

Urszula Kowalczuk

Kazimierz Chłędowski i zapomniane aspekty galicyjskiego śmiechu Rekonesans

Miejsce Kazimierza Chłędowskiego na środkowoeuropejskiej mapie kulturowej jest niewątpliwe. I nieoczywiste. Jego biografię faktyczną i artystyczną kształtują bowiem w jednakowym stopniu: aktywne uczestnictwo w lwowskim życiu literackim w latach siedemdziesiątych XIX wieku i zdecydowana niechęć do Lwowa; praca w wiedeńskim ministerstwie dla Galicji i dystans wobec austriackiej biurokracji; kompleks prowincji i świadome budowanie europejskiej tożsamości unieważniającej opozycje narodowe-regionalne-europejskie; reakcja na bieżące problemy życia galicyjskiego w początkowej fazie twórczości i fascynacja renesansowymi źródłami kultury europejskiej w późnym piarstwie historycznym, które przyniosło mu sławę; wypróbowywanie form śmiechu i powaga. Linia rozwojowa życia i pisania Chłędowskiego biegła od lokalności do europejskości, od zamieszkiwania regionu do nałogowego wręcz podróżowania na Zachód i na Południe, od zanurzenia w trudnej terażniejszości doby galicyjskiej autonomii do powrotów w głąb przeszłości¹. Pozbywanie się pięt na „Galileusza” i wybór roli kosmopolity-erudyty oznaczały przemieszczanie się od peryferii ku centrum, nie znosiły jednak napięcia między nimi, które Andrzej Szczerski uważa za typowe dla środkowoeuropejskiego modelu cywilizacyjnego². W przypadku Chłędowskiego kategorie geografii kultury mogą, jak sędzę, służyć opisowi ukształtowanej w jej obrębie bio-

¹ Więcej pisałam o tych zagadnieniach w: *Europejczyk w podróży. Casus Kazimierza Chłędowskiego*, w: *Europejczyk w podróży. 1850-1939*, (red.) E. Ihnatowicz i S. Ciara, Warszawa 2010, s. 403-421; *Powinność i przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec kultury renesansu*, Warszawa 2011, s. 220-296.

² A. Szczerski, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002, s. 47.

grafii. Interesuje mnie jeden jej epizod, który wiąże się z kształtowaniem się „lwowskiej szkoły satyrycznej” czy szerzej – lwowskiej humorystyki i toczonymi wokół niej sporami.

Stanisław Frybes, znawca tematu, wykazał przed laty swoistość (ale i domagającą się dalszych badań niejednorodność) lwowskiego środowiska literackiego formującego się w pierwszych latach autonomii, a skoncentrowanego na różnych typach aktywności satyrycznej stymulowanej przyspieszonym rozwojem publicystyki. Działalność „Chochlika”, „Szczutka”, „Gazety Narodowej” czy piarstwo Jana Lama to oczywiście zjawiska literackie, o których trudno pisać łącznie. Z punktu widzenia ówczesnych krytyków, np. Siemińskiego, Tarnowskiego, Koźmiana, dawało się jednak w uogólnionym skrócie wydobywać zasadnicze cechy nowej lwowskiej humorystyki: demokratyczne nastawienie, „niepolski humor” wzorowany na satyrycznych pismach wiedeńskich, polityczny i personalny charakter wypowiedzi, przybierających często formę napastliwego paszkwilu, sięganie do tradycji satyry mieszczańskiej, wulgaryzowanie języka, które dziś należałoby wiązać z różnorodnością stylową groteski. Nastroje sporu i niezgody zostały świetnie zabsorbowane w felietonach Stanisława Koźmiana, który uważał niewłaściwy rozwój publicystyki za jeden „z ważnych czynników [...] rozdrobnienia, żeby nie powiedzieć starcia na prosek publicznego życia w tym kraju”³. Czytamy u niego:

Humorystyczny paszkwil stał się tu modą, manią, chorobą; każdy piszący poczuwa się do obowiązku humorystyki; wszystko wyśmiać, z wszystkiego wyzyskać paszkwil, to hasło tutejszego codziennego piśmiennictwa; całe niemal dziennikarstwo podlega tej manii; jest to szarańcza, która padła na niwy galicyjskie i która dokończyła dzieła, rozpoczętego przed laty przez biurokrację austriacką – zupełnego zjałowienia tego kraju; a szukając dokładnie, bodaj czyby nie można odnaleźć niejedną styczność, niejeden tajemny i mistyczny węzeł między ową biurokracją a dzisiejszym kierunkiem dziennikarstwa tutejszego i jego humorystyką? Te same humanitarne i socjalne wyobrażenia, te same nienawiści i żądze!⁴

Charakterystyczne dla tego stylu myślenia o lwowskiej humorystyce jest wyraziste przeciwstawienie służącego poziomowi życia publicznego dowcipu uprawianego na Zachodzie i prymitywnego ośmieszania praktykowanego w Galicji. Tutaj bowiem żart, traktowany zbyt serio, nie służy rozweseleniu czy niwelowaniu napięć, lecz „zasmuca”, „zatrważa”, wpływa

³ [Stanisław Koźmian], *Listy o Galicji do „Gazety Polskiej” 1875-1876*, Kraków 1877, s. 123. Zob. też: S. Frybes, *W krainie groteski. Problemy satyry galicyjskiej drugiej połowy XIX w.*, Wrocław 1979, s. 19.

⁴ [Stanisław Koźmian], *Listy o Galicji do „Gazety Polskiej” 1875-1876*, s. 127-128.

„deprymująco” na życie publiczne, a nawet „obezwładnia”⁵. Literatura galicyjska pozbawiona jest śmiechu serdecznego, uzdrawiającego – oferując w zamian śmiech spazmatyczny i nerwowy:

Humorystyki tutejszej nie ożywia żadna wyższa myśl, żadne głębsze przekonanie; jej celem wyśmianie każdego, jej dźwignią najczęściej zemsta osobista. Przede wszystkim brak jej rodzimej podstawy; nie jest to wesołość ani humor Reja, Radziwiłła Panie Kochanku lub Biskupa Warmińskiego, Morawskiego, Henryka Rzewuskiego albo Fredry, – to import zagraniczny, import z wiedeńskich kawiarni lub naśladowania „Bomb” i „Pchel” wiedeńskich; dlatego to humorystyka galicyjska pozbawiona jest moralnej racji bytu, dlatego wpada ona zbyt często w popołitość, trywialność i, zamiast uzdrawiać i zapładniać, działa zgubnie na organizm społeczny i zjaławia grunt galicyjski, już pierwaj, przed konstytucyjną erą, wypłeniony zgubnym działaniem biurokracji austriackiej⁶.

Humorystyka staje się tu synonimem pewnego typu zachowania opartego na wyśmiewaniu i napastliwości, motywowanego politycznie i mającego charakter dorazny, interwencyjny. Znaczenie tego zjawiska nie uszło uwagi Chłędowskiego. W *Pamiętnikach* napisał:

Humorystyka ważną odgrywała rolę w tych czasach, a jak tylko polityczne życie w Galicji budzić się zaczynało, chwycono się zaraz humorystyki. Ten i ów młodzieniec, który poczuł w sobie cokolwiek dowcipu, a przy tym miał dość zarozumiałości, aby wszystkich i wszystko krytykować, pisał ucinkowe wiersze, napuszyste satyry, rysował karykatury niewprawną ręką. [...] Dziennikarstwo galicyjskie nie mogło się w pierwszych latach życia konstytucyjnego przyzwyczaić do lojalności, do tego, aby Polak brał udział w austriackim rządzie, a nie stał się skutek tego „szwarcgelbertem”; po namiestniku-rodaku wymagano co najmniej obłędzenia Niemców w Wiedniu, a po sejmie usunięcia przez lat kilka wszystkiego złego, które się przez sto lat gromadziło⁷.

Syntetyczne rozpoznanie tego kulturowego fenomenu dokonane przez Chłędowskiego wybrzmiewa nieco inaczej niż u Koźmiana. Krytyka pozbawiona jest tu elementów deprecjonujących, napastliwość zastępuje ironia, oskarżenie – próba diagnozy i dystansu. Ów różnie kształtowany i artykułowany dystans stanie się znakiem rozpoznawczym Chłędowskiego. Widać go już we wczesnych pracach pisarskich o odcieniu satyrycznym. Nastawienie pisarza trafnie scharakteryzował przy okazji *Sylwetek* Ludwik

⁵ *Ibidem*, s. 128, 129.

⁶ *Ibidem*, s. 130-131.

⁷ K. Chłędowski, *Pamiętniki*, t. I: *Galicja (1843-1880)*, wyd. drugie uzupełnione, do druku przygotował, wstępem i przypisami opatrzył A. Knot, Kraków 1957, s. 280, 281. Zob. też: S. Frybes, *W krainie groteski...*, s. 84.

Powidaj, twierdząc, że „[n]ikt mu [Chłędowskiemu – U.K.] nie zarzuci pochlebstwa, przesady lub uprzedzenia”⁸. Wybór obiektów opisu można by zresztą uznać za próbę – nie zawsze udaną, bo i jemu zdarzała się przecież napastliwość ocen i oskarżanie, co potwierdzają *Pamiętniki* – wymykania się modzie i politycznym rozgrywkom. Chłędowski na przykład z jednakowym zainteresowaniem zajmuje się oddalającymi się w przeszłość typami szlacheckimi (*Sylwetki*), co terażniejszymi typami sejmowymi (*Album fotograficzne*). Z czasem to oddalanie się od literackich rozgrywek będzie jeszcze bardziej widoczne, choć nie łatwe. Pisząc o Europie Środkowo-Wschodniej w drugiej połowie XIX wieku, Andrzej Szczerski zaznaczał:

Dominujące w regionie imperia opierały swoją władzę na strukturach biurokratycznych, niechętnych politycznym i gospodarczym zmianom, uprzywilejowaną pozycję zachowała także arystokracja, a klasa średnia była bardzo nieliczna. W tej sytuacji szczególną rolę w procesie modernizacji przypisywano sztuce i artystom, których powołaniem było głoszenie radykalnych haseł wzywających do zmiany *status quo*⁹.

Za charakterystyczne dla tego czasu i regionu uznawał też „współistnienie dyskursów nowoczesności i tradycjonalizmu”¹⁰. To współistnienie było Chłędowskiemu bliższe niż radykalizm poglądów, mimo iż w młodości bywał szermierzem pozytywistycznych haseł¹¹. Już o jednym z felietonowych etapów jego pisarstwa Stanisław Frybes napisał:

Kiedy Chochlikowi nie powiodła się próba zastąpienia Lama jako kronikarza „Gazety Narodowej”, funkcję tę przejął w tajemnicy Chłędowski, ówczesnie urzędnik Namiestnictwa i pisarz kaptowany już do „pańskiego stołu” krakowsko-wiedeńskich konserwatystów. Współpraca z obozem obcym nie tyle może jemu samemu, ile jego ambicjom kariery życiowej – nie przeszkodziła w drodze pisarskiej przebiegającej zupełnie innymi torami¹².

Badacz miał na myśli późniejsze wchodzenie Chłędowskiego w „wysoki obieg literatury” i wyspecjalizowanie się w eseistyce historycznej. Ale podążanie „innymi torami”, a w każdym razie świadomość istnienia różnych torów literackiej drogi – własnej i innych – charakteryzowało pisarza

⁸ L. Powidaj, „Sylwetki” przez Kazimierza Chłędowskiego, „Przegląd Polski” 1876, t. IV, s. 150.

⁹ A. Szczerski, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej. 1918-1939*, Łódź 2010, s. 7.

¹⁰ *Ibidem*, s. 8.

¹¹ H. Kozłowska-Sabatowska, *Ideologia pozytywizmu galicyjskiego 1864-1881*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1976.

¹² S. Frybes, *W krainie groteski...*, s. 58.

już wówczas, gdy i ulegał wpływom galicyjskiej satyry, i wymykał się im, zachowując dystans wobec dominujących tendencji artystycznych. Trafnie obrazuje to jego powieść *Zwierciadło głupstwa* (1877), wyrastająca, jak sądzę, zarówno z gromadzonych przez lata przemyśleń nad funkcjami śmiechu, jak i z niezgody na napastliwie krytyczne nastawienie wobec innych i świata.

1. Zwierciadło głupstwa czyli *pochwała doświadczenia*

Chłędowski uczynił bohaterem swojego utworu Jana Bogoryę, sceptyka, który z równym zacięciem czyta Platona, co Lukrecjusza, zamieszkując wraz z psem i niemym sługą opuszczony klasztor w górach. Młodość, wykształcenie i majątek poświęca marzeniom raczej niż czynom, co skutkuje „lekceważeniem wszystkiego” i nudą, a nade wszystko przekonaniem – „Głupi świat, a jeszcze głupszy ludzie na nim! Głupstwo światem rządzi!”¹³. Zaznaczając, że „negacja jak potwór apokaliptyczny pożerała każdą myśl” (ZG, 7) Bogoryi, pisarz doprecyzowuje jednocześnie, że stan ten skutkowało nie tylko brakiem wiary w ludzi, ale także utratą zaufania do samego siebie (ZG, 10) i poczuciem bezradności co do możliwości zrozumienia zasad, które rządzą światem. Ale czyniło go to też otwartym na nowe wyzwania, a te oferuje w scenach rozpoczynających powieść tajemniczy nieznajomy, robiący „wrażenie południowca” (ZG, 9). Przybysz, któremu „ludzie zabobonni chętnie by [...] przypisali pokrewieństwo z szatanem” (ZG, 9), z równą swobodą proponuje Bogoryi grę w pikietę, co podważa jego poczucie wyższości nad innymi. Zjawienie się mężczyzny ma zatem tyleż absurdalny, co bardzo racjonalny – rzecz by można, edukacyjny – wymiar. Proponuje bohaterowi powrót do ludzi poprzez zanurzenie się w wir codzienności, a zakres i cel jego misji został wpisany w autocharakterystykę, którą wypowiada:

Jestem Baniel; duch zły czy dobry, o tym się później przekonasz... oddaj mi się na kilka lat życia, pozwól mi, abym rządził twoimi losami, a wrócisz bez uprzedzeń do ludzi i świata. [...] W każdym razie wyjdiesz z mojej wędrówki z zasobem nowych doświadczeń (ZG, 10).

Interesujące w pomysłach Chłędowskiego jest to, że nowa sytuacja jest obliczona na zapewnienie absolutnie podstawowych deficytów psychicznych i życiowych Bogoryi, a jednocześnie przebiegać będzie w sposób niestandardowy. Powrót do zwyczajności i równowagi wymaga przejścia prób

¹³ Ignotus [K. Chłędowski], *Zwierciadło głupstwa*, Kraków 1877, s. 6. Dalej oznaczam w tekście głównym, poprzedzając literami ZG.

wyjątkowych. Znane dziewiętnastowieczne choroby (poczucie bezsensu, znużenie, uleganie materializmowi i pesymizmowi, kryzys wiary w filozofię) – radykalnego leczenia szokiem poznawczym. Nadmierna skłonność do krytykowania innych – lekcją trudnej pokory. Zmiana porządku wiedzy bohatera – przekroczeniem przez autora realizmu ku karykaturze, fantastyce, grotesce. Baliel zabiera Bogoryę w podróż, podczas której unieważnieniu ulegają nie tylko granice przestrzenne i czasowe, ale też przesuwane są horyzonty wyobraźni. I tożsamości. Duch Bogoryi wędruje balonem, zasypia budząc się w zupełnie innym miejscu, nie zawsze wie, kim jest aktualnie. Podczas wizyty u cesarza Brazylii wciela się w dygnitarzy i polityków różnych opcji politycznych i za każdym razem ponosi klęskę, jako reformator zamierza sprowadzać specjalne kury z zagranicy, jako posiadacz majątku ziemskiego zakłada towarzystwo tępienia myszy, bywa milionerem i chłopcem hotelowym, wplątywany jest w intrygi i gry miłosne. W świecie Chłędowskiego jest miejsce dla historyka próbującego dowiedzieć, że istnieje pokrewieństwo między Polakami i Eskimosami na podstawie podobieństwa słów „Polak” i „polarny”, czy na odczyt literata Eposa Sielankowicza na temat: „Buddaizm a tefegrafomania; [...] Encyklopedyczność wiedzy zwierzęcej zawarta w poetycznej jaźni człowieka” (ZG, 174). Wędrówka bohatera przynosi bolesne rozpoznania: „Z tych wszystkich prób wyszedł Bogorya bardzo niezadowolony i mimo wszelkiej ufności w swój rozum nosił na sobie niezaprzeczone znamiona głupstwa” (ZG, 86).

Podsumowaniem tych życiowych doświadczeń czy raczej eksperymentów jest wizyta w Neosparcie, o której dowiadujemy się z pamiętników Bogoryi. W kraju, którego fundamentem są działania zmierzające do zbudowania nowego świata i ukształtowania idealnego stanu ludzkości, nie tylko kontroluje się ludzki rozwój, ale także nieustannie prowadzi się przygotowania zbrojne do walki z nieprzyjaciółmi. W Neosparcie planuje się wszystko wraz z ilością spożywanych pokarmów, nie pozwala się dorastać kalekom, Wagnerowską muzykę wykonują maszyny, a rozstawione wszędzie posągi Wenus i Apollina służą za wzór, któremu podporządkowana jest „hodowla” idealnych ludzi. Ten tyleż przerażający, co śmieszny projekt doskonalenia społeczeństwa wsparty jest na wszechogarniającym poczuciu bezsensu istnienia i niemożności osiągnięcia szczęścia. Mamy tu niewątpliwie wizję utopijną w wersji negatywnej¹⁴. Jeśli przyjąć przypomnianą przez Szackiego tezę Karla Mannheim’a, że niezgodność ze stanem rzeczywistym jest podstawą myślenia utopijnego¹⁵, to trzeba by uznać,

¹⁴ J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 2000, s. 189-197.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 33.

że w *Zwierciadle głupstwa* wyakcentowana została opozycja niezgodności i zgodności. W porównaniu z wcześniejszymi częściami powieści, właśnie tutaj otrzymujemy najwięcej bezpośrednich, choć i najbardziej karykaturalnych odniesień do współczesności autora. Chłędowski nie pozostawia miejsca na domysły i słowami Baliela wyjaśnia, że rzeczypospolitą neospartańską rządzą zasady rozumu, statystyki i nauk przyrodniczych (ZG, 289). Aktualne dziewiętnastowieczne ideały zostają jednak nie tylko skrytykowane, ale i skompromitowane. Pisarz przytacza niepozostawiającą co do tego wątpliwości wypowiedź Phaibosa:

Zdaje mi się, że wypowiem przekonanie wszystkich Neospartańczyków, jeżeli postawię zasadę, pewnik, że życie jest złem koniecznym, które znosić musimy, że nieistnienie na świecie byłoby daleko bardziej pożądanym niżeli istnienie. Przekonanie to tkwi w nas wszystkich, a nawet zacofani uczeni starej Europy od dawna je uznali. Europa bardzo wysoko stawia niejakiego Kanta, filozofa wielkiego rozgłosu; otóż ten myśliciel mówi w swoich dziełach: „że trzeba się nie rozumieć na wartości życia, jeżeli się chce, aby życie dłużej trwało, aniżeli trwa rzeczywistość; przedłużenie bowiem życia byłoby tylko przedłużeniem igraszki mającej na celu pokonanie ciągłych utrapień”. Kant więc nie miał zbyt pochlebnego o życiu wyobrażenia. To samo mówi inny europejski filozof niejaki Szelling; utrzymuje on, że każde cierpienie pochodzi z istnienia. Gdyby się zatem nie istniało, nie byłoby cierpienia. Wspomnieć także muszę, że słynący obecnie w najznakomitszej części Europy filozofowie jak Schopenhauer i Edward Hartmann postawili sobie za zadanie dowieść, że życie jest największym złem, jakie człowieka spotkać mogło (ZG, 287).

Oprócz tej zdyskursywizowanej, ironicznej formy krytycznej diagnozy współczesności znajdujemy u Chłędowskiego także krytykę utopizmu przemawiającą „za pośrednictwem obrazów, na których widać, jak musi wyglądać doskonałość, jeśli narzucić ją ludziom bez liczenia się z tym, czego chcą i co są w stanie znieść, nie zatracając swoich cech ludzkich”¹⁶. Ponadto osłabianie zasad prawdopodobieństwa – np. filozofowie mają tu wysokie czoła i schyłone barki, ponieważ „naumyślnie hodują takich ludzi, aby ich nie męczyło schyłanie przy pisaniu” (ZG, 258); w każdym ze zgromadzonych balonów jest „bateria elektryczna mogąca na wojska nieprzyjacielskie rzucać piorunami” ZG, 282; przygotowuje się „morską piechotę maszerującą po dnie morza w strojach nurków” (ZG, 283) – staje się u Chłędowskiego sposobem wzmacniania cech utopii negatywnej, a ostatecznym wyrazem dystansu dla tak przedstawionego świata jest fakt jego spektakularnego zniszczenia – należący do stronnictwa niezadowolonych Nikomedon wysadza Neospartę w powietrze. Sposób przedstawienia

¹⁶ *Ibidem*, s. 190-191.

tej utopii pozwala na spokrewnienie jej z groteską definiowaną i tak, jak robi to Frybes („farsowa błazenada i moment przerażenia czy grozy, strywalizowana codzienność i poczucie obcości, a także absurdalność świata, ogólniej: kontrast komizmu i tragizmu”¹⁷), i – przede wszystkim – rozumianą jako objawianie drastycznej obcości świata i lęku przed życiem¹⁸ oraz jako „wtórny stan świadomości, dogłębnie krytyczny”¹⁹.

W zaproponowanym przez Chłędowskiego oglądzie świata i ludzkich losów rola aktywna przypadła przede wszystkim Banielowi. Jakkolwiek kojarzy się on z szatanem, okazuje się tu raczej mędrcom niż kusicielem. Stwarza Bogoryi nadzwyczajne warunki rozwoju, ale przyznaje sobie też prawo do pouczeń. Układają się one najpierw zgodnie z logiką powieści dydaktycznej – „[...] obrastasz grubą pleśnią samolubstwa; w społeczeństwie możesz być jeszcze pożytecznym, a przynajmniej dobrym dla drugich przykładem” (ZG, 11), „Łatwiej potępić, aniżeli działać” (ZG, 49), „Bądź dla drugich wyrozumiałym, i wierzaj mi, że nie tak łatwo, jak ci się zdawało, uwolnić się spod niemądrych wpływów” (ZG, 57) – a następnie zbliżają się do prawd, które mogłyby wybrzmieć w powiastce filozoficznej: „Głupstwo, mój przyjacielu, [...] jak cień nieodłączne jest od człowieka” (ZG, 86), „Tajemnica życia na tym zależy, aby pomiędzy pierwiastkami głupstwa należyta utrzymać harmonię; jak tylko jeden z tych pierwiastków zwycięży, jesteś zgubiony. Pozwolisz wziąć górę rozumowi, staniesz się głupcem, pozwolisz się rozrósć głupstwu, także nim zostaniesz” (ZG, 87). Bogorya – poprzez próby rozczarowania, niezadowolenia, zwątpienia – przechodzi przemianę. Przestaje gardzić ludźmi i uważać ich za głupców, wyzbywa się dumy i egoizmu, uznaje, że warto kochać innych, cierpieć dla nich i działać dla wspólnego dobra „choćby w najszczuplejszym zakresie” (ZG, 290). Można by w jego deklaracjach widzieć uznanie wagi promowanego przez pozytywistów utilitaryzmu. Zmiana świadomości, która w nim zaszła dzięki dojrzywaniu na drodze błędów, sięga jednak znacznie głębiej. Na pytanie o to, czego dowiedział się podczas podróży, Bogorya odpowiada:

[...] żadna z ludzkich instytucji nie jest ani bezwzględnie mądrą, ani bezwzględnie niedorzeczną. Absolutna prawda zdaje się być na tym świecie marzeniem. Ludzie skrajnego postępu rzucają się nieraz z całym zapalem na instytucje, które zgrzybiała przeszłość ze sobą przyniosła; głupi! nie wiedzą, że spośród rdzy i śniedzi wyglądają tam gdzieniegdzie żyłki czystego złota. Przeciwnie widzę naokoło

¹⁷ S. Frybes, *W krainie groteski...*, s. 175.

¹⁸ Zob. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 276-277.

¹⁹ J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. K. Halicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 319.

siebie wielu wsteczników, dla których nie masz mądrości jak tylko w dawnych latach, a wszystko, co terazniejszość ze sobą przynosi, nie warte nawet spojrzenia. Ci także niemądrzy! Zaprzeczają własnym władzom duchowym, wierzą w to, że nasi ojcowie byli rozumnymi istotami, a myśmy zesłi do rządu bezdusznych stworzeń (ZG, 289).

Uzyskana przez Bogoryę mądrość pozwala mu zrozumieć bezsens binarnych podziałów, opozycji, jednostronności widzenia, gotowych przeświadczeń. Odkrycie względności prawdy oznacza w tym przypadku także względność własnej doskonałości. Baliel zna szerszy kontekst tego jednostkowego przypadku:

Nie pierwszemu tobie dałem tę naukę, tysiące was ludzi dzisiaj te same przechodzi koleje. Wylatujecie jak orły z gniazda, zdaje się wam, że wzrokiem swym przebijecie obłoki, że źrenica wasza wytrzyma jasne światło słonecznego promienia. Od młodości mówią wam, że życie w wielkim wieku, pełnym cudownych wynalazków, że przeszłości nie warto rozwiązać rzemyka waszym złotym bogom. Nie dziw też, że wzbijecie się w dumę, że myślicie świat zreformować, że wierzycie tylko w wasz rozum. – Po pierwszym niepowodzeniu następuje zniechęcenie, zwątpienie, jak niemoc po wielkiej gorączce. Tymczasem jest ktoś, kto wam poda rękę i wleje więcej hartu w duszę. Tym dobroczyńcą jest doświadczenie, a jam jest dobrym duchem, duchem doświadczenia (ZG, 290).

Dynamicznie zmienna prawda doświadczenia weryfikuje przeciwstawność mądrości i głupoty, rozumu i uczuć. A także – lub przede wszystkim – ujawniając względność przekonań, podważa jednoznaczność kryteriów oceny świata i ludzi.

2. Pochwała śmiechu

Rościśław Skręt napisał o powieści Chłędowskiego, że:

[...] jest właściwie satyrycznie ujętą galerią współczesnych typów i środowisk społecznych i zawodowych. Książka ma nikłą fabułę; tezę utworu jest pogląd, że [...] opierając się na samym rozumie, a zapominając o uczuciu, dochodzi się do głupstwa, że rozum powinien wspierać się na doświadczeniu. [...] Mimo prostoty kompozycji w powieści widać brak planu, staje się ona workiem mieszczącym materiał różnej wagi, o nierównej wartości artystycznej. Najlepiej wypadły Chłędowskiemu sylwetki polityków, ożywione realiami podchwyconymi przez autora w austriackiej praktyce parlamentarnej i aluzjami do stosunków panujących w monarchii²⁰.

²⁰ R. Skręt, *Kazimierz Chłędowski*, w: *Obraz literatury polskiej*, t. III: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, (red.) J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1969, s. 396-397.

Trudno się z tą opinią nie zgodzić. Autor powyższych słów czyta jednak utwór Chłędowskiego według wzoru odpowiadającego wcześniejszym tekstom pisarza z tego okresu – felietony²¹, *Album fotograficzne*, *Sylwetki*. Wydaje się tymczasem, że poetyka i tematyka *Zwierciadła głupstwa* wykacza poza wyznaczone tam standardy. A i o deprecjonującej formule „worka mieszczącego materiał różnej wagi” można by chyba myśleć inaczej niż zaproponował badacz. Wartość artystyczna tekstu jest zapewne nierówna, ale jego wewnętrzna różnorodność zasadza się także na czymś innym. Dobrze pokazują to – choć nie było to, zdaje się, intencją ich autorów – pierwsze recenzje powieści Chłędowskiego. Zdaniem Leonarda Sowińskiego:

Fantasmagoria ta, którą autorowi podobało się nazwać powieścią, jest właściwie satyrą społeczną na wielką skalę. [...] Autor w pojęciu swym zasadniczym pomieszał uczucia i wyobraźnię z „głupstwem”, biorąc je za jedno, a rozumowi nadał znaczenie pierwiastka wyłącznie abstrakcyjnego, oderwanego od życia i doświadczenia. Jest to najslabsza strona jego dzieła. Zamiast prawdziwej idei filozoficznej, w podstawie jego leży sofizmat²².

Anonimowy recenzent „Tygodnika Powszechnego” pisał: „*Powieść to fantastyczna, tendencją jej jest wykazanie ujemnych stron pesymizmu. [...] powieść ta przedstawiać może niezłą naukę moralną*”²³. W „Wiek” natomiast można było przeczytać:

*Dziwną i niezwykłą książkę mamy przed sobą, dziwną co do formy, bo żeby to w XIX w., w chwili gdy powieść w swej zewnętrznej formie doszła do doskonałości [...] zwracał się mimo to do starej zużytej i tchnącej pewną naiwnością formy, najbardziej ulubionej przez pisarzy XVIII w., formy alegorycznej – to w istocie jest dość osobliwym zjawiskiem w naszych czasach. [...] Zresztą przyznać należy, że forma takiego *Diabła kulawego* i innych jemu podobnych tendencyjnych utworów, niezupełnie odpowiada celowi, jaki autor jego sobie założył. Krępuje ona do pewnego stopnia, przerywa wątek i psując dzieło jako utwór sztuki, nie daje mu zarazem siły wpływowej, będącej kardynalnym warunkiem jego istnienia. [...] Na myśl, że *Zwierciadło głupstwa* jest istotnym zwierciadłem galicyjskich osób i stosunków, naprowadza nas w wielu miejscach rysunek wybitny, wyrazisty, choć całość jest raczej szkicem niż pracą wycieniowa-*

²¹ Warto odnotować, że już w felietonach pisanych do „Gazety Narodowej” podejmował Chłędowski interesujące próby eksperymentowania z formą, na przykład poprzez wprowadzenie fantasmagorycznych wizji sennych umożliwiających pokazywanie świata odkształconego. Zob. *Kronika lwowska*, „Gazeta Narodowa” 1870, nr 200.

²² L. Sowiński, „*Zwierciadło głupstwa*”, napisał Ignotus, „Echo” 1878, nr 67, s. 3 (Wszystkie podkreślenia kursywą w cytatach moje, U.K.).

²³ [Anonim], „*Zwierciadło głupstwa*”, napisał Ignotus, „Tygodnik Powszechny” 1878, nr 8, s. 117.

*na. Ta to wyrazistość rysunku nadaje niektórym postaciom książki piętno fotografii zdjętej z rzeczywistości*²⁴.

W wypowiedziach tych zwraca uwagę swoiste pomieszanie pojęć. Wynika ono, jak się zdaje, z braku terminologicznej precyzji (co mogło być tyle cechą języka ich autorów, ile znamię ówczesnego dyskursu krytycznego w ogóle) i jednocześnie wskazuje na niejednoznaczność zastosowanych przez pisarza rozwiązań formalnych, trudności z ich klasyfikacją lub rozróżnieniem. Fantasmagoria sąsiaduje tu z satyrą, fantastyka z moralną nauką, alegoria z fotograficznością, wyrazistość ze szkicowością. Gdyby spróbować to uogólnić, można by powiedzieć – co znajduje zresztą potwierdzenie w lekturze *Zwierciadła głupstwa* – że ujawnia się tu napięcie między wiernością rzeczywistości a odrealnieniem, między dosłownością a niedookreślonością. Co ważne, wyłaniający się z powyższych fragmentów katalog pojęć bywał przedmiotem krytycznego namysłu Chłędowskiego.

Przypomnijmy. Rozpoczynając *Album fotograficzne*, pisał on o rozwoju galicyjskiej felietonistyki coraz bardziej zainteresowanej znanymi osobistościami i wiązał to zjawisko z kształtowaniem się nowego „konstytucyjnego życia”²⁵. Pisarz zauważał nadmierną skłonność dziennikarzy do ingerowania w życie innych oraz koncentrowanie się wciąż na tych samych osobach i wyjaśniał: „To było jednym z powodów dla których wzięliśmy się do opisanie większej ilości osób publicznych dla zneutralizowania niejako jednostronnych wyobrażeń”²⁶. Jak zauważyła Ewa Ihnatowicz:

Choć „fotograf” nie ukrywał swojego spojrzenia, miały one na celu neutralność (w odróżnieniu od kompromitującego paszkwilu) wizerunków, stworzonych jakby z migawkowych fotografii, chwytających różne epizody działania bohaterów [...]. Możliwość humorystycznego „fotografowania” osób znanych autor uważał za efekt jawności życia politycznego Polaków w Galicji²⁷.

Neutralność miała tu jednak zasadnicze znaczenie. Chłędowski podzielał powszechne ówczesne przekonanie, że drobne „śmieszności” najlepiej charakteryzują ludzi i deklarował: „Pod lekką zasłoną dajemy tu obrazy wielu z naszych ludzi politycznych”²⁸. Ta „lekka zasłona” znaczyła podwójnie, bo sugerowała zapewne humorystyczne, satyryczne nastawie-

²⁴ W.P., „Zwierciadło głupstwa”, powieść, napisał Ignotus, „Wiek”, nr 87, s. 4.

²⁵ Kalasanty Kruk [Kazimierz Chłędowski], *Wstęp*, do: *Album fotograficzne*, cz. I: *Fotografie sejmowe*, Kraków 1870, s. I.

²⁶ *Ibidem*, s. III.

²⁷ E. Ihnatowicz, *Ilustracja cyklu, cykl ilustracji*, w: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, (red.) M. Demska-Trębacz, K. Jakowska i R. Sioma, Białystok 2005, s. 48, 49.

²⁸ Kalasanty Kruk [Kazimierz Chłędowski], *Wstęp*, s. IV.

nie, ale była też chyba przeciwwagą dla pisania ulegającego publiczności, chcącej „zdrzeć nawet zasłonę, która dzieli życie publiczne od życia prywatnego”²⁹.

Naruszanie opozycji publiczne–prywatne spotykało się nie tylko z niezgodą Chłędowskiego, ale stawało się w jego wypowiedziach krytycznych ważnym kryterium różnic gatunkowych. Podkreślał to na przykład definiując paszkwil i pamflet³⁰. Najważniejsze i w definicyjnej, i w artystycznej praktyce pisarza było jednak w ogóle przeniesienie uwagi z osoby na typowe cechy, działania, czyny. Pisał:

Paszkwil i satyra nie idą w parze, bo pierwszy przywiązuje się do osobistości, a satyra do nadużycia. Tamten ma na celu zaspokojenie własnej nienawiści, ta zaś triumf prawdy. Dlatego też w różnorodnych spotykamy je czasach; aby napisać satyrę, trzeba stać na stanowisku spostrzegawcza, trzeba się wznieść nad osobiste dążności, odrzucić własne interesy, podczas gdy ten, co rzuca paszkwil pomiędzy tłumy, stoi sam w szeregu walczących, broni sprawy, która go bezpośrednio dotyka. [...] Satyryk zaś boleje najczęściej nad czymś, co się tak łatwo odwrócić nie da, co się stało złem powszechnym; stoi on na stanowisku moralisty, na stanowisku szlachetniejszym [...]³¹.

Kryła się w tym zapewne intencja wykroczenia poza aktualność interwencyjności i niechęć wobec napaści i obrazy. Walkę interesów chciał Chłędowski przekształcać w spór o prawdę i moralność. Interesowały pisarza nie tylko okoliczności i kontekst ośmieszania, ale istota zjawiska. To skłaniało też do namysłu nad artystyczną i społeczną funkcją humoru i śmiechu.

Uznając śmiech za ważną formę ludzkiej ekspresji, Chłędowski zwracał uwagę na jego historyczny, zmienny charakter. W przywoływanym już studium *Paszkwil polski* różnicę między renesansowym paszkwilem a dziewiętnastowiecznym pamfletem opierał właśnie na odmienności kulturowej i mentalnej. W tekście *O karykaturze* wskazywał trafnie na znaczenie śmiechu w społeczeństwie nowoczesnym:

²⁹ *Ibidem*, s. I.

³⁰ K. Chłędowski, *Paszkwil polski*, w: *idem, Z przeszłości naszej i obcej*, dwa tomy w jednym, Lwów 1935 (tekst z roku 1879), s. 539. Autor wprowadza tu rozróżnienie paszkwilu i pamfletu: „Nie trzeba paszkwilu brać za jedno z pamfletem, dzieckiem trybuny i dziennikarstwa, owocem nowszych czasów. Ostatni, szlachetniejszy, mierzy wprawdzie w osobistości, ale widzi je tylko w publicznym życiu, nie ma oczu i uszu na prywatne stosunki człowieka. Cel jego ten sam co paszkwilu – wydarcie przeciwnikowi zwycięstwa, środki tylko i pobudki wyższe, a areną działania prawdziwie wykształcone społeczeństwo”.

³¹ *Ibidem*, s. 537-538.

[...] tylko człowiek się śmieje, a społeczeństwo im prędszym żyje życiem, im bardziej się rozwija, im szybciej postępuje, tym bardziej śmiać się musi. Jeżeli się jednak w ten sposób rzecz ma z całym społeczeństwem, to i człowiek pojedynczy powinien by tym skłonniejszym być do śmiechu, im wyżej stoi na szczeblu cywilizacji³².

Prawdopodobne wydaje się, że w ujęciu tym śmiech jest gwarancją cywilizacyjnej i psychicznej równowagi. Ale jest też komunikacyjnym wyzwaniem, dlatego ważna okazuje się jego jakość. Chłędowski, jak już pokazywałam, jest zwolennikiem humoru, satyry rozumianej jako docieranie do prawdy i kształtowanie moralności. Równie wysoko ceni jednak także karykaturę:

Karykatura stała się dzisiaj potrzebą społeczeństwa, a każda wielkomiejska ludność najchętniej się gromadzi przed księgarską gablotą, gdzie bohaterowie dnia, odarci z wszelkiej powagi, radzi nie radzi, muszą występować w szatach Arlekina³³.

We fragmencie tym tak samo znacząca jest, jak sądzę, formuła „odarcia z wszelkiej powagi”, jak i „występowanie w szatach Arlekina”. Ich zestawienie nie tylko bowiem pozwala sygnalizować przechodzenie od powagi do śmiechu, ale ciekawie dookreśla jego naturę jako związaną z przebieganiem, występowaniem w cudzych szatach, zastępowaniem. Ostatecznie więc zakrywanie, metaforyzowanie, pseudonimowanie, zamiana zdają się ważniejsze od odsłaniania, pokazywania, dosłowności. Znajduje to potwierdzenie w dalszych wywodach autora, który porównuje różnych artystów posługujących się karykaturą:

[...] karykatury Szwinda, Goi i Hoffmanna są utworami fantastycznymi, są zbiorem postaci wymarzonych, nieistniejących w naturze, ale ją parodiujących, rysunki zaś Lencha lub Gavarniego przedstawiają nam pewne właściwości zjawisk oryginalnych, istniejących w rzeczywistości, w kształtach przesadnych. [...] Karykatura więc pierwszego rodzaju jest już więcej utworem artystycznym aniżeli karykatura zdejmowana wprost z natury; wyswobodziła się bardziej z materii i niezaprzeczenie stoi wyżej. Nazwa francuska *le grotesque* może jest najodpowiedniejszym wyrazem na komikę Hoffmannów i Goiów, polski przymiotnik „dziwny”, „dziwaczny” nie obejmuje wszystkich odcieni powyższego pojęcia. Gdybyśmy jednak chcieli umiejętnie klasyfikować te dwa rodzaje komiczności, to pierwszy z nich nazwalibyśmy komicznością absolutną, drugi komicznością zwykłą³⁴.

³² K. Chłędowski, *O karykaturze*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1874, s. 291.

³³ *Ibidem*, s. 289.

³⁴ *Ibidem*, s. 293.

Wydaje się, że we wczesnym pisarstwie Chłędowskiego *Zwierciadło głupstwa* zajmuje szczególne miejsce właśnie dlatego, że wpisane jest w nie napięcie między tymi dwoma rodzajami komiczności.

3. Pochwała oddalenia

W motcie do *Zwierciadła głupstwa* czytamy:

Chcąc malować ludzi, ludzi trzeba mieć przed oczyma; chcąc wyleczyć wady społeczeństwa, wady uważać należy: śmieszności chwytają się umysłu uważającego, jak się chwytą przechodnia pajęczyna na polu rozpostarta: i może on potem powiedzieć, skąd którą nitkę zaczepił: z róży czy z pokrzywy?³⁵.

Są to słowa Aleksandra Fredry, które Chłędowski przytoczył także w studium poświęconym wielkiemu komediopisarzowi, opatrując komentarzem: „Sposób, w jaki Fredro tworzył swe postaci, wiernie jest oddany w przedmowie do pierwszego wydania dzieł”³⁶. Wybór motta był więc rodzajem utożsamienia z metodą twórczą autora *Trzy po trzy*³⁷. W pewnym jednak tylko zakresie, bo pisarz doskonale zdawał sobie sprawę z odmienności dramaturgii i prozy, czemu dawał wyraz w tymże studium. Czy młodszy autor uczył się od starszego reguł pisarstwa opartego na komiczności, czy pisząc o nim szukał potwierdzeń dla własnych przemyśleń – trudno rozstrzygnąć. Zapewne zachodziły oba zjawiska. Nie było jednak mowy o naśladownictwie. Nazwałabym to raczej twórczą pamięcią wzoru. W rozpoznaniu: „Pragnął [...] być satyrykiem, który błędy karcą, a nie pamphleciarzem, wyciągającym znajomych na scenę, aby się z nich śmiano”³⁸, kryła się niewątpliwie akceptacja takiej metody postępowania, bo była zgodna z tym, co cenił Chłędowski. Uwolnienie satyry z doraźności jest tu podkreślone poprzez sugerowanie związku wypowiedzi satyrycznej z rozważaniami filozoficznymi – o późnej twórczości Fredry czytamy: „pełnymi

³⁵ A. Fredro [Motto] do: Ignotus [K. Chłędowski], *Zwierciadło głupstwa*, *op. cit.*, b.s. (Jest to fragment przedmowy „pierwszego wydania *Komedii* Alexandra hrabiego Fredra ogłoszonych w Wiedniu, drukiem Kichtera, a nakładem własnym, 1826 r.”, która została „z woli autora usunięta z późniejszych wydań”, Henryk Biegeleisen, *Uwagi wydawcy*, w: A. Fredro, *Dzieła*, t. I, Lwów 1897, s. 183 [Biblioteka Księgarni Polskiej, t. XXI], przyp. red.).

³⁶ K. Chłędowski, *Aleksander hr. Fredro*, w: *idem, Z przeszłości naszej i obcej*, dwa tomy w jednym, Lwów 1935 (tekst z roku 1880), s. 448-449.

³⁷ O fascynacji Chłędowskiego Fredrą i o wartości jego ustaleń, w tym wyjątkowości docenienia walorów *Trzy po trzy*, pisała interesująco B. Lasocka, *Kazimierz Chłędowski o Aleksandrze Fredrze*, w: *Kazimierz Chłędowski pisarz i badacz kultury*, (red.) J. Miziołek, J. Maj, Krosno 2007, s. 90-91.

³⁸ K. Chłędowski, *Aleksander hr. Fredro*, s. 448.

żaglami płynął ku satyrze, ku filozoficznym rozmyślaniom³⁹. Wypowiedź na temat komediopisarza przynosiła potwierdzenie nie tylko znanych już z innych tekstów autora *Zwierciadła głupstwa* ustaleń dotyczących jakości preferowanego śmiechu, ale też mechanizmu takiego konstruowania tekstu za jego pomocą, by prawda przedstawienia zależała od kreatywności autorskiej perspektywy poznawczej, a nie od wierności odwzorowania:

Fredro, jak prawdziwy artysta, gardził zbyt świeżą fabułą, uważał ją za niezdołną do poetycznego przedstawienia. Wiedział, że stojąc z bliska, widzi się tylko indywidualność z jej drobiazgowymi szczegółami, które nie wzbudzają powszechnego zajęcia, gdy się zaś patrzy z daleka, obraz zyskuje na liniach, na całości i staje się zrozumialszym, a przeto bardziej zajmującym dla widzów. [...] okoliczność, że nie zbierał wzorów, że nie portretował, ale stwarzał typy, stała się niewzruszoną podwaliną jego powodzenia na przyszłość⁴⁰.

Jakkolwiek Chłędowski, w przeciwieństwie do Fredry, nie zapewnił swemu wczesnemu piarstwu ponadczasowej wartości, to niewątpliwie dzielił ze swym mistrzem niechęć do „zbyt świeżej fabuły” i aprobatę dla patrzenia „z daleka”. Praktykował je jednak według własnego pomysłu. W *Zwierciadle głupstwa* opierał się na wzajemnym przenikaniu się satyry, „fantasmagorii”, karykatury, groteski, utopii. Stają się one językami diagnozy i dystansu. Niebagatelne znaczenie dla realizacji dających się wyczytać z tekstów krytycznych autora postulatów – można by je określić jako potrzebę uchylania dosłowności – miały także sygnały intertekstualne. Pierwszym, na który wskazywałam powyżej, było motto, ale już poprzedzający je tytuł może być przecież uznany za znaczący. Kojarzy się bowiem z najgłośniejszym europejskim dziełem, którego tematem i bohaterem jest g/Głupota – *Pochwałą głupoty* Erazma z Rotterdamu. Chyba nieprzypadkowe było to, że w *Paszkwilu polskim* Chłędowski swobodnie tłumaczył tytuł tego dzieła, używając formy, którą zastosował także tytułując swój utwór. Pisał tam o Erazmie, że „zadziwił kilka pokoleń swą *Pochwałą głupstwa*”⁴¹. Nie było to bynajmniej ówczesną praktyką, gdyż wydane w 1875 roku we Lwowie anonimowe tłumaczenie tego tekstu miało w nagłówku: *Pochwała głupoty Erazma Roterdańskiego*⁴². Istnienie tego prze-

³⁹ *Ibidem*, s. 462.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 449.

⁴¹ K. Chłędowski, *Paszkwil polski*, s. 540.

⁴² *Pochwała głupoty Erazma Roterdańskiego: Deklamacja czyli próba krasomowska z dodaniem 2 listów Erazma do Marcina Dorpiusza i Tomasza Morusa oraz Rozmów: Epikurejczyk, Senacik, Świt, Trzeźwa uczta i Fryderyka Platnera Mowy na obronę pieniaczy*, z łac. przeł. i przypisami objaśnionę; przedmowa K.A. Abbinga. Tłumaczenie to uzupełniane jest wyróżniającymi się graficznie dopiskami i uwagami krytycznymi w stosunku do społeczno-obyczajowej rzeczywistości dziewiętnastowiecznej.

kładu to zresztą dodatkowy argument poświadczający zasadność tropu lekturowego, którym podążam. „[...] tekst stanowi przeróbkę *Pochwały Głupoty* spolonizowaną i zmodernizowaną, niewątpliwie poświadczającą przekonanie o aktualności rozpoznań Erazma co do ludzi i świata oraz jego dążeń reformatorskich”⁴³. Taką aktualność widział także zapewne Chłędowski. Jakkolwiek forma utworu i sposób realizacji tematu głupstwa są u polskiego autora zupełnie różne niż u renesansowego pisarza, to łączy ich przewrotny pomysł odwracania znaczeń. Henryk Barycz pisał o *Pochwale głupoty*: „Dowcip, smak utworu polegał na odwracaniu wartości, na zamienieniu głupoty na mądrość i pozornej mądrości na głupotę, z tym, że Głupota wypowiada satyrę na głupotę ludzką”⁴⁴. W *Zwierciadle głupstwa* krytyka głupoty Bogoryi, gardzącego oskarżanymi przezeń o głupotę ludźmi – wpisana w ramy satyrycznego obrazu dziewiętnastowiecznego galicyjskiego społeczeństwa także zainfekowanego głupotą – okazuje się w istocie pochwałą głupoty rozumianej jako działania irracjonalne i błędy służące przemianom świadomości. Baliel obiecuje bohaterowi:

Dowiodę ci przede wszystkim, że błędy i głupstwa, które cię do ludzi zrażają i w twojej tkwią naturze, że przeto nie tak ostrym winienesz być sędzią. Dowiodę ci także, że świat samym rozumem ostać się nie potrafi, że niejedno, co się głupstwem być zdaje, jest tylko wynikiem fantazji, uczucia, a bez nich nie ma życia; przekonam cię, że dla głupstwa trzeba być pobłażliwym i że nie masz takiego człowieka, którego z korzyścią dla społeczeństwa wyzyskać by nie można (ZG, 11).

W *Zwierciadle głupstwa* nie chodzi jedynie o przedstawienie, zobrazowanie tej ludzkiej ułomności, ale o głębszy namysł nad jej wielowymiarowością, a przede wszystkim – nad poznawczymi dyspozycjami człowieka: „Głupcy są zwierciadłem dla mądrych: jeżeli się mądry codziennie w tym zwierciadle przegląda, może nadal zostać mądrym; jeżeli o tym zapomni, łatwo sam może zostać głupcem” (ZG, 166). Celem nie jest zatem ilustracyjność, lecz nauka krytycznego myślenia, które nie ma wszakże nic wspólnego z napastliwym krytykanctwem.

Potwierdza to także kolejny komponent intertekstualnego dialogu, ściśle zresztą powiązany z poprzednim. Utwór Chłędowskiego, przede

Najciekawsze z nich dotyczą ówczesnych podziałów religijnych, złej kondycji Kościoła oraz wyczerpywania się kulturowej roli szlachty.

⁴³ M.M. Kasprzak, „*Humanitas*” Erazma z Rotterdamu w kulturze polskiej, w: „*Humanitas*”. *Projekty antropologii humanistycznej*, część druga: *Inspiracje filozoficzne projektów antropologicznych*, (red.) A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 2010, s. 86.

⁴⁴ H. Barycz, *Wstęp*, w: Erazm z Rotterdamu, *Pochwała głupoty*, przeł. i objaśnił E. Jędrkiewicz, Wrocław 1953, s. LXVIII.

wszystkim ze względu na narrację o Neosparcie, można by sytuować w kontekście *Utopii* Tomasza Morusa, co zresztą sugerował już Stanisław Wasylewski⁴⁵. *Pochwała głupoty*, jak wiadomo, dużo zawdzięcza przyjaźni Erazma z Morusem. Tekst Morusa zaś jest w ścisłej łączności z dziełem Rotterdamszczyka:

Dopełniają się one wzajemnie, przynosząc jedna pod postacią żartobliwej gawędy, druga fantastycznej baśni, na tle urojonego sztafażu krytykę istniejącego stanu rzeczy, przebrzmiałych i anachronistycznych form życia społecznego i przeciwstawienie im obrazu innego, szczęśliwego i sprawiedliwego ustroju. Stąd dzieło Morusa jest jakby przedłużeniem i rozwiązaniem rzuconych przez Erazma problemów, po negatywnej krytyce daje pozytywną konstrukcję przebudowy życia społeczeństw⁴⁶.

Chłędowski pozostaje, jak pokazywałam, po stronie krytyki. Nie było to bynajmniej niezgodne z sensami wpisanymi w tekst Morusa. Krytyczny żywioł *Utopii* podkreślał na przykład Jerzy Szacki, pisząc:

Przed wszystkim jednak była to ostra krytyka ówczesnej Anglii połączona z marzeniem o takim porządku społecznym, w którym wszystkie problemy życia zbiorowego zostają szczęśliwie i ostatecznie rozwiązane. *Utopia* nie zawierała żadnych pouczeń, jak taki osobliwy porządek osiągnąć. Była nie programem działania, lecz ćwiczeniem socjologicznej wyobraźni⁴⁷.

Wydaje się, że na takim ćwiczeniu zależało także Chłędowskiemu.

Ostatni ważny, choć słabo zaznaczony, wątek intertekstualny prowadzi do *Fausta* Goethego. Przybycie Baliela i jego pierwsza rozmowa z Bogoryą przypominają zakład Fausta z Mefistofešem. Okoliczności i warunki tej umowy są diametralnie różne od tych, które znamy z niemieckiego tekstu, ale istota propozycji pozostaje taka sama. Dzięki pomocy Baliela Bogorya, tak jak Faust, zasmakuje może nie pełni, ale na pewno różnorodności ludzkich doświadczeń. Zdaniem Marshalla Bermana, „[t]ym, czego pragnie dla siebie ten Faust [Goethego – U.K.], jest dynamiczny proces, który obejmie każde ludzkie doświadczenie – zarówno radość, jak i ból – i uczyni je momentem nieskończonego wzrastania jego «ja»; nawet destrukcja jaźni będzie integralną częścią jej rozwoju”⁴⁸. Tym, co Bogoryi proponuje przy-

⁴⁵ S. Wasylewski, *Kazimierz Chłędowski*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. III, Kraków 1937, s. 308.

⁴⁶ H. Barycz, *Wstęp*, s. LXXVI.

⁴⁷ J. Szacki, *Spotkania z utopią*, s. 12.

⁴⁸ M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2002, s. 51.

pominający szatana przybysz, jest oparty na uznaniu wartości doświadczenia proces przemiany świadomości. Nie mamy tu bynajmniej nowoczesnej „tragedii rozwoju”, tylko edukacyjny projekt mobilizacji do działania dla własnego i wspólnego dobra. Chciałoby się powiedzieć, że polski Faust ma do wykonania pracę u podstaw. Zdaniem Andrzeja Szczerskiego:

Postawa Fausta i jego indywidualna ofiara w imię przemiany otaczającego świata z czasem mogły się wydać szczególnie atrakcyjne w krajach nienależących do pierwszych beneficjentów procesu modernizacji, a więc uznawanych za zacofane. W takich środowiskach przepaść między nowoczesnym zewnętrznym światem a własnym krajem czy regionem nakłaniała do podjęcia zdecydowanych działań⁴⁹.

Skonfrontowanie Chłędowskiego z tą tezą każe uznać, że jego galicyjski Faust odsyła do takiego etapu zapóźnienia, kiedy ważne jest świadome rozpoznanie wielokształtności i wieloznaczności świata nowoczesnego. To dopiero próg przemiany.

„Goetheański” trop intryguje także z innego powodu. W tekście *O karykaturze* czytamy:

Dawniej mówiono: że mędrzec z trwogą tylko się śmieje; dzisiaj zdawałoby się, że cały świat pragnie śmiechu, że śmiechem chciałby zagłuszyć wszystkie bóle i wszystkie cierpienia i jak Mefisto Goethego w najtragiczniejszych chwilach wybuchnąć swą demoniczną wesołością⁵⁰.

W *Zwierciadle głupstwa* zaś znajdujemy słowa:

Szydarczy uśmiech ust jego nie opuszczał, niejednemu dawał uczuć swą wyższość umysłową, wyśmiewał się z mędrców, z kochanków, z królów i żebraków, nie cenił męstwa, piękności, cnoty, gdyż zewsząd wyglądał ku niemu jakiś demon uśmiechnięty, przedrzeźniał się, mówił: – „Przypatrzyć się, jacy oni niemiędzy” (ZG, 6).

To zatem nie przypominający szatana Baliel, lecz rozpowszechniona w świecie demoniczność śmiechu ma Mefistofelesowski rodowód. Pokrewieństwo szydarczego śmiechu i demonicznej wesołości znajduje tu jednak przeciwwagę – dawny wzór śmiechu i trwogi. Trudno jednoznacznie przesądzić, co Chłędowski miał na myśli. W każdym razie była w tym intencja przekroczenia automatyzmu kojarzenia śmiechu wyłącznie z humorystyką czy dowcipem, a także sugestia konfrontacji z tym, co bolesne

⁴⁹ A. Szczerski, *Modernizacje*, s. 26.

⁵⁰ K. Chłędowski, *O karykaturze*, s. 289.

(w opozycji do zagłuszania bólu). Chodziłoby zatem nie o uciechę czy szyderstwo, lecz o prowokowanie refleksji na zasadzie podobnej do tej, którą dostrzegaliśmy u Fredry:

Gdyby Fredro nie był melancholikiem, gdyby czarno nie patrzył na ludzi – może byśmy w nim nie mieli tak znakomitego komediopisarza. Aby być prawdziwie dowcipnym, trzeba posiadać gruntowną ludzi znajomość, aby być humorystą, potrzeba prócz tego mieć wiele uczucia – a komu dane jedno i drugie, ten szybko zgorzknienie, bo pozna, ile w świecie złego i jak mu trudno zaradzić⁵¹.

Zaznaczenie równoważności inspiracji tradycją polską i zachodnią ma u Chłędowskiego niebagatelne znaczenie. Jakkolwiek niejednoznaczna, ważna wydaje się tu też figura „dawności”, daje się nią przecież ogarnąć intertekstualne odniesienia w *Zwierciadle głupstwa* i widzieć w niej zarówno jeden ze sposobów budowania dystansu wobec terażniejszości, jak i zapowiedź ewolucji twórczej pisarza, którego pisarstwo zdominują tematy renesansowe. *Zwierciadło głupstwa* można by zatem uznać za cezurę w pisarstwie Chłędowskiego.

Zanurzony w trudnych realiach sprzeczności – gdzie autonomia nie oznaczała wolności, lojalność była zapłatą za obywatelskie swobody, szanse na współtworzenie życia politycznego stawały się okazją do parlamentarnej niezgody, własne myliło się z obcym, mit tolerancji skrywał nienawiść, a publicystyka próbowała zdominować literaturę – Chłędowski nie podejmował próby ich pogodzenia. Dlatego wybierał nieilustracyjność przedstawienia, technikę zawieszania dosłowności i poetykę przypominania – elementów znanej rzeczywistości, która wydaje się obca, i znanych tekstów, dzięki którym tę obcość można było oswoić i zrozumieć. Wypracowywana w ten sposób krytyczna diagnoza świata odślaniała jednak pochwałę wartości zagrożonych lub ratunkowych, choć nic nie było jednoznaczne. Normy pisarstwa zatem, a nie postawa ideowa, wyznaczały miejsce Chłędowskiego w świecie, o którym Andrzej Szczerski napisał: „Środkowoeuropejski projekt świata pozostaje niedokończony, związki między formą a ideą mają charakter aleatoryczny, stąd też wobec braku jednolitości tak ważną rolę odgrywa sztuka ekspresji oparta na ironii, absurdzie i grotesce”⁵².

⁵¹ K. Chłędowski, *Aleksander hr. Fredro*, s. 438.

⁵² A. Szczerski, *Wzorce tożsamości*, s. 44.

*Kazimierz Chłędowski and the Forgotten Aspects of Galician Laugh.
The Reconnaissance*

The paper proposes a survey of Chłędowski's early works from the 1870s in the frame of discussions on humorist writing in that period. *The Mirror of Foolishness* and critical texts by Chłędowski on different forms of humour (including intertextual references to Erasmus' *The Praise of Folly*, Thomas Moore's *Utopia* and Goethe's *Faust*) show the author's use of a specific art of distance. Founded on irony and grotesque, it leads to ascribe to Chłędowski a distinctive place on Central-European culture map.