z notatek z września 1940 r. pisze: „Słyszałem, że w pewnym miasteczku zebrano wszystkich garbatych i zastrzelono ich”⁵, mamy okazję przypomnieć sobie, że tymi samymi, kryjącymi intencję ludyczną, kryteriami w wyborze ofiar egzekucji kierował się ponoć cesarz Kaligula. W zapisach, jakie przetrwały z czasów starożytnych, znajdziemy nazwiska innych władców, którzy celowali w podobnego rodzaju „dowcipach” – wymienić by tu można cesarza Domicjana czy imperatora Heliogabala⁶. Pozostawmy jednak przy Kaliguli, którego tradycyjna historiografia, głównie za sprawą Swetoniusza, uczyniła egzemplum szaleńca sprawującego władzę absolutną. Warto może dodać, że w najnowszym piśmiennictwie mu poświęconym, np. u Rolanda Augueta⁷, a zwłaszcza w wydanej kilkanaście lat temu książce Anthony’ego A. Barretta⁸ widać wyraźną tendencję do rewidowania tego schematu, przy czym próbuje się pokazać, że większość składników czarnej legendy władcy zdaje się wynikać, jak to ujmuje Barrett, z jego ironicznego poglądu na świat, nie w pełni rozumianego w tamtych cza-

² W. Szpilman, *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939–1945*, Kraków 2000, s. 52.

³ E. Ringelblum, *Kronika getta warszawskiego wrzesień 1939 – styczeń 1943*, wstęp i redakcja A. Eisenbach, przeł. A. Rutkowski, Warszawa 1983, s. 91.

⁴ „The whacking of a fat lady’s backside is the basis of all true comedy” (cyt. za: D.B. Morris, *The Culture of Pain*, Berkeley 1993, s. 101).

⁵ Tamże, s. 147.

⁶ Por. R. Garland, *The Mockery of the Deformed and Disabled in Graeco-Roman Culture*, [w:] *Laughter down the Centuries*, vol. 1, ed. by S. Jäkel & A. Timonen, Turku 1994, s. 71–84.

⁷ R. Auguet, *Kaligula, czyli władza w ręku dwudziestolatka*, przeł. W. Gilewski, Warszawa 1990.

⁸ A.A. Barrett, *Caligula. The Corruption of Power*, New Haven and London 1989.

sach i w znacznej mierze zniekształconego przez tradycję⁹. W pewnym sensie stał się więc Kaligula ofiarą własnych żartów, dodajmy – na ogół okrutnych i sadystycznych, te bowiem potomni odczytywali dosłownie – jako zapowiedź okrutnych czynów. Wysiłki uczonych pozostają na razie bez wpływu na potoczną wiedzę i wyobraźnię, w której mocno zakorzenił się obraz szaleńca, seksualnego dewianta i wyjątkowego okrutnika. Jakkolwiek daleki od rzeczywistości, popularny, utrwalony m.in. w pornograficznym filmie Tinto Brass, wizerunek szalonego władcy jest w tym kontekście zdecydowanie lepszym punktem odniesienia niż skomplikowane prawdy o psychologii i kulturze, których próbuje dociec współczesna nam biografistyka historyczna. Otóż okrutne żarty Kaliguli czy jego faworyta – wyzwolienca Helikona stały się w potocznym mniemaniu wyłącznie jedną z oznak choroby. Na podobnej zasadzie zdrowy rozsądek zamyka w kręgu patologii – reprezentowanej przez jednostkę lub zbiorowość – inne manifestacje śmiechu okrutnego, wliczając w to „komediowe” improwizacje jedwabieńskiej gromady czy spektakle organizowane przez służby wartownicze warszawskiego getta. W zidentyfikowanym jako aberracja śmiechu okrutnym widzi się jaskrawe zaprzeczenie normy reprezentowanej przez coś, co z reguły rodzi się z radości i szczęścia i jest potwierdzeniem prawdy o przyrodzonej człowiekowi dobroci. Vladimir Nabokov, charakteryzując w wykładzie *Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek* modelowe miasto *common sense*'u, pisał również o panującej w tym mieście wierze w człowieka:

irracjonalna wiara w dobroć człowieka (której z taką powagą przeciwstawia się farsowe i szalbiersze typki zwane Faktami) staje się czymś więcej niż niepewnym fundamentem idealistycznej filozofii. Staje się solidną i mieniącą się barwami tęczy prawdą. A to oznacza, że dobroć staje się głównym i namacalnym elementem naszej ludzkiej rzeczywistości, która wydaje się na pierwszy rzut oka tak trudna do zidentyfikowania z dzisiejszą rzeczywistością przedstawianą przez redaktorów gazet i innych oświeconych pesymistów, wmawiających człowiekowi, że jest rzeczą, łagodnie mówiąc, nielogiczną zachwycać się supremacją dobra w czasach, gdy taki twór jak państwo policyjne lub komunizm usiłuje przekształcić świat w pięć milionów mil kwadratowych terroru, głupoty i zasieków z kolczastego drutu¹⁰.

Śledząc rozwój teoretycznej refleksji nad komizmem, możemy zauważyć, jak silny jest od czasów renesansu impuls do bagatelizowania roli agresji jako czynnika sprawczego śmiechu. Nie trzeba dodawać, że dokonuje się to często wbrew szalbierszym typkom zwanym Faktami w ramach czegoś, co za Milanem Kunderą nazwać by można liryczną koncepcją rzeczywistości. Także dzisiaj spotkamy badaczy, którzy co prawda nie kwestionują powszechnie przyjmowanej we współczesnych koncepcjach komizmu tezy o istotnym znaczeniu agresji, ale starają się ją osłabić, uznając radość i afirmujące nastawienie do świata za co najmniej równo-

⁹ Tamże, s. 216.

¹⁰ V. Nabokov, *Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek*, [w:] tegoż, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 470–471.

rzędne źródło śmiechu. Stąd np. bierze się popularność opozycji: dobry – zły, ciemny – jasny, dionizyjski – apoliński, diabelski – anielski. Nie chciałbym zwyczajem panującym wśród wielu uczonych zajmujących się teorią komizmu referować jej rozwoju od czasów Platona, Demokryta i Arystotelesa. Funkcjonuje obecnie ponad 100 poważnych koncepcji komizmu i nawet pobieżna ich prezentacja nie mogłaby się zmieścić w skromnych ramach tego tekstu. Ograniczę się w związku z tym do spraw, które w tych ramach wydają się najważniejsze. Przypomnijmy zatem, iż starożytność grecka i rzymska, którą w interesującej nas dziedzinie reprezentują oprócz już wymienionych Cycero i Kwintyliana, rozumie mechanizm śmiechu w sposób mniej więcej pokrewny temu, który charakteryzuje tzw. teorie degradacji. Tak samo jest w literaturze. U Homera, jak zauważa współczesny niemiecki teolog Karl-Josef Kuschel: „śmiej bogów nie znał współczucia dla słabych, litości dla dotkniętych nieszczęściem, żalu po niewinnych ofiarach, solidarności z prześladowanymi [...] rozbrzmiewał nad polami bitewnymi zasłanymi zwałami ciał”¹¹. Warto może tutaj dodać, że Starym Testamencie znajduje się 29 odniesień do śmiechu, z czego 13 łączy się z szyderstwem, a tylko dwa z uniesieniami „radosnych i szczęśliwych serc”¹². W szkicu na temat językowych źródeł pojęcia śmiechu Jacques Le Goff przypomina, że „W Starym Testamencie odnajdziemy dwa całkiem różne słowa, oznaczające śmiech: *sahaq*, które oznaczało śmiech «dobry i wesoły» (tak właśnie nazwany zostaje Izaak jako dziecko dwojga starców) – w jednym z ustępów Księgi Rodzaju. Sam ten fragment jest już pełen humoru. Drugie słowo to *laag* – śmiech drwiący i niedobry”¹³. Trzeba jednak dodać, że w wielu kontekstach (przede wszystkim w Psalmach) i *sahaq* nabiera znaczenia „śmiechu niedobrego”¹⁴. Podobnie odczytywana bywa tradycja klasyczna:

Klasyczny uśmiech Demokryta – pisze Jerzy Stempowski – wynika z jego ujemnej oceny świata. Jakkolwiek nie jesteśmy zupełnie pewni, w jaki sposób jego uświęcony tradycją śmiech wynika z zasadniczych postulatów jego filozofii, przekazanych nam przez Diogenesa Laertiosa – wiemy jednakże, że według tradycji starożytnej śmiech ten miał odcień szyderstwa i wynikał z pogardliwego stosunku do ludzi i rzeczy. W dialogu Lukiana z Samostą o licytacji filozofów Demokryt mówi, że śmieje się, bo ludzie wydają mu się równie godni śmiechu jak ich czyny. Porządek świata jest dlań dziełem przypadku, i sprawy jego nie mają w sobie żadnej powagi¹⁵.

¹¹ Por. K.-J. Kuschel, *Laughter: A Theological Reflection*, transl. by J. Bowden, London 1994, s. 6–7.

¹² Por. A. Koestler, *The Act of Creation*, New York 1967, s. 52–53.

¹³ J. Le Goff, *Czy Chrystus się śmiał?*, przeł. A. Mielczarek, „Res Publica Nowa” 1993, nr 1, s. 17, cyt. za: M. Sznajderman, *Blazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000, s. 142–143.

¹⁴ Np. w Przepowiedniach Salomona (1: 26): „Dlatego i ja śmiać się [*sahaq*] będę z waszej niedoli, szydzić [*laag*] będę z was, gdy was ogarnie strach”. Cyt. za: *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego opracowany przez Komisję Przekładu Pisma Świętego, Warszawa 1979, s. 704.

¹⁵ J. Stempowski, *Pan Jowialski i jego spadkobiercy*, [w:] tegoż, *Pamiętnik teatralny trzeciej klasy i inne szkice*, wybór i opracowanie J. Timoszewicz, Kraków 1999, s. 101.

W wypowiedziach poświęconych Platońskiemu pojmowaniu śmiechu pojawia się nierzadko słowo *Schadefreude*. Jak wynika z doskonale udokumentowanych badań Roberta Garlanda, kpina z ludzi kalekich i upośledzonych umysłowo była zjawiskiem powszechnym w starożytnej Grecji, a jeszcze bardziej w starożytnym Rzymie¹⁶. W czasach nowożytnych, kiedy przybywa zwolenników poglądu, że śmiech jest ekspresją radości i szczęścia, dostrzega się jednak – pisze o tym Quentin Skinner – że owa radość rodząca śmiech jest dość szczególnego rodzaju, łączy się bowiem z takimi uczuciami, jak lekceważenie, pogarda czy nawet nienawiść¹⁷. Najwcześniej zwrócił na to uwagę Castiglione, a szerzej zajęli się tą problematyką autorzy traktatów medycznych, z Laurentem Joubertem na czele. Ciekawe w tej tradycji myślenia jest przeciwstawienie śmiechu uśmiechowi, w którym widzi się naturalny wyraz przyjemności i miłości, podczas gdy śmiech jawi się jako ekspresja pogardy¹⁸. Renesansowe i barokowe myślenie o śmiechu zawdzięcza wiele autorom starożytnym, świadczą o tym poglądy Castiglione, a przede wszystkim głośna, traktowana często jako punkt wyjścia nowożytnej tradycji pojmowania śmiechu jako manifestacji wyższości i pogardy, definicja Tomasza Hobbesa:

Nagła uciecha jest uczuciem, które rodzi te grymasy, jakie nazywamy śmiechem. Jej przyczyną jest bądź jakieś nagłe działanie samego tego człowieka, któremu się ono podobna, bądź też powstaje przez spostrzeżenie jakiejś deformacji u innego człowieka, której porównanie z własną osobą daje mu nagłe poczucie wyższości¹⁹.

Klasycy i renesansowy pogład na śmiech jako ekspresję pogardy stał się przedmiotem krytyki pod koniec XVII wieku. Dali tu o sobie znać zwolennicy tezy, że śmiech musi być wyrazem niezmaconej radości. Poza tym wielu moralistów, nie kwestionując istoty klasycznego rozumienia śmiechu, zachęcało do powściągliwości i panowania nad jego żywiołem²⁰.

¹⁶ R. Garland, *The Mockery of the Deformed...*, s. 74: „Laughter in the ancient world knew no moral boundaries, and from Homer onwards the discomfiting of others functioned as a constant source of entertainment”. Można tu dodać, że właściwie do końca XVII wieku śmiech z nieszczęśliwych, zdeformowanych czy psychicznie chorych nie był objęty społecznym zakazem. Dopiero w wieku następnym, pod wpływem jego humanitarnych tendencji, zaczęto ten rodzaj śmiechu postrzegać jako przejaw wulgarności i braku ogłady.

¹⁷ Q. Skinner, *Why does laughter matter to philosophy?*, The Passmore Lecture, ANU, December 2000 [dok. elektr.], s. 3. Moje rozważania zawdzięczają interesującej rozprawie Skinnera znacznie więcej, niż mógłby wskazywać ten przypis.

¹⁸ J. Stempowski zauważa w związku z opozycją śmiech – uśmiech: „To krótkie rozważenie tradycyjnych osobliwości śmiechu pozwala nam łatwiej odróżnić go od uśmiechu. Uśmiech, na przykład Buddy, jest rzeczą dość różną od śmiechu satyryka. Ogólnikowo można by powiedzieć, że uśmiech zawiera zadowolenie z egzystencji nie oznaczające niezbędnie ujemnej oceny świata, śmiech natomiast w swej istocie zawiera pewien ujemny, być może nawet pogardliwy, patrzący cokolwiek z góry stosunek do świata. Uśmiech nie akcentuje przeciwieństwa między naszym «ja» i światem zewnętrznym – śmiech przeprowadza między tymi dwoma pojęciami widoczną linię demarkacyjną” (*Pan Jawiański...*, s. 102).

¹⁹ T. Hobbes, *Lewiatan czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, przeł. Cz. Znamierowski, Kraków 1954, s. 50.

²⁰ Por. Q. Skinner, *Why does laughter...*

Te zmiany pozostawały w ścisłym związku z procesem przeobrażeń obyczajowych i kształtowaniem się kodeksu form towarzyskich: „Dawny kodeks obyczajowy – podkreśla Norbert Elias – zmienia się wprawdzie powoli, ale kontrola społeczna staje się surowa i bardziej wiążąca. A przede wszystkim zmienia się stopniowo sposób i mechanizm modelowania przez społeczeństwo reakcji emocjonalnych”²¹. Mówiąc krótko – polega to na tłumieniu pierwotnej brutalności uczuć, a więc i agresji wyrażanej poprzez śmiech. W XVIII-wiecznej kulturze arystokratycznej Anglii śmiech odbierany jest jako dowód nieokrzesań i wulgarności; Lord Chesterfield w słynnym *Liście do syna* z 1748 roku zachęca adresata, by często się uśmiechał, ale w żadnym wypadku nie śmiał²². Kierunek tych przeobrażeń możemy śledzić na przykładzie *Dworzanina polskiego*, m.in. prośby pana Derśniaka skierowanej do Myszkowskiego: „powiedz nam WM w czym kuśsz a fortył pomóc do trefności może iżby dworzanin wiedział, które trefnowanie jemu jest przystojne, a które nie, a jakim kształtem i którego czasu używać go ma”²³. W tej „nauce około trefności” instrukcja jest bardzo precyzyjna; może dotyczyć parodiowania: „Tego też dołożę, iż w tym przedrzeźnianiu albo pokazywaniu czyjejs postawy mądrze się sprawować trzeba, aby z żartu nie wyszło a w nieprzyjaźń się nie obróciło”²⁴, złośliwości: mamy się tego strzec, abyśmy w niczym nie byli podobni błaznom, tak też zasię w tym krótkim rzeczeniu ma się dworzanin wiarować, aby go za jadowitego a tego, który nie umie zatrefnować aż z uszczypkim a despektem czym, nie miano, bo takowy złośliwy język godzien bywa przykrszego karania”²⁵. Są tam również rady, które możemy odczytać jako pochwałę sztuki kamuflowania agresji i obsceniczności: „Ale te żarty najbarziej chwala, w których jest najmniej sprośności i obrazy, a najwięcej misterstwa i tychże dworzanin używać ma, bo ze szkodliwych żartów nieprzyjaźni i wielkie zaścia bywają”²⁶.

Dworzanin, podobnie jak jego włoski wzór, jest ciekawy nie tylko jako dzieło odzwierciedlające „reformację obyczajów”, która w interesującym nas obszarze polega na umiejętności tłumienia lub maskowania obscenicznych i agresywnych tendencji śmiechu. Z przyjętej tu perspektywy kwestią równie doniosłą, także jako przyczynek do dziejów hipokryzji, wydaje się być dokonane przez pisarzy renesansowych uzupełnienie luki, którą w *Poetyce* pozostawił Arystoteles, to znaczy wska-

²¹ N. Elias, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1980, s. 107.

²² “Having mentioned laughing, I must particularly warn you against it: and I could heartily wish that you may often be seen to smile, but never heard to laugh while you live. Frequent and loud laughter is the characteristic of folly and ill manners: it is the manner in which mob express their silly joy at silly things; and they call it being merry. In my mind there is nothing so illiberal, and so ill-bred, as audible laughter”. (cyt. za: Z. Stewart, *Laughter and the Greek Philosophers: A Sketch*, [w:] *Laughter down the Centuries*, vol. 1, s. 30.

²³ Ł. Górnicki, *Dworzanin polski*, opr. R. Pollak, BN Seria I, nr 109, Wrocław 1954, s. 196.

²⁴ Tamże, s. 210.

²⁵ Tamże, s. 222.

²⁶ Tamże, s. 263.

zanie wad, które mogą czy nawet powinny być piętnowane śmiechem. Poprzez szczegółowe ich wyliczenie ustala się granice, w jakich śmiech agresywny jest dopuszczalny i społecznie usankcjonowany. Buduje się w ten sposób „drugą naturę” człowieka, a zarazem drugą naturę śmiechu i komizmu. Wśród obiektów zasługujących na śmiech wymienia się: skąpstwo, dwulicowość, próżność i chępliwość.

Wspomnianych przemian nie da się zrozumieć abstrahując od chrześcijańskiej teologii śmiechu. Proces jego cywilizowania można opisywać jako podporządkowywanie zasadzie religijno-moralnej. Jak zaznacza cytowany już Kuschel, „chrześcijańska teologia śmiechu występuje przeciw «śmiechowi z góry», kosztem słabych, poniżonych, pogardzanych i wyrzuconych poza nawias”²⁷. Śmiech taki będzie określany jako okrutny i obciążany uczuciem wstydu jako wykroczenie przeciw prawom ludzkim i boskim. Ambiwalentne nastawienie do śmiechu otwarcie agresywnego oraz zakaz śmiechu okrutnego tworzą sprzyjające warunki do rozwoju tej odmiany komizmu, którą zwykliśmy nazywać humorem. W obrębie kultury śmiechu stabilizuje się ideał komizmu, w którym dominuje pozytywny lub neutralny stosunek do świata, a także do ułomności istnienia jednostkowego i zbiorowego. Właściwe temu ideałowi zanegowanie agresji charakteryzowane jest jako sympatia, nieokazywanie wyższości, głęboki sens moralny, filozoficzny stosunek do świata²⁸.

Zasady politycznej poprawności, mające na celu otamowanie śmiechu agresywnego i promowanie odmiany komizmu, o którego tożsamości decyduje idealistyczne, bezkrytyczne i optymistyczne spojrzenie na świat, działały w dosyć ograniczonym zakresie – świadczy o tym nie tylko rozwój satyry, w której agresja akceptowana jest o tyle, o ile służy celom dydaktycznym. Śmiech okrutny trwa w farsie, a także w mnożących się w XVIII wieku „żywotach” i „historiach”, poprzednikach dzisiejszej powieści.

Świadomość niebezpiecznych związków, w jakie skłonne są wchodzić śmiech i literatura komiczna²⁹, ujawnia się wyraźnie w eseju Baudelaire’a *O istocie śmiechu*: „Mędrzec nie śmieje się bez drzenia. [...] Zatrzymuje się na brzegu śmiechu niczym na brzegu pokusy. Wedle Mędrca istnieje [...] pewna tajemna sprzeczność między charakterem mędrca a podstawowym charakterem śmiechu”³⁰.

²⁷ K.-J. Kuschel, *Laughter: A Theological Reflection*, s. 92–93.

²⁸ W wiktoriańskiej Anglii tak rozumiane poczucie humoru („humoru” w zrewidowanym i ograniczonym znaczeniu) stało się, obok zdrowego rozsądku, tolerancyjności i gotowości do kompromisu, jednym z wyznaczników postawy *gentlemana*.

²⁹ Niezwykle interesujący jest w tym kontekście stosunek do śmiechu charakterystyczny dla kultury prawosławnej Rosji. Por. S. Awierincew, *Bachtin, śmiech i kultura chrześcijańska* (przeł. R. Mazurkiewicz, „Znak” 1994, nr 472), a także wykorzystujące zawartość tego szkicu rozważania Moniki Sznajderman (*Błazen...*, s. 95–96), m.in. następująca konstatacja: Język zdaje się potwierdzać te spostrzeżenia: w potocznej rosyjskiej mowie eufemistycznym określeniem diabła jest słowo *szut*, oznaczające zarazem błazna i trefnisią, co w ludowym odczuciu językowym takie słowa jak „żart” czy „kawał” nasycą dziwną dwuznacznością.

³⁰ Ch. Baudelaire, *O istocie śmiechu i ogólniej o komiczności w sztukach plastycznych*, przeł. M. Bieńczyk, „Literatura na Świecie” 2000, nr 10–11, s. 172.

Co ów podstawowy charakter śmiechu stanowi? Żółć, uraza, rozdrażnienie, pycha, poczucie własnej wyższości. Ale – zaznacza Baudelaire – natura komiczności się zmienia. Żywioł anielski i żywioł diabelski działają równolegle. Obok komiczności zwyczajnej (tj. drapieżnej) pojawia się komiczność niewinna – jak ją nazwał E.T.A. Hoffmann, czy absolutna – jak ją określił sam Baudelaire. Genezę tej komiczności niewinnej, anielskiej, którą można by też nazwać konstruktywną, zważywszy na jej społeczne zasługi, zwłaszcza w dziele nadawania sensu otaczającemu nas światu, odsłania doskonale parabola, którą posłużył się Kundera w *Księdze śmiechu i zapomnienia*:

Rzeczy pozbawione nagle oczekiwanego sensu, miejsca przydzielonego im w przypuszczalnym porządku rzeczy (marksista szkolony w Moskwie wierzy w horoskop) budzą nasz śmiech. Śmiech początkowo więc należy do diabła. Jest w nim odrobina złośliwości (rzecz okazała się inna, niż mi się wydawało), ale także odrobina ulgi (rzecz jest lżejsza, niż oczekiwaliśmy, można z nią żyć swobodniej, nie uciska nas jej zbyt wielka powaga). Kiedy anioł po raz pierwszy usłyszał śmiech diabła, osłupiał. Odbłyło się to na jakiejś uczcie, w której uczestniczyło dużo ludzi i wszyscy oni, jeden za drugim, przyłączyli się do diabelskiego śmiechu, tak bardzo był on zaraźliwy. Anioł doskonale rozumiał, że ten śmiech wymierzony jest przeciw Bogu i przeciw godności Jego dzieła. Wiedział, że musi natychmiast jakoś zareagować, lecz czuł się słaby i bezbronny. Ponieważ sam nie potrafił nic wymyślić, zaczął naśladować swego przeciwnika. Otworzył usta i wydał przerywany, modulowany dźwięk z górnych rejestrów swej skali głosu [...] i nadał mu odwrotny sens: podczas gdy śmiech diabła wskazywał na bezsensowność rzeczy, to śmiech anioła – przeciwnie – wyrażał radość z tego, że wszystko na świecie jest tak mądrze urządzone, wspaniale wymyślone, piękne, dobre i pełne sensu.

Diabeł i anioł stali więc na wprost siebie, otwierali usta i wydawali mniej więcej ten sam dźwięk, lecz każdy z nich wyrażał w nim coś innego. I diabeł patrząc na śmiejącego się anioła śmiał się coraz bardziej, głośniejszym i prawdziwiejszym, bo śmiejący się anioł był nieskończenie śmieszny.

Śmiech, który jest śmieszny, to klęska. Ale mimo wszystko aniołom coś się udało. Wszystkich nas okłamali semantycznym trickiem. Oryginalny śmiech diabła i anielska imitacja nazwane są tym samym słowem. Ludzie do dziś nie uświadamiają sobie, że taki sam zewnętrzny objaw kryje w sobie dwie całkowicie przeciwstawne postawy. Istnieją dwa rodzaje śmiechu, a nam brak słowa na odróżnienie jednego od drugiego³¹.

Można by dodać, że aniołowie Kundery, a właściwie ich przedstawiciele tu na Ziemi, odnieśli jeszcze jeden sukces. Sprawili, że w potocznym rozumieniu komizmu śmiech agresywny traktowany jest jako szpetna imitacja śmiechu anielskiego. To zdroworoządkowe myślenie nie wywarło jednak większego wpływu na dwudziestowieczną filozofię komizmu, o czym świadczą m.in. teorie Bergsona i Freuda. To dzięki nim przede wszystkim łatwiej dziś zrozumieć, że tzw. wyższe formy komizmu, których kulturowa ranga wzrastała wraz z procesem cywilizacji, raczej ma-

³¹ M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Godlewski i A. Jagodziński, Warszawa 1993, s. 68–69.

skują niż odsłaniają prawdziwą naturę śmiechu. U Bergsona szczególnie ważne są spostrzeżenia dotyczące zawieszenia współczucia jako warunku efektywności komizmu: „żeby komizm – pisze autor *Śmiechu* – mógł wywołać należyty skutek, wymaga on jakby chwilowego znieczulenia serca”³². Można, wzorem współczesnego pisarza amerykańskiego Leslie’ego Epsteina radykalizować tę tezę, twierdząc, że w komizmie owo znieczulenie serca nie jest chwilowe, ale permanentne³³. Można, a nawet należy, wzorem Stefana Morawskiego, dodać, że często śmiech ma w swym tle emocjonalne poruszenie, tyle że decydują o nim emocje negatywne³⁴. Bergsonowskie „chwilowe znieczulenie serca” określa zatem nie tyle postawę emocjonalnego niezaangażowania, ile brak, w nastawieniu do obiektu komicznego, emocji pozytywnych albo czegoś, co można określić *aktywną* sympatią. Podkreślam – aktywną, ponieważ pewien rodzaj sympatii, który trudno mi w tym momencie nazwać, nie jest w tym przypadku wykluczony.

„Komedia zaczyna się tam, gdzie wzruszać przestają nas ludzie” – powiada Bergson, nie pozostawiając wątpliwości, że komizm jest przede wszystkim wytworem chłodnej inteligencji i beznamiętnej obserwacji świata. Słowo „okrucieństwo”, jeśli pominąć jego nadużycia w służbie natrętnego i hałaśliwego – jak go nazywa Alain Finkielkraut – narcystycznego humanitaryzmu³⁵, ma dwa podstawowe znaczenia: wskazuje na skłonność do zadawania niepotrzebnego bólu fizycznego lub psychicznego, oznacza także obojętność na cierpienie, nieliczenie się z czyjąś wrażliwością, brak współczucia³⁶. Można więc widzieć w śmiechu okrutnym gwałt zada-

³² H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977, s. 49.

³³ Odpowiadając na pytanie D. Smitha, cytującego słowa Bergsona dziennikarza „The Atlantic Monthly”, autor *King of Jews* stwierdził: „It’s a good quote, but I would even further and say that anesthesia isn’t temporary. It’s what the comic requires all the time. Chekhov said that every true writer has to have a heart of ice. I think every true writer knows that. There’s certain objectivity that one has to cultivate, a certain coldness, even though one tries to retain warmth at the same time. So I know what Bergson means” („The Atlantic Online”, dok. elektr.: www.theatlantic.com/unbound/interviews/ba991020.htm).

³⁴ S. Morawski, *Paradoksy filozofii komizmu*, [przedmowa do:] H. Bergson, *Śmiech...*, s. 36–37.

³⁵ Por. A. Finkielkraut, *Zagubione człowieczeństwo. Esej o XX wieku*, przeł. M. Fabjanowski, Warszawa 1999, s. 95 i nast.; komplementarna wobec tego rodzaju nadużyć jest łatwość, z jaką na temat okrucieństwa współczesnego świata wypowiadają się rodzimi popularyzatorzy światopoglądu postmodernistycznego, np. M. Gretkowska, rozwijająca z właściwą sobie błyskotliwą nieodpowiedzialnością antytezę: kicz – okrucieństwo: „Albo kicz, albo śmierć. Kicz jest przytulnym zakątkiem bezpieczeństwa. Wokół kiczu okrucieństwo, groza – prawdziwy obraz, dobry wiersz. Zobaczyć rzeczywistość, to zobaczyć okrucieństwo (*Kabaret metafizyczny*, s. 91, cyt. za: P. Czaplński, *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 187). W jednym i drugim przypadku obserwować można skuteczne niestety rozluźnianie związków między znakiem i znaczeniem, przypominające trochę prawidłowość, którą Finkielkraut opisywał w związku ze współczesnymi zastosowaniami słowa *Nazi*: „A word [...] without referent, anchored to nothing, a word that is no longer a fact but simply a label, a floating word – available, completely adaptable – that regroups under one infamous heading every form of opposition the self-proclaimed representatives of forward-marching Man encounter in their path” (*Remembering in Vain: The Klaus Barbie Trial and Crimes Against Humanity*, transl. by R. Lapidus with S. Godfrey, New York 1992, s. 37).

³⁶ To rozumienie nie różni się zasadniczo od definicji, jaką w szkicu *O okrucieństwie* (1928) sformułował Marian Zdziechowski: „Okrucieństwo polega na umyślnym i rozmyślnym sprawianiu cierpienia istotom

ny psychice człowieka, ale także wydarzenie w przestrzeni społecznej, które polega na kolizji właściwej śmiechowi tendencji agresywnej z ochraniającą dobro jednostki normą obyczajowo-moralną. Trzeba koniecznie dodać, że podłożem owego wydarzenia nie musi być nieznajomość normy lub patologiczne skłonności czy antyspołeczna orientacja „agresora”. W przywoływanych na wstępie przykładach organizowanych przez hitlerowców spektakli nie można wykluczyć udziału skłonności sadystrycznych, ale przede wszystkim należy myśleć o pozbawieniu kogoś człowieczeństwa i przysługujących mu podstawowych praw. Alain Finkielkraut, przypominając po raz kolejny w *Zagubionym człowieczeństwie* utrwalone we wspomnieniu Primo Levi’ego skierowane na więźnia chłodne („bez współczucia, ale i bez nienawiści” – jak dodawał w *Remembering in Vain*) spojrzenie niemieckiego funkcjonariusza doktora Pannwitza, pisze w związku z tym o syndromie akwarium:

W spojrzeniu doktora Pannwitza Primo Levi dostrzega ostateczne zerwanie ze wspólnotą losu i solidarności gatunku, które, chcąc nie chcąc, łączyły nikczemnego Szajłoka z ludźmi wielkiego serca. Häftling 174517 może sobie szlochać, broczyć krwią, śmiać się, cierpieć, może zdać albo oblać swój egzamin z chemii – i tak nieprzebrany mur, niewidzialny i szczelny jak szyba akwarium, oddziela go na zawsze od człowieczeństwa³⁷.

Nie mniej trafna wydaje się być przeprowadzona przez francuskiego filozofa charakterystyka nazistowskiego okrucieństwa:

Przemoc nazistowska nie jest sprawą upodobań, ale obowiązku. Dokonuje się jej nie w imię sadyzmu, ale w imię cnoty, nie dla przyjemności, ale dla metody, nie w imię dzikięgo rozpasania, ale w imię wyższego sumienia, z zawodową odpowiedzialnością i nieustanną troską o powierzone dzieło. [...] hitlerizm nie wznosił królestwa zbrodni na gruzach moralności, ale nadał zbrodni wszelkie pozory moralności, wyposażając ją w odpowiednie nakazy i sankcje. [...] Państwo SS doprowadza to nieporozumienie tak daleko, że podejmuje się walki ze współczuciem jako pokusą, traktując wszelką litość, jaką odczuwamy na widok twarzy ludzkiej, za zdradę ideału³⁸.

Jak się wkrótce przekonamy, w literaturze, a ona nas tu przede wszystkim interesuje, obecność śmiechu okrutnego może być uwarunkowana jeszcze inaczej – jego motywy częściej należą do sfery estetyki niż do indywidualnej czy zbiorowej psychologii, i niekoniecznie łączą się z apelem do sadystrycznych dyspozycji odbiorcy.

Do psychologizowania śmiechu okrutnego zachęca nas Zygmunt Freud, sugerując, że zdolność do komicznych produkcji tego rodzaju łączy się ze specyficznymi determinantami psychicznymi. Pisząc o „pobudkach dowcipu”, zauważa: „tendencyjne dowcipy agresywne udają się najlepiej tym, w których seksualności daje się dowieść istnienia silnych komponent sadystrycznych, w życiu słabiej lub silniej ha-

zywej, czującej” (Kraków 1993, s. 8). Znamienne, że Zdziechowski stawia okrucieństwo na pierwszym miejscu wśród ludzkich występków i zwyrodnień. Identycznie, choć z nieco odmiennych powodów, określa jego miejsce Judith N. Shklar (*Zwyczajne przywary*, przeł. M. Król, Kraków 1997).

³⁷ A. Finkielkraut, *Zagubione człowieczeństwo...*, s. 6.

³⁸ Tamże, s. 57.

mowanych³⁹. Wyrwane z kontekstu zdanie to mogłoby potwierdzać słuszność opinii lokujących komizm okrutny na marginesie kultury śmiechu. Trzeba więc pamiętać, że podobnie jak Bergson, autor *Dowcipu i jego stosunku do nieświadomości* akcentuje konstytutywną funkcję tendencji agresywnych, jednoznacznie wskazując, że tzw. dowcip niewinny jest zjawiskiem zdecydowanie rzadszym aniżeli ta odmiana dowcipu tendencyjnego, którą nazywa dowcipem złośliwym.

W późniejszych pracach na temat komizmu najbardziej przekonujące argumenty na rzecz tezy o agresywnym charakterze śmiechu formułuje Arthur Koestler. Warto dodać, że zawierająca je książka *The Act of Creation* stanowi jeden z głównych punktów odniesienia koncepcji komizmu budowanych w krajach anglosaskich od końca lat 60.

Bardziej wyrafinowane – pisze Koestler – formy humoru wywołują mieszane, a niekiedy nawet sprzeczne emocje, ale bez względu na skład tej mieszaniny, zawsze znajdziemy w niej jeden składnik, którego obecność jest nieunikniona: impuls, mniejsza o to, jak nieśmiały, agresji lub lęku. Może on ujawniać się w formie złośliwości, kpiny, ukrytego okrucieństwa zachowań protekcyjnych, albo po prostu jako brak sympatii wobec ofiary dowcipu. [...] Proponuję nazwać ten stały składnik tendencją *agresywno-obronną*⁴⁰.

Wpływ poglądów Koestlera, ale także całej tradycji teorii wyprowadzających komizm z agresji, zaznacza się wyraźnie w rozważaniach Leonarda Feinberga⁴¹, autora, w którego przypadku brak intelektualnej dyscypliny nadrabiany jest swadą, z jaką dowodzi, że „humor i agresja to zjawiska nierozłączne”. Obiekt agresji jest dla Feinberga głównym kryterium klasyfikacji odmian komizmu: agresją wobec hipokryzji tłumaczy komizm prawd zaskakujących swą szczerością („Dopiero w pół roku po śmierci teściowej zdarzyło się, że w oczach synowej zabłyśły łzy”), agresją wobec zakazów i poprawności jest jego zdaniem motorem dowcipu obscenicznego i skatologicznego, o agresji totalnej mówi w związku z czarnym humorem, o agresji wobec logiki i konsekwencji w związku z *pure nonsensem*, a o agresji wobec konformizmu w przypadku humoru kalamburowego. Zapewne trudniej byłoby nam się pogodzić z taką mnogością zastosowań słowa „agresja”, niż z uznaniem za słuszną następującej opinii:

Przebiegłość środków i sposobów kamuflażu agresji jest proporcjonalna do stopnia cywilizacji, jaki przypisuje sobie dane społeczeństwo. Agresję ukrywa się nie tyle ze względów etycznych, ile z czystego konformizmu, gdyż społeczeństwa cywilizowane uważają, że manifestacja nieuzasadnionej wrogości jest nie na miejscu. Metoda niebezpośrednia nie eliminuje więc agresji, lecz jest pełną hipokryzji próbą jej zamaskowania⁴².

³⁹ Z. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 182.

⁴⁰ A. Koestler, *The Act of Creation*, s. 52.

⁴¹ L. Feinberg, *Tajemnica humoru*, przeł. B. Budzianowska, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6, s. 285–296.

⁴² Tamże, s. 286. Godne uwagi jest, że w amerykańskich środowiskach akademickich szczególnie trzeźwe spojrzenie na zasady *political correctness* mają właśnie teoretycy i badacze komizmu. Świadczy o tym m.in. specjalne wydanie „Humor: IJHR” (1997, nr 10), poświęcone humorowi w dobie politycznej poprawności.

Szkoda, że charakteryzując trafnie zależność między kamuflowaniem agresji a stopniem ucywilizowania społeczeństwa Feinberg nie pomyślał, że w literaturze komizm, w którego tle pozostaje jawna czy wręcz ostentacyjna agresywność, pojawiać się może jako reakcja na hipokryzję i konformizm ucywilizowanego społeczeństwa. Również, a może nade wszystko – na hipokryzję i konformizm pod postacią konwencji, które służą moralistycznej i humanitarnej misji dzieła. Szczególnie w twórczości niewysokich lotów, której wirtualny odbiorca projektowany jest w taki sposób, by czytelnik rzeczywisty mógł w pełni potwierdzić miłe mu prawdy o własnej wrażliwości i wielkości duszy, a przy okazji umocnić swą wiarę w trwałą dobroć natury ludzkiej.

Ponieważ znajdujemy się coraz bliżej problematyki *stricte* literackiej, trzeba dodać, że kwestia związku śmiechu i okrucieństwa jest w kontekście literatury pięknej o wiele bardziej skomplikowana niż w przypadku komizmu, wynikającego z agresji, której przestrzeń stanowi rzeczywista sfera kontaktów międzyludzkich. O wiele łatwiej analizować okrucieństwo nawet tych najbardziej wyrafinowanych żartów Kaliguli, zazwyczaj bowiem kojarzymy okrucieństwo z realnym cierpieniem lub realnym brakiem litości wobec konkretnych, żywych ludzi. Jeżeli będę chciał ograniczyć się do dwu podstawowych, wymienionych wcześniej znaczeń słowa, a zarazem nie ulec pokusie psychologizowania, to może się okazać, że interesująca mnie kombinacja śmiechu i okrucieństwa jest tematem mało zajmującym, a pojęcie „śmiechu okrutnego” kategorią o stosunkowo wąskim zakresie zastosowań. Spróbujmy to sprawdzić na przykładzie twórczości prozatorskiej Michała Choromańskiego, pisarza o bujnej wyobraźni komicznej, a zarazem – co należy już do jego publicznego portretu – łatwo przekraczającego granice konwencjonalnej moralności.

Bez wątpienia najmniej trudności sprawić nam powinno opisanie kombinacji śmiechu i okrucieństwa jako składnika rzeczywistości przedstawionej. Zafascynowany psychologicznymi anomaliami, Choromański nierzadko eksponuje tendencje sadystyczne jako dominujący składnik kreowanych przez siebie osobowości. W wielu przypadkach manifestacją tych, ukazywanych jako zróżnicowane w swym nasileniu, tendencji jest śmiech. Mamy zatem prawo powiedzieć, że interesujące nas połączenie występuje jako motyw, składnik przedmiotowej płaszczyzny dzieła. Sporo interesujących przykładów znaleźć można w *Głównictwie, moglitwie i praktykarzach*, gdzie sadyzm stanowi nie tylko element charakterystyki jednostek, ale i zbiorowości. Wymieńmy opowieść o człowieku, który dla zabawy zwabia do piekła tropików rodzinę z Polski, obiecując bliskim mieszkanie w szklanych domach, które na miejscu okazują się bambusowymi szałasami. Na pytanie matki „Gdzie szkło?” odpowiada: „Czy nie widzisz wszystkiego na wylot?” Okrutny żart jest tutaj składnikiem portretu sadystycznego żartownisia, należy sądzić – miłośnika prozy Żeromskiego⁴³. W innym miejscu, w rozdziale pod znamionym tytułem: *Jak powiesić kotkę?*, opowiedziana beznamiętnie odrażająca anegdota o wieszaniu kotów służy

⁴³ M. Choromański, *Głównictwo, moglitwa i praktykarze*, Poznań 1971, t. 1, s. 224–225.

charakterystyce środowiska zamieszkałych w bananowej republice niemieckich kolonistów: „Gospodarz powiada, że dla jego chłopaków była to pyszna zabawa. I że z każdą nową kotką, jak się wyraził, każdemu z nich jakby przybywało rok życia [...] «Dorośleją, powiada. Dorośleją, bo się wyzbywają miękkości!...»”⁴⁴

Niekiedy te sygnały sadyzmu są słabsze, a w analizowanej kombinacji przewagę uzyskuje śmiech. Tak jest w pikantnej anegdocie opowiedanej w *Miłosnym atlasie anatomicznym*:

Biedaczysko, ożenił się, jak mówiono, z wieżą w Pizie, bo stryjenka, la pauvre, doprawdy wydawała się większa od tych naszych pieców malowanych przez Kleona. [...] Wiem, jak się zachowywała w łóżku. Bo już mówiłem, że stryjasek Bobo był taki pomniejszony. Sądzę, że sięgał jej po pępek! [...] Skutkiem czego [...] dla takiej wieży wszelka jego aktywność wydawać się musiała, bo ja wiem czym? Co najwyżej trzepotaniem wróbelka. Potrzepoce, potrzepoce se parę chwil i już po wszystkim. Niemniej poczciwa stryjenka nie szczędziła mu serca ani wyrozumiałości dla jego nikłych wysiłków, była, słowem, uprzejma z natury i bardzo dobrze wychowana. Bo proszę się i w taką rzecz wczuć. Widzi pan pod kołdrą tę wieżę? No i czy mogła wiele mieć dla siebie po tych trzepocących skrzydełkach? Aż do dziś przechowujemy wśród naszych rodowych mitów pewien zwrot, z którym do niego się zwracała: „Viens me le dire, mon petit, quand tu auras fini!” [...] „Mój maleńki, gdy tylko skończysz, przyjdź i mi o tym opowiedz”⁴⁵.

W powojennej twórczości Choromańskiego postaci bywają dość mocno zestereotypizowane, a jeden z tych stereotypów odpowiada medycznej kategorii *moral insanity*, obłądki moralnego, zjawiska opisywanego przez Morela, Lombrosa i Pricharda. Do paradygmatu cech tych postaci należą: chłód uczuciowy, skłonność do czynów asocjalnych, brak uczuć moralnych i specyficzne poczucie humoru. Jako ilustracje tezy o wrodzonym zwyrodnieniu mają zwykle arystokratyczne pochodzenie i homoerotyczne upodobania. W życiowej filozofii łączą wpływy Nietzschego i Wilde’a. Brak altruizmu oraz skłonność do okrucieństwa znajdują wyraz w cynicznym poczuciu humoru i postrzeganiu świata w aspekcie komicznym, od strony wodewilowej – jak to określa Szczęsny Dzierżbiłowicz w powieści *Różowe krowy i szare skandalie*, arystokrata, dla którego „życie miało [...] zawsze uroczą stronę wodewilową. Większość osób, z którymi się ostatnio stykał, była stworzona po to, by go z lekka, życzliwie a d y s k r e t n i e sobą bawić”⁴⁶.

Do tego kręgu należy także baron Sztzygiel ze *Schodami w górę, schodami w dół*:

Podobno gdy otrzymał depezę o tragicznym zgonie żony, rozłożył ręce i powiedział humorystycznie: Voilà! [...] Mnie osobiście stary baron nawet się zewnętrznie podobał. Ma w istocie coś humorystycznego w twarzy, jak gdyby wszyscy ludzie wokół po trochu go bawili lub jak gdyby zewsząd słyszał dowcipy⁴⁷.

⁴⁴ Tamże, t. 2, s. 100–101.

⁴⁵ M. Choromański, *Miłosny atlas anatomiczny*, Poznań 1987, s. 196–197.

⁴⁶ M. Choromański, *Różowe krowy i szare skandalie*, Poznań 1970, s. 45–46.

⁴⁷ M. Choromański, *Schodami w górę, schodami w dół*, Poznań 1967, s. 278.

Znamienny dla tych postaci rodzaj poczucia humoru definiuje narrator w jednej z dygresji *Różowych krów i szarych skandalii*:

Co prawda uśmiech, z jakim potrafili w pewnych wypadkach rozmawiać, był trochę niepokojący, niemal zaskakujący. Wyglądało to, niczym wesoly papier wedlowski, w którym zamiast cukierków, zawinięte było czyjeś niepowodzenie, bądź nawet płacz. (Bo czy wolno było na ten przykład tak lekko i bez współczucia mówić o kimś zaczadzonym? Bądź o takiej świętej rzeczy jak czuła miłość ojcowska?). Naturalnie, podobnego stanu rzeczy nie pochwalam, ale nic na to poradzić nie mogę, skoro istniał⁴⁸.

By uzyskać w miarę pełną charakterystykę tego stylu bycia, warto wziąć pod uwagę, że tak jak książkę Wicuś z powieści *W rzecz wstąpić*, wyróżniające się nim postaci skłonne są widzieć w świecie rezultat żartu, a ich śmiech czy nawet tylko uśmiech wywołuje lęk w otoczeniu („Nie darmo dzierzbilłowiczanom coś drgało na twarzach, ilekroć pan Szczęsny zwracał się do nich z uśmiechem”⁴⁹).

W przedwojennej prozie Choromańskiego tego rodzaju poczucie humoru charakteryzuje postaci lekarzy. W *Zazdrości i medycynie* Tamten mówi „wesolo i bezdusznie”, w *Opowiadaniach dwuznacznych* Sztoss śmieje się „lekceważąco i przykro”, „niemoralnie”. W twórczości powojennej schemat ten realizują przede wszystkim dr Chwaciński ze *Szpitala Czerwonego Krzyża* oraz dr Leciakowski z *Głównictwa, moglitwy i praktykarzy*, medyk, który myśląc o zwiększeniu dochodów, zszywa pacjentom rany brudną igłą anatomiczną. W zestawieniu z tymi postaciami zaznacza się bardzo wyraźnie odmienność dr. Briega ze *Szpitala Czerwonego Krzyża*, uważającego, że „moralni ludzie nie dowcipkują”⁵⁰. Cyniczne czy – mówiąc językiem Choromańskiego – „nietaktowne” poczucie humoru rozkwita w odtwarzanej w kilku powieściach atmosferze międzywojennej Warszawy: „pełnej ludzi skłonnych do ustawicznego mówienia witzami – byle kogoś obgadać i uśmieć się”⁵¹ i bawiącego się Zakopanego: „Społeczeństwo w dalszym ciągu do samobójstwa Szttygielowej odnosiło się krytycznie, uważano je za przejaw złego smaku. Samobójstwo z miłości! To było coś tak śmiesznego, coś tak niewspółczesnego”⁵².

Te ludyczne wspólnoty i właściwy im typ śmiechu mają swój odpowiednik w rzeczywistości, do której powraca Choromański w prozie autobiograficznej. W *Memuarach* czytamy: „w młodości swojej na skutek stałego przebywania w Zakopanem lub też obcowania z warszawską bohemą, powiedzmy z Miniem – miałem w sobie coś z błękitnego ptaszka”⁵³. Wyznanie to może wskazywać, że rodzaj komizmu rozpowszechniony w świecie Choromańskiego ma swój wzór w cynicznym, agresywnym i często bolesnym dowcipie, który stał się znakiem rozpoznawczym młodych warszawskich satyryków, z Januszem Minkiewiczem i Światopełkiem

⁴⁸ M. Choromański, *Różowe krowy...*, s. 113.

⁴⁹ Tamże, s. 427.

⁵⁰ M. Choromański, *Szpital Czerwonego Krzyża*, Poznań 1959, s. 34.

⁵¹ M. Choromański, *Słowacki Wysp Tropikalnych*, Poznań 1990, s. 74.

⁵² M. Choromański, *Schodami w górę...*, s. 270.

⁵³ M. Choromański, *Memuary*, Poznań 1976, s. 146.

Karpińskim na czele. Wskazując ten wzór powinienem dodać, że chodzi mi nie tyle o ich publikowaną twórczość (tytuł zbioru wierszy i prozy satyrycznej Minkiewicza *Nic świętego* z 1939 roku to raczej reklamowy chwyt niż zapowiedź obyczajowego skandalu), ile o styl kawiarnianego bycia, o którym sporo dowiedzieć się można z literatury wspomnieniowej.

Komiczna percepcja rzeczywistości i świadcząca o niej „wesola bezdusność” zachowań językowych są w prozie Choromańskiego nie tylko przedmiotem prezentacji, ale często także właściwością planu narratora i narracji. Mówiąc o okrucieństwie w odniesieniu do relacji narrator – przedmiot przedstawienia myślę przede wszystkim o tych powieściach, w których agresywna tendencja komizmu kieruje się na zewnątrz dzieła, w stronę osób stanowiących modele satyrycznych portretów. Mamy w tym przypadku do czynienia z okrucieństwem literackiej karykatury, której autor z jakimś szczególnym, zachęcającym do psychoanalitycznych spekulacji, zapalem stara się zniesławić i poniżyć obiekt przedstawienia. Z czymś takim spotykamy się w powieści *Schodami w górę, schodami w dół*, w której głównej bohaterce – Draginie Łuckiej rozpoznano bez trudu rysy wdowy po Janie Kasprowiczu⁵⁴. W imponującym arsenale służących ośmieszeniu środków znajdziemy degradujące porównania i metafory:

Zza balustrady była widoczna tylko górna część jej ciała, tylko popiersie. Miała wschodnią urodę i z lekka przypominała familijny portret, szerniały i trochę popękany, który nie wiedzieć czemu wywleczono ze strychu i ustawiono na balustradzie werandy⁵⁵.

Chętnie sięga Choromański po elementy komizmu sytuacyjnego:

Niech pani pokaże, w którym miejscu panią boli.

Wskazała palcem czubek głowy. Jej kruczony włosy leżały rozsypane po poduszce.

– Czy jest to ból stały?

– Wciąż narastający.

– A stolec pani miała?

Najwyższe zdumienie, graniczące z osłupieniem i strachem ukazało się na ciemnej twarzy pani Draginy. Potem z jej rysami – z nosem, wargami, oczami – stała się jakaś katastrofa, jakiś kataklizm. Coś jakby trzęsienie ziemi odbywające się na ludzkiej twarzy.

– Co? – spytała. – Nie rozumiem, co pan doktor powiedział?⁵⁶

⁵⁴ W napisanej na kolanach biografii Choromańskiego Marek Sołtysik pokpiwa z Aleksandra Zaczyńskiego, który w felietonie ogłoszonym na łamach „Życia Literackiego” oświadczał m.in. w związku z przywołaną powieścią: „podziwiam oryginalność jego stylu, ale czytać go nie lubię, bo mroczny i zostawia w człowieku niemily osad czegoś lepkiego moralnie” (cyt. za: *Świadomość to kamień. Kartki z życia Michała Choromańskiego*, Poznań 1989, s. 126). Wielka szkoda, że biografista, zamiast nagiąć do swych polemicznych celów sens cytatu z Juliana Greena („źródło powieści jest nieczyste”), nie spróbował odpowiedzieć uczciwie na pytanie, czy Choromański postąpił przyzwoicie, tworząc wyjątkowo odstręczający portret osoby, z którą łączyły go niegdyś bliskie stosunki i której – o ile mi wiadomo – sporo zawdzięczał. Myślę, że odpowiedź na to pytanie jest prosta, nawet jeśli uważamy, że autora *Schodami w górę...* można zestawiać z takimi grzesznikami, jak Dostojewski, Camus, Gide czy Witkacy.

⁵⁵ M. Choromański, *Schodami w górę...*, s. 29.

⁵⁶ Tamże, s. 78.

Z właściwym sobie talentem operuje parodią:

Mój drogi, jedyny Antku! pisała pani Dragina do prochów swego męża. Dziś byłam na cmentarzu, na Twoim grobie, i chciałam z Tobą porozmawiać, ale obok leży ten nieznośny weterynarz, Dobiesław Świszcz i jego płyta sąsiadująca z Twoją mnie niezwykle krępuje. Świszcz obok Ciebie! To naprawdę straszne. Zawsze w życiu kręciło się koło Ciebie moc Świszczów i przysłaniali Cię sobą. Ale poczekaj jeszcze trochę i będziesz leżał na swoich Baziach, w pobliżu mnie i wtedy będziemy mogli ze sobą rozmawiać do woli⁵⁷.

Temu wszystkiemu towarzyszą wyjątkowo zjadliwe inwektywy, które nie pochodzą od narratora, ale od jednego z uczestników wydarzeń – inżyniera Ordegi:

Stała nade mną i oblizywała sobie wargi, jakaś potworna karykatura bóstwa, jakaś nieokiełznana i mówiąca jej stylem, mistyczna lubieżność. I ten potwór, to karykaturalne uosobienie kobiecości wyrzekło do mnie znaczącym basem, który [...] wydał mi się po prostu plugawy. Wyrzekła basem: „To ja, panie Ryszardzie!...” Co najgorsze, że nie, ale to nic śmiesznego w tym nie było, boby poczucie humoru podtrzymało mnie na duchu. Ona potrafi stworzyć taki nastrój, taką jakąś rozlazłą babską przybyszewszczyznę, taki wulgarny, obleśny i tłusty demonizm, że człowiekowi normalnemu w jej obecności nie do śmiechu. [...] W tym właśnie miejscu ona ten epizod w swym *Liście* opisała trochę inaczej – rzekłem. – Napisiała: „Nie przypuszczałam, że to taki namiętny człowiek. We wzroku jego był już nie tylko podziw, lecz pożądanie. Wysokiego, najwyższego gatunku”⁵⁸.

W tym prowadzonym z różnych pozycji ataku zastanawia nadmiar środków, którymi posłużył się agresor, fakt, że właściwie wszystkie możliwości, jakimi dysponuje szyderca, zostały wykorzystane, podczas gdy cel mógł być zrealizowany w znacznie oszczędniejszy i zdecydowanie mniej bolesny w skutkach sposób⁵⁹.

Bardzo podobnie postępuje Choromański w *Dygresjach na temat kaloszy*, w których jedna z głównych postaci kobiecych – jenerałowa – zdradza niemałe podobieństwo do Renaty Andersowej:

Pierwsza pani, zarówno jak i eksministrowa, była przed wojną aktorką. Ale eksministrowa połykiwała poniekąd na firmamencie filmowym, jako gwiazda drugiej wielkości, natomiast jenerałowa zaczęła swą polityczną karierę od epizodów. Ale jakich epizodów!

⁵⁷ Tamże, s. 228.

⁵⁸ Tamże, s. 355.

⁵⁹ Jak to np. czynił Witkacy w rozmowie z Jerzym Płomińskim: „Powiedziałem Stasiowi, że wybieram się do niej [M. Kasprowiczowej], by zrobić nowe jej zdjęcie duchowe na nowej scenerii, pozbawionej towarzyskiego sztafażu, na scenerii samotności – odradzał mi: – Nie róób tego, Jerzy, będzie celebrowała jak Pytia współczesna czy Westalka Kasprowiczowskiego znicza, utopi cię w wodospadach słów – i dodał ostrzegawczo z charakterystycznym grymasem na twarzy [...]: A jeśli się jej narazimy, szluss z nami! Zrobi z nas po prostu marmeladę w nowym wydaniu swoich pamiętników, ustylizuje nas na gigantycznych nadsamców – snuł zabawnie kolorową wizję, która się, na szczęście, jak dotąd, nie spełniła” (J.E. Płomiński, *Polski „pontifex maximus” katastrofizmu*, [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, pod red. T. Kotarbińskiego i J.E. Płomińskiego, Warszawa 1957, s. 192).

Poza rzęsami i noskiem posiadała bajkową fryzurę, niekiedy platynową, niekiedy kruczą, w kształcie małej wieży z Pizy, fryzurę, która leciutko straszyla panów starszej daty. Zresztą tylko polscy komandosi bez obawy zbliżali się do jenerałowej. Było im wszystko jedno, czy wieża w Pizie się zawali, czy nie. Ale byli to urwipółcie przeszkoleni, jak wiadomo, w specjalnych obozach wojskowych, wykonujący karkołomną gimnastykę, znający dżudo i przyzwyczajeni do widoków okrucieństw.

Nie zawsze jednak straszyla jenerałowa swych bliźnich. Przed wojną miała górną karmioną wargę z lekka w bok wygiętą do góry – co poniekąd nadawało jej ustom wygląd leżącego znaku zapytania i świadczyło o jej wrodzonej ciekawości. Ten pytajnik był więc w ogóle dla niej typowy. Wszystkimi ruchami, oczami i nogami jakby ustawicznie zapytywała znajomych, czy w istocie należy się trzymać szóstego przykazania. Czy to konieczne? Wówczas nie wiedziało się, co na ten temat odpowiedzieć. Gdy bardzo wydekoltowana ukazywała się w fartuszku i koronkowym czepku, mówiąc coś o obiedzie, miała taki pytający wygląd, że na widowni stosunek wszystkich mężczyzn do przykazań stawał się coraz bardziej rewizjonistyczny. Zdawało się, że to sama Marlena Dietrich, i to „dla średnio zamożnych”, jak dodawali raczej merkantylnie nastawieni warszawiacy⁶⁰.

Znamiennej dla tych portretów, chciałoby się rzec – sadystycznej nadmiarowości nie dostrzeżemy w innych przypadkach ośmieszających charakterystyk, choć i w tych ostatnich możemy zauważyć dosadność czy nawet brutalność degradującego porównania. Coś takiego odkrywamy w *Słowackim Wysp Tropikalnych*, gdzie narrator wspomina bywalców „Ziemiańskiej”:

Byli to przeważnie młodzi ludzie umiejący przymuszać swe poważne Muzy do podkasania szat [...]. Tylko jedna Muza, leciwa i już bezpłodna, tkwiła niczym płaczka nad siwą głową jedyne go pośród tej musującej dowcipem młodzieży – weterana. Stanisław Korab Brzozowski, co pozostał prawie jak kawałek skorupy po stłuczonej wazie Młodej Polski⁶¹.

Przywołane wcześniej dwa portrety kobiece możemy odczytywać również jako przykłady satyry mizoginistycznej, w której z jakąś szczególną pasją wyśmiewane są głupota i lubieżność. Personel postaci kobiecych reprezentujących albo jedną z tych przywar, albo obie równocześnie, jest tak liczny, że nic nie stoi na przeszkodzie, by uznać Choromańskiego za czołowego przedstawiciela tego typu satyry w Polsce. Brak miejsca nie pozwala na szersze omówienie skądinąd interesującej kwestii mizoginizmu pisarza, a także form, w jakich manifestuje się on zwykle w jego twórczości. Warto może tylko nadmienić, że godne duchowego patrona, tj. Ottona Weininger, zaangażowanie, z jakim usiłuje nas Choromański przekonać o niższości kobiety, znajduje szczególny wyraz w rozwinięciach porównań i metafor, ujawniających ową nadmiarowość, której charakter interpretowałem w kategoriach okrucieństwa.

O ile lubieżność jest cechą degradowanego z zasady świata kobiecego, o tyle głupotę, a także identyfikowaną z nią naiwność, atakuje Choromański jako zjawisko

⁶⁰ M. Choromański, *Dygresje na temat kaloszy*, Poznań 1989, s. 200–201.

⁶¹ M. Choromański, *Słowacki...*, s. 527–528.

uniwersalne, aczkolwiek częściej i barwniej manifestujące się po stronie płci pięknej. Autor *Polowania na Freuda* z pewnością podpisałby się pod opinią Fontanelle'a, że „człęk naiwny to odmiana nikczemnika”. Sposób, w jaki pokazuje ludzką głupotę i naiwność ma wiele wspólnego z mechanizmem, który Mikołaj Michajłowski rozpoznał kiedyś w prozie Dostojewskiego⁶². Przynajmniej w dwu powieściach: *Głownictwie, moglitwie i praktykarzach* oraz w *Dygresjach na temat kaloszy* normą jest ewokujące komizm „pognębianie” postaci. „Okrutny talent – dowodził Michajłowski – [...] wybierze jako temat do swoich utworów przede wszystkim cierpienie i będzie zmuszał do cierpienia zarówno występujące postacie, jak i swoich czytelników. [...] cechą wyróżniającą okrutny talent będzie niepotrzebne zadawanie cierpienia”⁶³. Perypetie porucznika Zawilego z *Dygresji na temat kaloszy* czy małżeństwa Szetyckich z *Głownictwa* przywodzą na myśl losy Goladkina z *Sobowótora* Dostojewskiego. Podobnie agresywny i destrukcyjny komizm, całkowicie obcy XIX-wiecznej wrażliwości estetycznej: „Bo cóż w tym śmiesznego – pytał Michajłowski – że jakiś tam nieszczęśliwy radca tytułarny zwariował? Pomijając wartość tego człowieka, to po ludzku rzecz biorąc, zasługuje on raczej na współczucie niż na kpinę”⁶⁴. Ale czy kpiący ton, w jakim opowiada Choromański o dramatach swoich bohaterów, może być traktowany wyłącznie „po ludzku”? Czy brak litości, nieczułość, okrucieństwo demonstrowane bez osłonek w opisach ludzkiego nieszczęścia mamy interpretować jedynie jako dowód sadystycznych skłonności i amoralizmu autora? Nie jestem odosobniony w przekonaniu o – mówiąc najogólniej – aurze moralnej dwuznaczności otaczającej dzieło i życie Choromańskiego⁶⁵. Nie mam również wątpliwości, że jego twórczość mogłaby stanowić wdzięczny obiekt badań psychoanalitycznych nakierowanych na rozpoznanie „komponentu sadystycznego”. Z drugiej strony jednak nie mogę tracić z pola widzenia estetycznych czy literackich aspektów zagadnienia, zwłaszcza że każe mi o nich pamiętać sam Choromański, wypowiadający się na ten temat wprost m.in. głosem narratora w jednej z licznych dygresji *Różowych krów i szarych skandalii*:

Opisany dialog może znów spowodować niezyczliwe dla sprawozdawcy uwagi, że oto posiada on zbyt lekkomyślne pióro. Nawet może zniechęcić do niego pewien odłam społeczeństwa w Kraju, który to odłam, nie wiem czemu, uważa, iż śmiech t o c o ś n i ż s z e g o, jeśli nawet nie – o b r a ż a j ą c e g o. Są to ludzie, którzy obrażają się osobiście, ilekroć w książce spotykają coś śmiesznego. Melodramat, społeczna łezka (np. u Żeromskiego), pozory głębi (co ich łechce), poważniactwo – w którym widzę oznakę szacunku i aprecjacji dla siebie – oto recepta sukcesów, i zgodnie tylko z nią powinni być obsłużeni. Sprawozdawca wręcz podejrzewa, iż w każdym rodzimym krytyku (z wyjąt-

⁶² Por. M. Michajłowski, *Okrutny talent*, przeł. L. Liburska, [w:] *Okrutny talent. Dostojewski we wspomnieniach, krytyce i dokumentach*, wybór, wstęp i przypisy Z. Podgórzec, Kraków 1984, s. 245–297.

⁶³ Tamże, s. 262.

⁶⁴ Tamże, s. 269.

⁶⁵ Por. np. rozdział *Pod auspicjami Janusa i Ananke* świetnej monografii Andrzeja Konkowskiego (*Michał Choromański*, Warszawa 1980, s. 87–118).

kiem Boya, ale za to na przykład w Irzykowskim) mieszka pewna urocza a zamaskowana pani. [...] Zaś jeżeli popełnimy bezтакт (a takowy uczyniłem) i odważymy się odsłonić rąbek gęstych opon, co to ją przykrywają – zamrzemy z rozwartą gębą, acz pełni zarazem zrozumiałego wzruszenia. *Hello, old girl!* – pamiętam, zawołałem wtedy po angielsku [...]. Rozpoznałem bowiem w tajemniczej pani drogie a bliskie nam lica Mniszkówny⁶⁶.

Dygresja ta pozwala odczytywać dla wielu szokujący, frywolny styl prezentacji – powiedzmy: okrucieństwo formy – jako gest o wymowie estetycznej, podobnie jak uwagę Wilde’a na marginesie łzawej powieści Dickensa: „Trzeba być bez serca, by nie śmiać się z pogrzebu Małej Nell”. Od tej strony postrzegany jest Choromański typowym pisarzem europejskiego modernizmu, bliskim powinowatym np. Evelyną Waugh czy Vladimira Nabokova, dla których odrzucenie emocji stanowiło gwarancję poznawczej i estetycznej jakości dzieła. Sądzę, że Choromański pozostanie niezrozumiały, jeśli w lekturze jego prozy nie uwzględnimy modernistycznej rewolucji wrażliwości, której przejawem był estetyzujący, ironiczny i nacechowany niejednokrotnie okrucieństwem stosunek do pokazywanego w dziele nieszczęścia i cierpienia. Nazwisko Heleny Mniszek jest w tym kontekście szczególnie znaczące – uosabia ona bowiem sentymentalizm, w który wyradzała się humanitarna i moralistyczna tradycja literatury europejskiej. Pisarz Michał Choromański należał do świata, w którym nadmiar emocji kojarzył się albo z ekshibicjonizmem, albo ze sztucznością i hipokryzją. Antysentymentalistyczny impuls kierował go w stronę groteski i czarnego humoru, za pomocą których uderzał nie tylko w zużyte konwencje literackie, ale i świat pozorów, przy ich udziale konserwowany. Szczególnie wymowny jest pod tym względem fragment przedwojennego *Opowiadania banalnego*: „Po chwili syreny leżały splecione rybimi ogonami, a dusze Anny i Bromburga zharmonizowały się wreszcie. Pachniało morełami. Byłoby to nadal bardzo piękne i ładne, gdyby nie to, że po trzech mniej więcej minutach Bromburg umarł”⁶⁷.

W *Szpitalu Czerwonego Krzyża*, charakteryzując dom prowadzony przez afektowaną Marysię Berżankę, narrator zauważa: „W przedpokoju wisały włóczkowe swetry, szale, futra. W dyrektorówce było pełno termometrów, barometrów, termoforów, piecyków i grzałek, przy pomocy których mierzono i ogrzewano sentymentalność do temperatury autentycznej uczuciowości”⁶⁸. Potraktujmy tę ciepłą odzież i grzałki jako metafory zjawisk literackich – oszustwa sentymentalizmu i jego konwencji, którym – przyznać trzeba – w sposób radykalny i nie bez etycznego ryzyka – Choromański wypowiedział wojnę⁶⁹.

Sprzeciw wobec tradycji nie był chyba jedynym motywem narzucającego wrażenie cynizmu i okrucieństwa stylu prezentacji świata, również tego, co Stefan Napierki nazwał sadyzmem psychologicznym. Na inne, istotne uzasadnienie wskazuje

⁶⁶ M. Choromański, *Różowe krowy...*, s. 111–112.

⁶⁷ M. Choromański, *Opowiadania dwuznaczne*, Warszawa 1934, s. 22.

⁶⁸ M. Choromański, *Szpital...*, op. cit., s. 53.

⁶⁹ “Sentimentality is – zauważył Philip Fisher (*Hard Facts: Setting and Form in the American Novel*) – anti-ironic in exactly the degree that the modern ironic form is anti-sentimental”.

m.in. komentarz charakteryzujący postawę pisarza z *Opowiadania wariackiego*, który słuchał pozbawionych akcentów współczucia opowieści psychiatrów z rosnącym, jak to określa narrator, niesmakiem, ale z drugiej strony: „żył w nim bezlitosny, spokojny obserwator, przyglądał się więc z literacką ciekawością temu mrowisku ludzkiemu i z dokładnością przyrzędu fizycznego notował spostrzeżenia”⁷⁰. Zawieszenie „dobroci”, wśród której nadbudówek wymieniał w powieści *W rzecz wstąpić*: delikatność, współczucie, brak poczucia humoru, ale i psychofizyczną nieporadność tudzież łatwowierność i krótkowzroczność, traktował Choromański jako warunek literackiej prawdy, a ironiczny dystans jako rękojmię autorskiego obiektywizmu. Tym samym nawiązywał do Flaubertowskiego ideału *impassibilité*, choć – trzeba dodać, że podobnie jak inni modernistyczni zwolennicy metody Flauberta – różnił się odeń bardziej rozwiniętym poczuciem humoru:

Leżała na łóżku o złożonych oparciach całkiem ubrana, ale i nie przykryta pledem. Wtem spojrziałem na czubek jej nosa i naraz zgadłem wszystko:

Czubek jej nosa już nie mówił: Amen. Śpiewał sopranem *Ave Maria* (na nutę Schuberta u najwyższego Tronu).

Posłyszałem chrzęst i trzask złamanego węgla. Dwie najlepsze uczennice Klary Doleżał, smarkule z gimnazjum żeńskiego im. Curie Skłodowskiej, w skupieniu i jak umiały najlepiej rysowały zgłaszając łaciniczkę Dotę, i to ma się rozumieć, z profilu. Tym się tłumaczyło, że musiały siedzieć na podłodze, gdyż siedząc na krzesłach widziałyby ją en trois quarts, a zatem mogłyby prawą zamkniętą powiekę umieścić wyżej od lewej. Na niskim stolku u wezglowia [...] leżał podręcznik: łacina dla klasy piątej, a na nim mały krucyfiks z kościanym Chrystusem na czarnym krzyżu. W szklance stał bukiet polnych kwiatów: dzikie lwie pyszczki, powój, dzwonki, bodziszki, lulki i różne babki, koniczynka i wyki, przebrane w baldaszki jakiegoś pospolitego a białe kwitnącego zielska. Takie zielsko zazwyczaj depcze się nogą, tutaj zaś było podniesione do rangi Beaux-Arts. Baldaszki, niczym koronka brukselska, otaczały lwie pyszczki, dzwonki itd., więc niczym przez koronki przezierają ich pastelowy błękit, lila, róż i złoto. W tak ułożonym niewinnym bukietu była nie tylko staroświecka panieńskość, lecz także jakby wpływ monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych, jednym słowem – coś zachodniego, smak Zachodu.

Krysieńka i Monika odwróciły na moment głowy, popatrzyły na mnie milcząc, po czym znów wzięły się do roboty, coraz to porównując swoje koślawe dziełka z idealnie pozującym modelem. Od czasu do czasu wysuwały języczek i poruszały z nim z boku na bok, przesuując po wargach z przejęcia i artystycznego wysiłku. W prawych rączkach trzymały węgiel, podnosiły je do góry i zmrużywszy oko, coś w powietrzu mierzyły i sprawdzały, może odległość między górną wargą panny Doty a jej nosem, który nadal śpiewał: Zdrowaś Maryjo! Co tu dużo mówić, czapki z głowy – Klara Doleżał była świetnym pedagogiem: umiała duszyczki naszych podrastających idiotek zarazić czcią dla Sztuki. To było podziwu godne. [...] Zamiast przestrachu wobec zwłok i odruchowego dreszczu przed ich spokojem, zamiast wycofać się co rychlej z pokoju, przeżegnawszy się – jej uczennice składały im pośmiertny hołd swymi węglowymi patyczkami. Węgiel nie dokonywał profanacji, lecz próbował utrwalić na papierze Ingres kojącą tajemnicę łaciny,

⁷⁰ M. Choromański, *Opowiadania dwuznaczne*, s. 229.

którą Doda zabrała ze sobą. Miejska nauczycielka rysunków, tak kochająca sztukę i artystów, w przedziwny i jakże nie prowincjonalny sposób połączyła śmierć swej siostry ze sztuką. I co dziwniejsza ten wzniosły melanz zdołała przekazać tym utalentowanym (w cudzysłowie) smarkulom... Czubek nosa, całkiem woskowy, ale już nie przezroczysty, po schubertowsku wciąż chwalił Przenajczystsą Pannę: Aa-ve Maa...ria!...⁷¹.

Przypuszczam, że wyborowi tej drogi towarzyszyła głęboka świadomość etycznego ryzyka. Omijając pułapki emocjonalności pisarz zawsze naraża się na niebezpieczeństwo postawy antyhumanistycznej. Choromański musiał sobie z tego doskonale zdawać sprawę. Przypomnijmy, że wesoła bezdusność jest w świecie jego powieści cechą wyróżniającą przede wszystkim postaci zbrodniczych degeneratów, pamiętajmy również o anegdocie przytoczonej w zakończeniu *Schodami w górę, schodami w dół*:

Jeden z gestapowców w cywilu [...] zostawił właścicielowi tego lokalu w miłym prezencie fotografię wielkości normalnej pocztówki. [...] Wyobrażała ona rozstawioną drabinkę, mającą szczeble po obu swych bokach. Na każdym szczeblu stał starozakonny Żyd z brodą i pejsami, w czarnym łapserdaku i trzymał w ręku nocnik. Podobno twarze Żydów były uśmiechnięte, a w oczach ich był śmiertelny lęk⁷².

On laughter and cruelty

Abstract

The subject matter of the study is the category of "cruel laughter", which is analysed foremost from the aesthetic and literary perspectives. The author makes a review of various theories on humour pondering on how thinking about the links between laughter and aggression and cruelty has been shaped since antiquity. In the remaining part of the study, the author, referring to the prose output of Michał Choromański, indicates such forms in which "cruel laughter" is manifested, and he attempts to prove that in the literature of the 20th century, this kind of laughter is not necessarily connected with aggressive or even sadistic attitude of the writer or an appeal to this kind of predisposition of the receiver. On the other hand, it may have an important aesthetic significance as a reaction (risky in a moral sense) against the overuse of sentimentalism, which is characteristic primarily of popular literature.

⁷¹ M. Choromański, *Kotły beethovenowskie*, Poznań 1988, s. 249–250.

⁷² M. Choromański, *Schodami w górę...*, s. 395–396.