

Piotr Prachnio

Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa
Uniwersytet w Siedlcach
e-mail: prachniopiotr@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1630-3084

Warszawski cwaniak. Komizm, humor i ironia w *Złym* Leopolda Tyrmanda

Badacze zajmujący się twórczością Leopolda Tyrmanda wielokrotnie zwracali uwagę na znaczenie komizmu, humoru i ironii w jego prozie¹. Problematyka ta nie doczekała się jednak opracowania, co, jak można przypuścić, wynikało po części z niedocenienia jej literackiego i artystycznego potencjału w jego utworach, po części zaś z trudności uchwycenia wymienionych zjawisk, które z samej swej natury umykają nadmiernej teoretyzacji.

Warunkiem wstępnym odczytania któregokolwiek z dzieł Tyrmanda we wskazanym kontekście powinno być sprecyzowanie pojęć komizmu, humoru i ironii, a zwłaszcza określenie ich zakresu i płaszczyzny odniesienia². Wydaje się, że dla uzyskania większej klarowności dalszego wywodu należy odróżnić pojęcie humoru od znacznie pojemniejszego pojęcia komizmu, nawet jeśli w praktyce interpretacyjnej często używane są one zamiennie. W niniejszym artykule pojęcie humoru oznaczać będzie w szerszym sensie określoną

¹ J. Jaworska, *Romans tekstylny*, w: *Ceglane ciało, gorący oddech. Warszawa Leopolda Tyrmanda*, red. A. Karpowicz, P. Kubkowski, W. Pessel, I. Piotrowski, Warszawa 2015, s. 236; M. Gołąb, *Podejrzany gość z notesem, czyli Tyrmand knajpiany*, w: *Ceglane ciało, gorący oddech*, s. 282; W. Kudyba, *Gry z konwencjami gatunkowymi w Cywilizacji komunizmu Leopolda Tyrmanda*, w: *Leopold Tyrmand – pisarz, człowiek spektaklu, świadek epoki*, red. M. Woźniewska-Działak, Warszawa 2020, s. 121.

² Przestrzegaj przed tym Bohdan Dziemidok w klasycznej już pracy o komizmie. [B. Dziemidok, *O komizmie*, Warszawa 1967, s. 58].

wrażliwość na bodźce komiczne (poczucie humoru, zmysł komiczny), natomiast w węższym znaczeniu jedną z form komizmu, związaną z postawą humorystyczną i humorystką jako odmianą twórczości³. Za kryterium podziału form komizmu, pojmowanego jako ogólna kategoria estetyczna i literacka, można z powodzeniem uznać za Bohdanem Dziemidokiem postawę, jaką twórca zajmuje, poprzez konstrukcję postaci, narratora i narracji, wobec rzeczywistości zewnętrznej (humorystyczną, satyryczną i kpiąco-ironiczną)⁴. Od form komizmu i odpowiadających im odmian twórczości należy jednocześnie odróżnić w interpretacji środki wyrazowe i sposoby kreowania komizmu. Ironia (obok parodii, karykatury, pomniejszenia czy wyolbrzymienia) traktowana będzie w dalszym wywodzie jako jedna z technik wywoływania komizmu, z którą można spotkać się w różnych odmianach twórczości komicznej⁵. Oczywiście, precyzyjnie rozgraniczenie wymienionych zjawisk i odnoszących się do nich pojęć nie jest do końca możliwe, dlatego zaproponowane w artykule linie demarkacyjne mają charakter jedynie umowny.

W spuściźnie autora *Złego* postawy humorystyczna, satyryczna i kpiąco-ironiczna uobecniają się w poszczególnych utworach z różnym nasileniem i w odmiennych konfiguracjach. Humorystyczna – zakładająca kontemplacyjny i nieoceniający stosunek twórcy do świata – widoczna jest w części opowiadań pisarza z tomów *Hotel Ansgar* i *Gorzki smak czekolady Lucullus*; satyryczna – nieograniczająca się do samej kontemplacji, lecz sugerująca również określony stosunek do tego, co się przedstawia – znajduje wyraz, nie zawsze jednak konsekwentny, w jego diarystyce, eseistyce i powieściach (zwłaszcza w *Życiu towarzyskim i uczuciowym*); wreszcie postawa pośrednia między humorystyczną a satyryczną, którą Dziemidok nazywa „kpiąco-ironiczną”⁶ lub „drwiącą”⁷, odgrywa zasadniczą rolę w wydany w 1955 roku *Złym*. Kpina lub drwina w przywołanym ujęciu charakteryzuje zaczepny, demaskujący, podejrzliwy i sceptyczny stosunek do świata, nieprzeciwstawiający – w przeciwieństwie do satyry – ideału pozytywnego ośmieszanym zjawiskom; kpiarz daje bowiem „świadectwo widzenia zła i równoczesnej bezsilności w usunięciu jego przyczyn”⁸.

³ Tamże, s. 87.

⁴ Tamże, s. 90–91.

⁵ Tamże, s. 90.

⁶ Tamże, s. 91.

⁷ Korzystając z terminu Kazimierza Wyki. K. Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm*, w: tegoż, *Pogranicze powieści*, Kraków 1948, s. 32. O drwinie jako postawie różnej od humoru i satyry pisał również Konstanty Puzyna [zob. K. Puzyna, *To, co teatralne*. Warszawa 1960, s. 150].

⁸ B. Dziemidok, *O komizmie*, s. 91. Por. K. Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm*, s. 32.

Z perspektywy warszawskiego cwaniaka

W *opus magnum* Tyrmanda można dostrzec różne poziomy uobecniania się komizmu, różne jego techniki, odmiany oraz funkcje, jakie spełnia w obrębie narracji. Na podstawowym poziomie omawiane zjawisko wiąże się z osobą narratora. Odróżnienie komizmu pochodzącego od opowiadacza od tego, którego źródłem są postaci, będzie punktem wyjścia mojego odczytania⁹. Zaryzykuję stwierdzenie, że Tyrmand nawiązuje w *Złym* do przedwojennego mitu „warszawskiego cwaniaka” i konstruuje na jego podobieństwo kpiarsko-ironicznego narratora, który jednocześnie snuje kryminalną opowieść i oprowadza czytelnika po zakamarkach powojennej stolicy. Opowiadacz ten nie ogranicza się do bezstronnego odtwarzania wydarzeń i w wielu fragmentach, zawieszając narrację, wyraźnie pragnie zwrócić na siebie uwagę. Wówczas daje się on poznać jako rodowity warszawianin, który wysoko ceni walory swego miasta, w którego topografii, historii i folklorze okazuje się doskonale zorientowany. W *Złym* otrzymujemy opowieść o kryminalnej Warszawie, która jest konstruowana przez kogoś, kto oprócz świetnego rozeznania przestrzeni miasta dobrze zna stołeczny półświatek. Rzecz znamienita, że miejsca i postaci, które współtworzą przestępcze podziemie stolicy, nie zawsze jawią się negatywnie w snutej przez niego narracji. Powieściowa granica między dobrem i złem okazuje się płynna nie tylko w przypadku głównego bohatera, Henryka Nowaka, który próbuje odkupić swoje dawne winy, ale także w wypadku wielu innych postaci z półświatka, które nie budzą jednoznacznie negatywnych emocji, ale wręcz – jak Jerzy Meteor czy Robert Kruszyna – rozbawienie, a nawet sympatię i współczucie.

Narrator *Złego* generuje określony odbiór postaci już na etapie ekspozycji. W swoich opisach i dyskursach posługuje się różnymi technikami wywoływania komizmu. Przedstawiając poszczególnych bohaterów, często wyolbrzymia śmieszność ich wyglądu i charakteru, indywidualne braki i odstępstwa od normy. W jednym z pierwszych rozdziałów powieści, rozgrywającym się w zapchany miejskim autobusie, opowiadacz ten wyraźnie zaznacza swą obecność, jak również stronniczość wobec postaci. Podczas gdy pierwszoplanowych bohaterów, Witolda Halskiego i Jakuba Wirusa, przedstawia w tonie raczej poważnym, wobec pozostałych pasażerów nie szczędzi drobnych uszczypliwości:

⁹ Takie rozróżnienie zaproponował w swoim artykule na temat komizmu, humoru i ironii w *Panu Podstolim* Roman Doktór, znamienity badacz twórczości Ignacego Krasickiego. Uznaje je za kluczowe dla interpretacji wymienionych zjawisk w powieści Tyrmanda. Zob. R. Doktór, *Komizm w Panu Podstolim*, „Roczniki Humanistyczne” 2002, z. 1, s. 7.

Na najbliższej ławce siedziało dwóch młodych ludzi w beretach. Były to czarne, sterczące na głowie berety, o pieczołowicie wymodelowanych fałdach i zagłębieniach. Twarze pod nimi były chude, świeżo wygolone, ze śladami zmęczenia na cerze. Nie rozmawiali ze sobą, jeden dłużył obojętnie w nosie, patrząc na niewidomych, drugi przyglądał się im z rodzajem zaciekawienia, takim jakim darzy się osłabione z zimna, niemrawo sunące po ścianie muchy. Obydwaj nosili jasnożółte, brudnawe szaliki i obydwoj mieli coś odpychającego w twarzach: jeden – grubą, znamionującą brutalność górną szczękę, drugi – spłaszczony niezgrabnie nos¹⁰.

W opisach opowiadacza widać staranie o przesadę, a nawet złośliwość w ujęciu niektórych szczegółów wyglądu czy zachowań młodzieńców. Bezpośrednio nie narzuca on swego negatywnego stosunku do nich, lecz pozornie powstrzymując się od osądu, stara się ten negatywny obraz wywołać u czytelnika przez taki, a nie inny dobór szczegółów (spłaszczony nos, brudnawy szalik, dłużył w nosie). W kolejnych fragmentach okazuje się, że wszystko, co śmieszne i przykre, spotyka właśnie owych niesympatycznych podrostków, którzy po wszczęciu bójki zostają surowo skarceni przez protagonistę powieści. Ich zaprezentowany wcześniej szyderczy opis służył zatem nie tylko rozbawieniu czytelnika, ale także uwiarygodnieniu późniejszej interwencji Złego. Na tym właśnie polega zależność narratora od głównego bohatera powieści: pierwszy dostrzega zło i niesprawiedliwość, ale to ten drugi jest im się w stanie przeciwstawić.

Narrator wyłapuje w ekspozycji śmieszne strony wyglądu i osobowości postaci, aby następnie nawiązywać do nich w dalszych partiach powieści w celu kreowania komizmu sytuacyjnego. Wyjątkiem od tej zasady jest Marta Majewska, która w przeciwieństwie do innych pierwszoplanowych bohaterów, prześmiewczo lub wręcz karykaturalnie opisywanych przez opowiadacza, sama ujawnia komiczne aspekty swojej osobowości w rozpoczynającym powieść monologu wewnętrznym:

„Chyba jestem ładna? – zastanawiała się Marta, gdy skręcony w ślimak, nabity ludźmi ogonek wypchnął ją tuż przed ladę, za którą były lustra. – To bzdura – powiedziała niemal szeptem – jaka tam ładna? Przyjemna i tyle. Znośna”. W lustrze widać było niewysoką postać, szczupłą twarz z zadartym nosem, ciemnoblond włosy, których nieregularnie a modnie rozrzucone kosmyki wyłykały się spod zgrabnego czarnego beretu. „Mam za duże usta i za jasne brwi, W ogóle... oprawa oczu. Głupia! O czym myśli” [s. 8].

¹⁰ L. Tyrmand, *Zły*, Warszawa 1955, s. 50. Kolejne cytaty lokalizowane są w tekście głównym.

W swych przemysleniach bohaterka ujawnia cechy potocznie łączone z płcią piękną: kokietериę, skupienie na sobie, obsesję na punkcie wyglądu. Marta jest dobrze wychowana, rozsądna i taktowna, ale zarazem rozemocjonowana, niezdecydowana i niepewna siebie. Narrator posługuje się tym wizerunkiem dalej w celu kreowania komizmu sytuacyjnego opartego na spiętrzonych kontrastach.

Liczne jego przykłady pojawiają się w opisie późniejszej wędrówki Majewskiej po warszawskich „ciuchach”, czyli bazarze w dzielnicy Praga-Południe. W rozdziale tym uwidacznia się opisane przez Jana Bystronia zjawisko „pomieszania socjalnego”¹¹. Plac targowy staje się w jego perspektywie doskonałym terenem do przedstawienia komicznych konfrontacji osób o różnym pochodzeniu, światopoglądzie i temperamencie. Marta w pewnym sensie wykracza w tym rozdziale poza macierzystą przestrzeń kojarzoną z domem lub pracą i wstępuje w obszar, w którym styka się z żywym miejskim folklorem:

Doszła do końca alejki i zawróciła sunąc wzdłuż przeciwnieległego szeregu. Pochyliła się nagle nad stertą bielizny, pochwyciła rąbek czegoś białego i spod spodu wyciągnęła piękny, biały kostium kąpielowy z nylonu. Za stertą siedziała ogromna, stara przekupka o baniastych piersiach, jedząca dymiący klops z pyzami z blaszanego talerza; lśniące tłuszczem, szkliste pyzy i brązowy, gęsty sos pachniały wulgarnie, lecz pociągająco, i Marta poczuła głód i niesmak równocześnie. – Ile to kosztuje, ten kostium – spytała Marta głosem obojętnym, jakby wyrządzała tym pytaniem przysługę przekupce. – Co pani za różnica – odparła pogodnie ciuchara, której się w międzyczasie odbiło – i tak pani nie kupi [s. 425].

Można zaryzykować wniosek, że wyjęta z narracji scena samoistnie ujawnia tylko część swego potencjału, ponieważ efekt komiczny powstaje w niej po nagromadzeniu powieściowych informacji. Dopiero ich kumulacja w toku lektury umożliwia dostrzeżenie projektowanego przez narratora komicznego kontrastu między brzydotą, obcesowością i szorstkością „ciuchary” a urodą, taktownością i niepewnością Marty. Sprzedawczyni – podobnie jak chuligani z autobusu z początkowych scen powieści – zostaje przedstawiona przez opowiadacza w sposób prześmiewczy, zahaczający wręcz o karykaturalność. Narrator wyolbrzymia otyłość i wulgarność przekupki, zwracając uwagę na te jej zachowania, które muszą jawić się jako niesmaczne lub w złym guście. Jeśli chodzi o Majewską, ona również zostaje wyszydzona, choć już nie tak wyraźnie. Opowiadacz ukazuje ją wprawdzie jako osobę dystygowaną, ale

¹¹ J. Bystron, *Komizm*, Wrocław 1960, s. 139–148.

równocześnie dość wyniosłą oraz komicznie zakłopotaną koniecznością pertraktacji z opryskliwą handlarką (spytała „jakby wyrządzała tym pytaniem przysługę przekupce”)¹².

W repertuarze środków opowiadacza służących wywoływaniu komizmu szczególne miejsce zajmuje ironia, która choć rzadko znajduje zastosowanie w konstruowanych przezeń opisach postaci, odgrywa zasadniczą rolę w jego dyskursach na temat przestrzeni miasta. Można zaryzykować wniosek, że środek ten przeobraża się wówczas w zamaskowaną kpinę, w której ukryty sens właściwy jest zaprzeczeniem sensu dosłownego¹³. Z punktu widzenia czytelności ironicznej intencji można wyodrębnić w *Złym* ironię ukrytą, trudną do wychwycenia, oraz jawną, którą uważny odbiorca może dostrzec, sugerując się wskazówką stylistyczną bądź kontekstem wypowiedzi opowiadacza¹⁴.

Jednym z przykładów jego jawnej ironii jest fragment, w którym odnosi się on do fenomenu warszawskich „ciuchów”:

Warszawskie ciuchy stanowią centrum i wylęgarnię mody i elegancji, mody, co prawda, nader ekscentrycznej i ograniczonej do kilku tysięcy wyznawców obojga płci, niemniej jednak mody autentycznej. – Czym się to tłumaczy? – zapyta dalej zdumiony wędrowiec, a wtedy machnę z rezygnacją ręką. Nie potrafię pisać traktatów historyczno-ekonomicznych. Nie jestem w stanie wytłumaczyć, jak to się dzieje, że odzież, przysłana z zagranicy od wzbogaconych krewnych dla małopolskich wieśniaków i kurpiowskich drwali, trafia przedziwnymi kanałami do stolicy na ciuchy i dyktuje modę [s. 419].

Trudno chyba wyobrazić sobie ironię bardziej otwartą, niż kiedy narrator *Złego*, tak żywo zainteresowany strojami i ubiorem postaci, przyznaje się do niekompetencji w sprawach mody. Jak zwykle idzie jednak także o język – „wylęgarnia mody”? Jak wylęgarnia komarów? „Nie potrafię pisać traktatów...” – tak jakby to było zjawisko niesłychanie skomplikowane? Rozbieżności między treścią a formą przekazu stanowią dodatkowe wskazówki ironicznej intencji opowiadacza. Rzecz jasna, problemem nie jest brak jego zdolności do wyjaśnienia fenomenu warszawskich „ciuchów”, a raczej nie-
możność zrobienia tego z powodu ograniczeń cenzuralnych, które wydatnie

¹² Można posunąć się do stwierdzenia, że komizm został zaprawiony w omawianych fragmentach mizoginią [zob. I. Iwasiów, *Opowieść i milczenie. O prozie Leopolda Tyrmanda*, Szczecin 2000, s. 16].

¹³ B. Dziemidok, *O komizmie*, s. 90.

¹⁴ D.S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 255–257.

wpływają na ironiczny sposób komentowania przez niego także wielu innych problemów codziennego życia warszawian (np. odbudowy, cyrkulacji produktów, ograniczeń w handlu itp.)¹⁵.

Obok ironii zupełnie jawnej można wyodrębnić w powieści jej ukrytą odmianę, która nie przykuwa uwagi bezpośrednio i wymaga od czytelnika nie tyle dostrzeżenia, co wykrycia na podstawie szerszego kontekstu (szczegółowych danych biograficznych, wiedzy na temat innych dzieł pisarza)¹⁶. Obecność tego typu fragmentów w *Złym* można wyjaśnić zasadą, którą podkreślają ironolodzy: zbyt częste otwarte stosowanie ironii osłabia jej siłę i może nużyć odbiorcę, dlatego w literaturze pojawia się jej subtelna, ukryta forma, która choć nie rzuca się w oczy, niesie ryzyko, że pozostanie niezauważona¹⁷.

W powieści taką właśnie ironię można odkryć po poszerzeniu kontekstu w opisach Pałacu Kultury i Nauki. Opowiadacz wielokrotnie odnosi się do budowli za pomocą określeń zastępujących jej oficjalną nazwę: „kremowy, ogromny obelisk” [s. 108], „[k]remowy gigant” [s. 109], „kremowy masyw” [s. 164] oraz „ogromny, jasny masyw” [s. 227]. Na pierwszy rzut oka określenia te mogłyby wydać się wyrazem jego zachwytu kolorystyką, rozmiarami czy architekturą budynku. Na taką interpretację naprowadzają do pewnego stopnia zawarte w utworze apostrofy narratora do warszawskich bram, peryferii czy targowisk. Nieco inne światło na cytowane określenia rzuca jednak *Dziennik 1954*, w którym Pałac zostaje porównany do kuchennego kredensu oblepionego lukrowanymi ozdobami:

Narodził się karłowaty potwór, tak zwany styl ciastkowo-tortowy, w którym tworzone budowle-maszkary noszą na ciężkich monumentalnych bryłach obłąkańcze zdobnictwo w detalu, pochodzące z zupełnie różnych konwencji artystycznych i budowlanych, sprawiając wrażenie lukrowanych ozdób z ciastek przylepionych do kuchennych kredensów¹⁸.

Poszerzenie kontekstu o zawartość diariusza pozwala wykryć kąśliwą ironię opowiadacza i samego Tyrmanda, który sugerując w *Złym*, że przepada za Pałacem, aż nazbyt jasno daje do zrozumienia w intymnym zapisie, że

¹⁵ P. Prachnio, *Miasto potencjalne. Warszawa w latach 1945–1980 w wybranych utworach prozy polskiej*, Kraków 2022, s. 109–115.

¹⁶ „Całość kontekstu” powinna obejmować: a) to, co już wiadomo o autorze i temacie, b) to, co pisarz mówi o sobie i temacie więcej niż głoszone znaczenie, oraz c) to, czego się dowiadujemy ze sposobu, w jaki wyraża swój pogląd [zob. D.S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, s. 258–259].

¹⁷ Tamże.

¹⁸ L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja oryginalna*, Warszawa 2011, s. 279.

bezwzględnie go nie znosi – właśnie z powodu jego monumentalności i podobieństwa do kremowych tortów i ciastek. Ironiczna intencja została w tym wypadku dobrze zakamuflowana, o czym świadczą głosy niektórych badaczek, sugerujące, że cytowane określenia są przykładami eufemizmów bądź konstrukcji peryfrastycznych¹⁹.

Humor z warszawskim akcentem

W tym momencie przechodzę do drugiego poziomu uobecniania się komizmu w powieści, związanego nie z narratorem, lecz z samymi bohaterami. Obie te instancje wyraźnie rozróżniłem na początku artykułu, choć w dużej mierze wzajemnie się uzupełniają, na co jeszcze zwrócę uwagę, analizując motyw komicznych nieporozumień.

Komizm generowany przez postaci ma oczywisty związek z ich poczuciem humoru. W utworze zachodzi pod tym względem, nazwijmy to, indywidualizacja przez humor. Dzięki temu chwytowi – typowemu zresztą dla powieści realistycznej – czytelnik może rozpoznać bohatera po specyficznej wrażliwości komicznej. Zaryzykuję wniosek, że różnicowanie jej odmian należy do największych artystycznych sukcesów Tyrmanda w *Złym*. Każda z wykreowanych przez niego postaci odznacza się na tym polu wyrażenie i przekonywająco. Jakub Wirus i Jonasz Drobniaak wprowadzają do narracji subtelny dowcip, oparty na intelektualnych conceptach oraz kalamburach, Meteor prezentuje humor nieporadny i prymitywny, natomiast Edwin Kolanko czy Marta Majewska zaskakują żartobliwą lub złośliwą ironią, która niekiedy ociera się o sarkazm. Jednym z fragmentów unaoczniających ironiczność Majewskiej jest ten, w którym po nocy spędzonej wbrew własnej woli w warsztacie samochodowym komentuje ona w obecności Meteora zasobność biblioteczki w pokoju będącym miejscem jej uwięzienia:

– Irmo – rzekł Meteor głosem poważnym – chcę z tobą porozmawiać. – Bardzo chętnie – ucieszyła się Marta – tu jest dość nudno. Jedyne interesująca książka, jaką znalazłam, nosi tytuł: „O racjonalnym zużyciu paliw płynnych” i jest dziełem pióra naszego przyjaciela, inżyniera Alberta Wilgi. Albowiem „Handbuch des Autorennfahrers” z 1939 roku, który leżał na nocnej szafce, nie uzna pan chyba za fascynującą lekturę, prawda? Już wolę rzecz o paliwach. Czytając uważnie, można w tym dziele znaleźć elementy autobiograficzne, a na-

¹⁹ E. Rybicka, *Atmosfera – mapy emocjonalne i sensualne w twórczości Leopolda Tyrmanda*, w: *Ceglane ciało, gorący oddech*, s. 87; A. Rejter, *Pejzaż onimiczny „Złego” Leopolda Tyrmanda. Konteksty interpretacyjne*, w: *Leopold Tyrmand – pisarz, człowiek spektaklu, świadek epoki*, s. 267.

wet nutki zwierzeń, tym bardziej gdy zna się autora z bezpośrednich kontaktów towarzyskich. – Irma – przerwał ten potok wymowy Meteor; czuł się coraz niepewniej, wszystko, o czym zamierzał mówić, ulotniło mu się bezpowrotnie z głowy [s. 483].

Marta w sposób przerysowany, wręcz złośliwy, udaje entuzjazm wobec sytuacji, w jakiej się znalazła, wychwalając nudną biblioteczkę, w której jedyną interesującą książką jest poradnik techniczny o paliwach napisany przez jednego z przetrzymujących ją mężczyzn. Pozorując zadowolenie i aprobatę, Majewska wprawia w niemалą konsternację Meteora, który nie jest w stanie wyłapać kąśliwej ironii.

Poczucie humoru okazuje się jedną z wielu rzeczy dzielących Martę i Jerzego, którzy poza oczywistymi różnicami w temperamencie i inteligencji wywodzą się z odmiennych warstw społecznych. W utworze zachodzi indywidualizacja postaci przez humor, jednak w humorze poszczególnych bohaterów odbijają się zarazem ich społeczno-klasowe zróżnicowania, a jednym z jego aspektów jest wrażliwość komiczna. Nietrudno zauważyć, że w *Złym* zmysł ironii i wyszukany dowcip ujawniają przede wszystkim bohaterowie wywodzący się ze środowisk inteligenckich (zawodów dziennikarskich, lekarskich, artystycznych, po części urzędniczo-biurowych), natomiast agresywne i wulgarne poczucie humoru uwidaczniają przede wszystkim robotnicy, krętacze czy przestępcy. Prawidłowość tę potwierdza rzut oka na macierzyste otoczenie Majewskiej, w którym relacje międzyludzkie przepełnione są ironią i nie obywiają się bez dowcipu, opartego na zagadkach i wymyślnych grach słów. Potwierdza to opisane na początku utworu spotkanie Marty z grupką znajomych, którego ozdobą staje się dowcip o koniu i koniaku:

– Majka – spytał Antek – jaka jest różnica pomiędzy koniem a koniakiem? – Nie wiem. – Taka, jak między rumem a rumakiem! – Marta roześmiała się, wszyscy się śmiali, trudno tu było nie śmiać się, jakiś kult śmiechu wisiał w gęstym od dymu papierosowego powietrzu [s. 25].

Efekt humorystyczny w dowcipie Antka polega na wykorzystaniu podobieństwa brzmienia słów „koniak” i „koń” w zestawieniu z analogiczną parą „rum” i „rumak”. Koniec końców bohater dochodzi do zaskakującego, a zarazem prostego rozwiązania zagadki, która wywołuje śmiech u słuchaczy. Niewartościujący, nacechowany beztróską wesołością dowcip Antka spełnia funkcję czysto zabawową i wynika z jego humorystycznej postawy wobec życia.

Zupełnie inną specyfikę ma zmysł komiczny ukazanych w *Złym* robotników, którzy w swoich żartach okazują się o wiele bardziej dosadni i prześmiewczy. Ilustruje to między innymi fragment opisujący krążącą po Warszawie wycieczkę górników i hutników ze Śląska, której przewodzi młody pracownik Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego:

Przez całe popołudnie krążyła po Starym Mieście pewna wycieczka ze Śląska. Poryte całodzielnym trudem twarze górników i hutników spływały potem niegorzej niż w obliczu węglowych ścian i rozżarzonych pieców martenowskich. Młodzieńki przewodnik o pryszczatej twarzy i latającym jabłku Adama, z zieloną opaską PTTK na rękawie, zdawał się być niezmordowany. – Nie je, nie pije, a chodzi i żyje – rzekł z rezygnacją stary majster hutniczy, o bardzo jasnych włosach, do idącego obok rębacza z kopalni pod Wałbrzychem – co to jest? – Pierunie – westchnął ciężko górnik – nasz ci przewodnik... [s. 519].

Chociaż całość ma charakter anegdotyczny, to bardzo wyraźnie ujawnia funkcję satyryczną. W cytowanym ustępie żartobliwa zagadka majstra hutniczego ma na celu wyszydzenie wyglądu i zachowań młodego przewodnika, który mimo szczupłej sylwetki i panującego gorąca „niestrudzenie” oprowadza wycieczkę po stolicy²⁰. Humor, który można określić jako degradujący w myśl teorii Alexandra Baina²¹, jeszcze wyraźniej uwidacznia się w przypadku bohaterów należących do świata przestępczego, którzy poza komicznymi przyganami i docinkami wyrządzają innym złośliwe psikusy. „Głupie żarty” budowlańców zwerbowanych do szajki Merynosa wynikają z ich wyjątkowo negatywnego nastawienia do innych ludzi, zwłaszcza tych lepiej sytuowanych:

– Zobaczycie, chłopaki, numer. Mówię wam, skonać ze śmiechu można...
– Uniósł płytę chodnikową w rękach i rozejrzał się wokoło. Właśnie nadchodziła młoda kobieta w jasnym, nowym płaszczu wiosennym z delikatnej, wiotkiej welenki. Kobieta uśmiechała się do małej, barwnie odzianej dziewczynki, którą trzymała za rączkę. W chwili gdy mijała robotników, krępy blondyn spuścił trzymaną wysoko płytę prosto w żółtą kałużę. Żółte, gliniaste bryzgi pokryły momentalnie jasny płaszcz i twarzyczkę dziecka. Krępy blondyn zataczał się ze śmiechu [s. 255].

²⁰ Narrator zgrabnie zasugerował odrębność społeczną młodzieńca (zielona opaska PTTK na rękawie), a także jego chudość (latające jabłko Adama). Poprzez te uwagi Tyrmand mógł – mimo zamierzonego komizmu – całkiem „na serio” informować o ubóstwie przewodnika, którego górnicy i hutnicy być może aż tak bardzo nie doświadczaali.

²¹ A. Bain, *The Emotions and the Will*, London 1865, s. 248.

I kilka stron dalej:

To uważaj, Walerek, właśnie idzie jedna laleczka... – Przechylił się przez poręcz rusztowania i błyskawicznie skierował szlauch z zaprawą tynkarską na sekundę w dół. Strumień zaprawy chlasnął tuż obok przechodzącej kobiety w średnim wieku, ochlapując jej nogi. – Zwariował pan! – krzyknęła w górę kobieta i jako rdzenna warszawianka w zwięzłych, lecz pełnych ekspresji słowach opisała przypuszczalny stan umysłowy i wartość etyczną bohatera odbudowy, który krztusząc się ze śmiechu udawał pogrążonego bez reszty w wytężonej pracy [s. 259].

Akt ośmieszenia atrakcyjnych kobiet, a w innym ustępie także inteligentnie wyglądającego młodzieńca („w okularach z jakimiś rulonami pod pachą” [Tamże]), budzi u robotników faryzejskie uczucie zadowolenia. Można zaryzykować wniosek, że ujawnienie słabości osób budzących społeczny szacunek lub podziw, ale też sprowokowanie ich do gwałtownych reakcji²², staje się tu elementem swoistej walki klas, w której śmiech okazuje się oznaką wyższości i źródłem satysfakcji²³, a zarazem – jako reakcja zbiorowa – sygnałem grupowej odrębności i znakiem wykluczenia²⁴.

Powyższy przegląd zróżnicowań poczucia humoru ukazanych w powieści postaci i grup społecznych nie byłby kompletny bez uwzględnienia na tym polu aktywności bohaterów dalszoplanowych, przypadkowych przechodniów i gapiów, którzy wnoszą do wielu scen utworu dodatkowe akcenty komiczne. Ich żartobliwe komentarze, wtrącenia i powiedzonka współtworzą ulotny, nazwijmy to, humor warszawski. Trafnie zauważył Mikołaj Madurowicz, że Warszawa w *Złym* nigdy nie milczy, a Tyrmand z kronikarskim zacięciem oddał jej mowę w użytkowanie przeróżnym odmianom codziennej polszczyzny²⁵. Sławetne „intonacje warszawskie”, apoteozowane przez narratora powieści, to „ogromna ilość słów i zwrotów, które tutaj wypowiedziane zostały po raz pierwszy i tutaj doszły do rangi znaczeń wyjątkowych i niepowtarzalnych, arcytrafnych i arcyśmiesznych” [s. 210]. Bohaterowie dalszoplanowi, nieznani z imienia ani nazwiska, urzekają takimi właśnie słowami i zwrotami. Najbardziej typową cechą „warszawskich intonacji” jest dysautomatyzacja i przekroczenie normy językowej lub typowej sfery użycia słów²⁶. Podam kilka przykładów:

²² W drugim cytacie komizm wynika dodatkowo z użycia przez narratora podniesłego języka do opisu bluzgu („w zwięzłych, lecz pełnych ekspresji słowach”).

²³ D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 1968, s. 12.

²⁴ Tamże, s. 21.

²⁵ M. Madurowicz, *Tekst warszawski literatury Tyrmanda*, w: *Ceglane ciało, gorący oddech*, s. 110.

²⁶ D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, s. 20.

Zadowolony, jakby mu w kieszeń nasiusiali [s. 168].

– Po ile te koty? [...] – Tanie jak psy [s. 421].

No, robim rząd i idziem stąd [s. 495].

No, dawaj dziadźki! [s. 522]

Elementy odstępstw od normy językowej występują w cytowanych ustępach w wyraźnej funkcji ekspresywnej. Znamienne są zabawne deformacje niektórych słów, odczuwane jako formy prowincjonalne („robim” i „idziem” we frazeologizmie „robimy rząd i idziemy stąd”) lub slangowe („dziadźki” jako żartobliwe określenie pieniędzy). Uwagę przykuwają również komiczne powiedzonka występujące wśród określonych środowisk (np. „zadowolony, jakby mu w kieszeń nasiusiali” funkcjonujące wśród przestępców i oznaczające udane oszustwo lub kradzież). Cytowane fragmenty nie tylko ożywają i uatrakcyjniają narrację utworu, ale posiadają też samoistną wartość komiczną.

Zarządzanie śmiesznością: komiczne nieporozumienia, omyłki i fortele

Na koniec chciałbym przyjrzeć się komizmowi generowanemu przez spontaniczne działania i reakcje bohaterów, które współtworzą wyraźnie narzucający się komizm sytuacyjny powieści. W tym kontekście rozpatrzę zwłaszcza motyw komicznych nieporozumień. Przeanalizowanie wybranych fragmentów utworu, w których on występuje, jeszcze wyraźniej pozwoli mi, jak miemam, pokazać współzależność narratora i postaci oraz wymiennność funkcji między nimi, a także wpływ tejże współzależności na proces odbioru komizmu poszczególnych scen. Na początku przyjrę się fragmentom rozmowy Majewskiej z Juliuszem Kalodontem, który decyduje się poinformować ją o miłosnych zakusach Złego:

– Panno Marto – podjął z namaszczeniem Kalodont, wróciwszy do siebie po chwili słabości. – Chciałbym pani powierzyć pewną tajemnicę. – Czy ponurą? – zaciekała się Marta. – Częściowo – rzekł Kalodont. – Jest to tajemnica mego serca. „Niedobrze – pomyślała Marta. – Ta wiosna...” – Przełożmy to więc na wieczorową porę, na deszcz i na słotę – rzekła z troską – bo teraz, tu, ciężko panu będzie mówić o ponurych tajemnicach serca. [...] – Nie – zdecydował się Kalodont. – Są to sprawy niecierpiące zwłoki [s. 208].

Na podstawowym poziomie komizm wynika tu oczywiście z błędnej oceny Marty, która oczekuje miłosnego wyznania od starszego mężczyzny, zmyłona

jego początkowymi słowami sugerującymi, że chce on powierzyć jej „tajemnicę swego serca”. Nieporozumienie wynikające z mylnego odczytania intencji innej osoby to klasyczny motyw komediowy, który Tyrmand zręcznie wyzyskuje w *Złym* za pomocą przemyślnie poprowadzonej narracji:

Czy jest ktoś, o kim myśli pani poważnie, Marto? Czy, rozumie mnie pani, istnieje taki mężczyzna? „Nieszczęście! – jęknęła w duszy Marta – tego tylko brakowało! Czyżby pan Kalodont? Nie, to chyba niemożliwe... Chociaż z tą wiosną to nigdy nic nie wiadomo!” – Dlaczego pan o to pyta? – rzekła Marta bardzo ostrożnie. – Widzi pani – rzekł wolno Kalodont – czas wreszcie odsłonić karty i wyznać całą prawdę... „Stało się! – jęknęła Marta – jak tu uciec?” [s. 208]

Rola narratora w cytowanym ustępie tylko pozornie jest ograniczona: po pierwsze, brak jego wyraźniejszych ingerencji w przebieg dyskusji pozwala wyniknąć komizmowi ze słów samych bohaterów, a po drugie, dyskretnie operowanie przez niego formami podawczymi (dialogiem i monologiem wewnętrznym) wpływa na wydłużony proces odbioru komizmu przywołanej sceny, który nie przebiega skokowo: od rozpoznania do śmiechu, lecz jest niejako rozciągany w czasie i dawkowany z powodu brnięcia Marty w kolejne spekulacje (błędne z punktu widzenia czytelnika, który od początku wie od narratora o wynikłym nieporozumieniu).

Odrębny wariant analizowanego motywu pojawia się w rozgrywającej się nieco później scenie zwabienia Majewskiej do warsztatu samochodowego, w której po pierwszych toastach za jej plecami wybucha sprzeczka między Meteorem a inżynierem Albertem Wilgą:

Wyszli do kantoru i Meteor zasunął starannie kotarę, asekurując się przed podłuchem. – Ty Aluś – zaczął – jesteś kolega? [...] – Założmy, że jestem – rzekł bez wyraźnych enuncjacji Wilga – to co? – To spływaj stąd. Jedź do kina, na wódkę, na spacer do Wilanowa, dokąd chcesz – mówił szybko Meteor. – [...] Ja tu ją jeszcze trochę podleję, potem zreferuję i cześć. No. Jak? Załatwione? – Wilga spojrzał przeciągle swymi wyblakłymi oczami na Meteora. – No? – denerwował się Meteor; pot zaśnił mu na gładkim czole. – Nie – rzekł twardo Wilga – mowy nie ma o czymś takim. – Oszalałeś? – krzyknął Meteor – reformator się znalazł! [...] – Palant jesteś – rzekł beznamiętnie Wilga – i zamknij japę, dobrze? A teraz uważaj: to ty się pożegnasz niebawem i pójdziesz stąd na zbitą mordę... – Meteor przysiadł ze zdumienia na biurku, patrzył niemo przez chwilę na Wilgę, po czym wybuchł cienkim, piskliwym śmiechem. – Nie? Trzymajcie mnie! Nie mogę! – zachłystywał się. – Aluś pcha się na kocioł! Ty capie! Po raz pierwszy od lat ci się zachciało?... Wilga patrzył nań beznamiętnie, zimno, namyślając się widocznie [s. 445].

Inżynier metrykalnie mógłby być ojcem Meteora i chyba z tego powodu młody mężczyzna interpretuje początkowo jego odmowę udostępnienia mu

warsztatu jako wyraz moralnego dylematu. Jerzy – a czytelnik razem z nim – nie ma podstaw, aby przypuszczać, że intencją inżyniera mogłaby być chęć włączenia się w miłosne zakusy. Rozminięcie się intencji rozmówców wpływa na komiczność sytuacji, którą wzmacniają z jednej strony eufemistyczne wypowiedzi bohaterów (np. w konstrukcji „Ja tu ją jeszcze trochę podleję, potem zreferuję i cześć”, oznaczającej ‘pouwodzę, przelecę i cześć’), a z drugiej komentarze narratora, który subtelnie podkreśla kontrast między rozgorączkowaniem i niecierpliwością Meteora („pot zalsnił mu na gładkim czole”, „krzyknął”, „zachłystywał się”) a powściągliwością i ospałością Wilgi („rzekł bez wyraźnych enuncjacji”, „patrzył nań beznamiętnie, zimno”). Sam proces odbioru komizmu w interpretowanej scenie nie jest, jak poprzednio, rozciągany w czasie, ale przebiega raczej skokowo, zgodnie z teorią komicznego szoku²⁷. W analizowanej sytuacji rysują się wyraźne trzy fazy: 1) zaskoczenia i dezorientacji sprzeciwem Wilgi (faza szoku); 2) zrozumienia motywu jego zachowania (faza oświecenia); 3) radości komicznej.

Innym wariantem wyodrębnionego motywu jest nieporozumienie wynikające z celowego wprowadzenia w błąd. W takich przypadkach intencją postaci jest przeważnie osiągnięcie jakiejś korzyści, nieco rzadziej zaś chęć rozrywki lub sprawdzenia inteligencji drugiej osoby. Intencje te nieraz jednak krzyżują się, jak np. w inspirowanej prawdziwym oszustwem scenie²⁸, w której dwaj młodzieńcy targują się w obecności Majewskiej o marynarkę, uciekając się do chytrego fortelu:

Sprzedawczyni, facet o wielkim nosie, Marta i jeszcze kilku bezinteresownych obserwatorów pochyliło się nad marynarką, której rękawy Janek zetknął ze sobą. – Widzisz? – spytał oskarżycielsko Janek. – Widzę... – bąknął niepewnie facet o długim nosie; nie dostrzegł nic szczególnego, lecz domyślając się jakiejś ważkiej finty taktycznej, przytwardził na wyczucie. – Co pan widzi? Co pan widzi? – rozdarła się agresywnie sprzedawczyni – dwa piękne rękawy i cudną gabardynę, to pan widzi! – Marta również nie była w stanie nic dostrzec. – Mowa do trawy! – huknął z oburzeniem Janek – nie widzi pani, że jeden rękaw jest jaśniejszy, a drugi ciemniejszy! Jasne! – ryknął młodzian z wielkim nosem – jeden innego koloru, żeby tak skonał! [s. 426]

I dalej:

To koniec... Chodź, Janek, idziemy. – Marta wpatrywała się w rękawy aż do bólu żrenic i tęczówek, lecz nie mogła zauważyć żadnej między nimi różnicy.

²⁷ D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, s. 25–26.

²⁸ Przedstawiona w powieści sytuacja została opisana również w *Dzienniku 1954*. W rzeczywistości numer z rękawami wymyślił Tadeusz Mirkowski [zob. L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja oryginalna*, s. 399].

Zapanowała martwa, pełna tragizmu cisza; po chwili rozległ się leciutko, ledwie dostrzegalnie niespokojny głos sprzedawczyni: – Może trochę przybrudzony, ten z prawej... Marynarka nowiutka, prosto z paczki... Trzeba odczyścić. – Było to jednak trąbienie na odwrót; obydwu młodzieńcom błysły oczy i rozdęły się nozdrza – poczuł świeżą ranę, wyłom w obronnym murze, przez który należało się wdrzeć i zgnieść resztki oporu [s. 426].

Przywołana scena przypomina po części nieporozumienie Marty z Kalodontem. W obu przypadkach rozbieżne intencje postaci są bowiem od początku oczywiste (tutaj: zabicie ceny, zabawa kosztem handlarki i sprawdzenie jej inteligencji²⁹ / sprzedaż towaru bez upustu), różny natomiast okazuje się stopień zaangażowania narratora w uwydatnianiu komizmu. W cytowanym fragmencie opowiadacz nie ustępuje tak wyraźnie miejsca bohaterom i zaznacza swoją obecność, kąśliwie komentując ich wygląd, wypowiedzi czy reakcje. Kompan Janka zostaje określony przez niego „facetem o wielkim nosie”. Reakcję sprzedawczyni na reklamację komentuje zaś tak, aby uwytknąć jej nagłe wytrącenie z równowagi („rozdarła się agresywnie”). Cała scenka okazuje się w rezultacie umiejętnie ukomiczniona przez narratora, a z racji swego ekspresywnego i absurdałnego charakteru świetnie wpisuje się w pełną osobliwości przechadzkę Majewskiej po „ciuchach”.

Opowieść warszawskiego cwaniaka

W tekstach krytycznych o Tyrmandzie można zauważyć tendencję do traktowania komizmu, humoru czy ironii w jego utworach jako problemów wartych odnotowania, jednak pozbawionych związku z meritum, a przez to wyłączonych z analizy. Przeprowadzona interpretacja skłania do stwierdzenia, że jest to strategia chybiona, zwłaszcza w przypadku *Złego*, który swój niewątpliwy sukces literacki w dużym stopniu zawdzięcza umiejętnemu ożywianiu i uatrakcyjnianiu narracji przez komizm.

Zły diametralnie różni się od innych utworów o powojennej Warszawie (np. kryminałów Stefana Kisielewskiego) ze względu na specyficzną konstrukcję narratora³⁰. Tyrmand przedstawia stolicę i jej półświatki za pomocą

²⁹ Pozafinansowe motywy fortelu Janka są widoczne w jego wypowiedzi po zamknięciu transakcji: „słowa nam została [...] i tak przeznaczyłem pięćset złotych na letnią wytworność, a obleciała za czterysta” [tamże, s. 427].

³⁰ Mit warszawskiego cwaniaka rekreował po wojnie również Stanisław Grzebiuk w swojej powieści *Boso, ale w ostrogach* (1959), opowiadającej o przedwojennej Warszawie. Tyrmand wprowadza „cwaniaka” w podobne co Grzebiuk środowiska, ale w zupełnie innych okolicznościach

opowiadacza, który jest z wnętrza miasta i uosabia mit warszawskiego cwaniaka: spryciarza, dowcipnisia i pragmatysty funkcjonującego na pograniczu norm etycznych i moralnych³¹. „Cwaniackość” narratora nie jest stematyzowana, lecz zawarta w jego kpiąco-ironicznej postawie, wyborach i strategiach narracyjnych. Można zaryzykować stwierdzenie, że skonstruowanie w powieści takiego opowiadacza umożliwiło pisarzowi tak głęboką i efektowną penetrację warszawskiego folkloru.

Komizm w *Złym* zasadza się na przesiąknięciu świata przedstawionego kpiarsko-ironicznym spojrzeniem warszawskiego cwaniaka oraz obecności w tymże świecie wielu innych wyczulonych na komiczne bodźce postaci. Poczucie humoru stanowi element szeroko zakrojonej w powieści indywidualizacji bohaterów oraz całych warstw społecznych, z których się oni wywodzą³². Niniejszy artykuł daje tylko pewną próbkę zróżnicowań zmysłu komicznego w powieści.

Odrębną kwestią pozostaje trwałość komizmu w *Złym*. Tyrmand niewątpliwie zdawał sobie sprawę z ulotności i względności tego zjawiska, na co wskazuje opisana w powieści scysja Szweda z dwoma pijanymi Polakami, w której „różnice temperamentów i poczucia humoru stanowią przepaść nie do przebycia dla obopólnego zrozumienia” [s. 332]. Wydaje się, że ten aspekt jego utworów warto dziś zbadać własnym humorem.

Artykuł dofinansowany ze środków Funduszu Popierania Twórczości ZAiKS.

Bibliografia

- Bain Alexander (1985), *The Emotions and the Will*, London: Longmans, Green and Co.
Buttler Danuta (1968), *Polski dowcip językowy*, Warszawa: PWN.
Bystron Jan (1960), *Komizm*, Wrocław: Ossolineum.

historycznych. Jego symboliczny powrót do powojennej Warszawy w *Złym* ma dodatkowy wymiar polityczny. Autor *Filipa* zdaje się sugerować poprzez konstrukcję narratora, że wbrew przekonaniu komunistów o wychowywaniu „nowego człowieka”, powojenna rzeczywistość skłania raczej do cwaniactwa jako wyniku konieczności radzenia sobie z trudnymi warunkami życia, brakami i niedociągnięciami systemu.

³¹ Warszawski cwaniak nie jest w pełni etyczny według ogólnie przyjętych społecznych standardów, ale też niepozbawiony własnego kodeksu, np. w relacjach z bliskimi i znajomymi.

³² M. Madurowicz, *Tekst warszawski literatury Tyrmanda*, w: *Ceglane ciało, gorący oddech*, s. 110–111; P. Prachnio, *Miasto potencjalne. Warszawa w latach 1945–1980 w wybranych utworach prozy polskiej*, s. 137–154.

- Doktór Roman (2002), *Komizm w Panu Podstolim*, „Roczniki Humanistyczne”, z. 1, s. 5–26.
- Dziemidok Bohdan (1967), *O komizmie*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Iwasiów Inga (2000), *Opowieść i milczenie. O prozie Leopolda Tyrmanda*, Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Karpowicz Agnieszka, Kubkowski Piotr, Pessel Włodzimierz, Piotrowski Igor [red.] (2015), *Ceglane ciało, gorący oddech. Warszawa Leopolda Tyrmanda*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża.
- Muecke David Steven (1986), *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki”, z. 1, s. 243–263.
- Prachnio Piotr (2022), *Miasto potencjalne. Warszawa w latach 1945–1980 w wybranych utworach prozy polskiej*, Kraków: Instytut Literatury.
- Puzyna Konstanty (1960), *To, co teatralne*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Tyrmand Leopold (1955), *Zły*, Warszawa: Czytelnik.
- Tyrmand Leopold (2011), *Dziennik 1954. Wersja oryginalna*, Warszawa: Wydawnictwo MG.
- Woźniewska-Działak Magdalena [red.] (2020), *Leopold Tyrmand – pisarz, człowiek spektaklu, świadek epoki*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Wyka Kazimierz (1948), *Tragiczność, drwina i realizm*, w: K. Wyka, *Pogranicze powieści*, Kraków: Wydawnictwo M. Kot, s. 7–35.

The Warsaw Slicker: Comism, Humour and Irony in Leopold Tyrmand's *Zły*

Abstract

This paper examines the role of comedy, humour and irony in Leopold Tyrmand's *Zły* [Wicked]. It arranges these elements and the related concepts in an orderly structure, and from this perspective examines the narrative framework, distinguishing between the source of comedy in the storyteller and in the characters. The author argues that Tyrmand alludes to the myth of the Warsaw slicker and on thus models the novel's narrator, who is an insider, familiar with the capital's underworld. The comedy in *Zły* relies on his mock-ironic gaze that permeates the presented world and the presence of many other characters with a comic sensibility. In the latter context, what is noteworthy is the individualisation through humour, which pertains to both individual characters as well as their social background.

Keywords: humour, irony, comic character, city, Warsaw