

Elżbieta Sidoruk

Wydział Filologiczny
Uniwersytet w Białymstoku
e-mail: e.sidoruk@uwb.edu.pl
ORCID: 0000-0002-6132-5808

„Czekam na siebie z pięknym bukietem kwiatów...”
Autobiograficzny wymiar opowiadania
We młynie, we młynie, mój Dobry Panie Sławomira Mrożka

W poświęconym dramatom Sławomira Mrożka eseju *Nieobliczalne* Marek Paweł Markowski, studiując trzy, wybrane „niemal na chybił trafił”¹, zdjęcia pisarza, koncentruje się na jego twarzy: na oczach, które patrząc nie patrzą, „zdają się być puste, milczące, nieobecne, nie z tego świata”, na „skąpanej w ciemności” części twarzy „zbratanej z nicością”, wreszcie na przypominającej maskę śmiertelną twarzy nieobecnej, w której nie ma już „tego, kogo, znamy”² i na postawione przez siebie pytanie, „[c]o z tego Mrożkowego patrzenia-niepatrzenia wynika”, odpowiada następująco:

Otóż uważam, że nie biorąc pod uwagę Sławomira Mrożka, autora, nie sposób zrozumieć jego twórczości, choć nie w takim prymitywnym sensie, że literatura miałaby odpowiadać w jakikolwiek sposób zdarzeniom z pisarskiej biografii. Kiedy bowiem oglądam zdjęcia Mrożka dochodzę do wniosku, że nie sposób rozumieć jego twórczości bez patrzenia na jego twarz. Jestem głęboko przekonany, że to właśnie z tej twarzy wynika wszystko, co napisał i że jego twarz pozwala to, co napisał zrozumieć. [...] Zwyczajnie można twierdzić, że twarz pisarza, jako *signum individuationis*, wkrada się w pisane przezeń dzieło, nadaje mu znamię osobliwości, obarcza niepowtarzalnym idiomem. W przypadku Mrożka mamy jednak do czynienia z sytuacją bardziej osobliwą. Oto jego twarz, która

¹ M.P. Markowski, *Nieobliczalne*, w: tegoż, *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007, s. 138.

² Tamże, s. 139–140.

z oddali patrzy na wystawione na scenie dramaty, ponieważ je niweczy, pozbawia uniwersalności. Ale być może – zaryzykuję śmiałą tezę – jest całkiem odwrotnie: Mroźek zaludniając scenę uniwersalnymi charakterami ucieka od swojej własnej twarzy, ucieka od tego, co się w niej kryje, ucieka od milczenia, które ją spowija. Mroźek pisze swoje dzieła chcąc zapomnieć o własnej twarzy, która jednak o sobie zapomnieć nie daje i bezwstydnie odsłania sztuczność scenicznych postaci³.

Abstrahując od faktu, czy wniosek ten został rzeczywiście wyprowadzony wyłącznie z konfrontacji fotografii pisarza z jego utworami, czy też w jakimś stopniu wspiera się na wiedzy o osobie autora, trudno się z Markowskim nie zgodzić, że w twórczości Mroźka, nie tylko dramatycznej, odnaleźć można „niewyraźne tropy egzystencji”⁴. Dowodnie świadczy o tym ukończone w maju 1967 roku w Chiavari na Riwierze Włoskiej, gdzie Mroźek mieszkał od czerwca 1963 do marca 1968 roku, opowiadanie *We młynie, we młynie, mój Dobry Panie*, będące narracyjną parabolą egzystencjalną⁵ o wysokim stopniu wieloznaczności. Czytana w kontekście *Dziennika* i korespondencji pisarza (zwłaszcza z Janem Błońskim) parabola ta okazuje się utworem wyrastającym z osobistych doświadczeń autora, dla którego kwestia relacji między pisaniem a sposobem życia była niezwykle istotna. Jak próbowałam wykazać gdzie indziej (z dzisiejszej perspektywy w sposób mnie niesatysfakcjonujący), to właśnie doświadczenie konkretnej przestrzeni geograficznej, jakim był pobyt w Chiavari, odegrało ważną rolę w poszukiwaniu przez pisarza nowej formuły dla własnej twórczości⁶. Ponowna lektura tego „najbardziej zagadkowego” – jak je określił Błoński – opowiadania Mroźka skłoniła mnie do gruntowniejszego prześledzenia procesu dojrzewania autora do napisania utworu dokumentującego przemianę, jakie się dokonały w nim jako pisarzu w wyniku nowej sytuacji życiowej.

Potrzeba ustalenia, w jakim stopniu miejsce i sytuacja wpływają na formę i problematykę jego twórczości, stanowiła zasadniczy powód wyjazdu pisarza za granicę. Wprawdzie oficjalnie 3 czerwca 1963 roku Mroźek udał się wraz żoną do Włoch w celach turystycznych, w rzeczywistości jednak zamie-

³ Tamże, s. 140–141.

⁴ M.P. Markowski, *W swoją stronę*, w: tegoż, *Nieobliczalne. Eseje*, s. 12.

⁵ M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2002, s. 146. Wcześniej do paraboli, w których „gatunek ten w opozycji do tradycyjnego rozumienia współgra ze złożoną strukturą narracyjną”, zaliczył *We młynie, we młynie...*, Wojciech Lięgeza [W. Lięgeza, *Parabole Mroźka*, w: *W kręgu przemian polskiej prozy XX w.*, red. T. Bujnickiego, Wrocław 1978, s. 106].

⁶ E. Sidoruk, *Ślady doświadczenia geobiograficznego w twórczości Sławomira Mroźka*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015.

rzał „zostać tam nieco dłużej niż kilka tygodni – *tempo indeterminato* – spróbować życia i pisania z dala od zniewolenia, gdzieś w otwartej przestrzeni, w świecie pełnym nieznanym możliwościom”⁷.

Pierwszy zapisek z Chiavari pojawia się w *Dzienniku* pod datą 15 września 1963 roku, kiedy to Mroźek, postanowiwszy „zaglądnąć do tych papierów” po raz pierwszy od wyjazdu z kraju, zanotował między innymi:

Przestawienie się na inny styl życia, ten po trzydziestce, było koniecznością. Zepsuły się wszystkie dawne motory, czyli pożądanja. Nie pożądam niczego, dokładnie według dziesiątego przykazania. Stoję jak słup przed najpiękniejszymi krajobrazami świata, przechodzę przez najbogatsze ulice. Żeby nie popaść w starczą półdrzemkę do końca swoich dni, trzeba tamte motory czymś zastąpić, trzeba nauczyć się z tej drzemki budzić. Stary dom sam z siebie się rozleciał, żeby nie mieszkać w ruinach, trzeba zbudować nowy.

[...]

Zwariuję, jeżeli już jutro nie zacznę pracować⁸.

Jak wynika z kolejnego, sporządzonego tydzień później, zapisku udało mu się rozpocząć pracę, jednak aklimatyzacja w nowym miejscu nie przebiegała bezproblemowo, a fakt, iż w tej samej okolicy tworzyli swoje dzieła tacy pisarze, jak Maupassant, Sienkiewicz, Gorki, Dostojewski czy Turgieniew, raczej skłaniał do refleksji autokrytycznej, niż motywował do działania. 1 lipca 1963 roku Mroźek tak postrzegał swój potencjał twórczy:

Mam dokładnie trzydzieści trzy lata i dwa dni, żonaty jestem, a nie czuję się nigdzie, nie czuję się żaden, czuję się nikt. Nie mam pojęcia ani co, ani jak pisać, ani nawet o czym [...]. Za sobą nie widzę przeszłości, przed sobą przyszłości, jedyne co umiem pisać, to listy, jedyne, co umiem myśleć dobrze, to zwątpienia, nie mam do siebie ani nienawiści, poza chwilowymi niechęciami, ani miłości, poza chwilowymi uwielbieniami. Skorupą jestem, którą co chwila co innego wypełnia, a przeważnie jest to skorupa wypchana nijakością. Wszystko umiem uwzględnić, niczego nie umiem opanować. [...]

Riwiera – na szczęście dawno pokonana, nie, nie pokonana, sama zdechła, równo z tym, jak ze mnie uchodzi życie [D, I, s. 39].

Zarazem jednak pod tą samą datą naszkicował postać, z której wyłonił się bohater *Monizy Clavier*, pierwszego utworu napisanego za granicą. W kontekście listu do Jana Błotnickiego z 9 października, w którym Mroźek wyraził nadzieję, że czteromiesięczny pobyt we Włoszech oddziałł pozytywnie na jego sposób myślenia, co stara się „udokumentować na papierze”, pisząc

⁷ S. Mroźek, *Mój życiorys*, w: tegoż, *Varia*, t. 1: *Życie i inne okoliczności*, Warszawa 2003, s. 52.

⁸ S. Mroźek, *Dziennik*, t. 1: 1962–1969, Kraków 2010, s. 37.

opowiadanie liczące już 80 stron z przewidywanych stu kilkunastu, brak jakichkolwiek zapisków w *Dzienniku* między 14 lipca a 29 października, tłumaczyć można m.in. intensywną pracą twórczą. Jak się wydaje, sam proces pisania, niezależnie od jego rezultatu, utwierdzał go w poczuciu, że czas spędzony poza krajem nie był czasem zmarnowanym:

Co to jest warte, nie wiem. Ale nawet gdyby okazało się, że nic, czy też mało, i tak uważam, że ten pobyt mój tu ważny. Pozwolił mi rozglądnąć się lepiej w moim życiu, jak zwykle człowiekowi wyciągniętemu spod szafy. Trudno jest myśleć pod szafą i przypomina się stary dowcip o chartach chowanych pod tymi meblami⁹.

Nie bez znaczenia był tu fakt, że przebywając dłużej poza Polską, pisarz przestał myśleć o swojej sytuacji – jak to ujął w liście do Stanisława Lema – „na normalnej zasadzie «rany boskie, jestem za granicą»”, lecz mógł patrzeć na „świat i życie zwyczajnie, bez zanieczyszczającej euforii”¹⁰. W podobnym duchu pisał do Błońskiego 19 października, komentując swoje zachowanie, kiedy to spotkawszy nagle na Moście Westchnień w Wenecji „kupę Polaków znajomych, z warszawskiego oddziału ZTL”, zareagował spontanicznie, tzn. skłonił się „z uprzejmym zdziwieniem, ale nie za dużym”, powiedział „dzień dobry” i poszedł dalej. Dopiero po jakimś czasie zdał sobie sprawę, że taka reakcja, jak najbardziej normalna na Nowym Świecie w Warszawie, w tym miejscu była „niestosownością prawie obraźliwą” i mogła zostać odebrana opacznie, „że «dumny», że «hardy», dałby Bóg, że tylko «dziwny»”. Odżegnując się od intencji obrażenia kogokolwiek, swoje odbiegające od „polskiej normy” zachowanie tłumaczył tym, że „swojactwo” organicznie go drażni i lepiej się czuje jako „nie swojak, bo wtedy sytuacja zewnętrzna bliższa jest prawdzie, to znaczy sytuacji wewnętrznej”. Jednocześnie zapewniał:

Zostanę tu jeszcze kilka miesięcy, ale potem, kiedy wrócę, nie wyjadę z kraju przez długie lata, nie będę chciał. Krótkie, łapczywe wyjazdy mam już w doświadczeniu, pobyt dłuższy teraz odrabiam. Między wyjazdem pośpiesznym, turystycznym a pobytowym jest taka różnica, że nie mają one ze sobą już nic wspólnego, bo dopiero kiedy człowiek przyzwyczai się na tyle, że przestanie co jakiś czas łapać się za głowę „rany boskie, to ja jestem za granicą”, a przeciwnie, uzna ten stan, że chodzi po asfalcie, który nie jest asfaltem polskim, ale np. włoskim, za całkiem naturalny, wtedy dopiero można mówić... tylko właśnie nie wiem o czym, może po prostu o innym doświadczeniu [MBL, s. 43–44].

⁹ J. Błoński, S. Mrozek, *Listy 1963–1996*, Kraków 2004, s. 39. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem MBL.

¹⁰ S. Lem, S. Mrozek, *Listy 1956–1978*, s. 262.

W tym samym liście Mrożek potwierdza, że pracuje, czyli pisze (jak się można domyślać, anonsowane wcześniej opowiadanie) „właściwie od początku” [MBL, s. 45], a pogłos spotkania z rodakami wyraźnie pobrzmiwa, oczywiście w karykaturalnym wyjaskrawieniu, w *Monizie Clavier*, którą wysłał Błońskiemu na przełomie listopada i grudnia 1963 roku, zastrzegając, że nie planuje opowiadania posyłać do żadnej redakcji (nawet liberalnej „Twórczości”), a jedynie zamierza pokazać je kilku osobom, żeby nie rozeszła się fama, że pisze „tajemne, antyustrojowe utwory” [MBL, s. 74]. Istotniejsze wydają się jednak obawy co do wartości *Monizy*:

Pomijam niepewność, czy to nie jest grafomania, przynajmniej miejscami. To wszystko jest poza moją utrwaloną techniczką, tak przynajmniej chciałem, niech mnie Bóg ma w swojej opiece.

Jeżeli się okaże, że do przyjęcia, chciałbym napisać jeszcze trzy takie, tej objętości, zacząłem już następne. Miałbym wtedy satysfakcję posiadania gotowej książki [MBL, s. 74].

Zanim jednak powstało kolejne długie opowiadanie upłynęły prawie 3 lata, gdyż Mrożek przerzucił się na pisanie utworów dramatycznych. Pierwszą sztuką powstałą w Chiavari było *Tango*, o którym pisarz zdawkowo napomknął Błońskiemu 16 marca 1964 roku („złożyłem podanie i nowe paszporty i [...] jestem w środku trzyaktowej sztuki” [MBL, s. 92]). Jak wynika z zakończenia obszernego listu pisanego od 25 kwietnia do 7 maja 1964 roku miało ono stanowić podstawę do skorygowania diagnozy postawionej przez Błońskiego po lekturze *Monizy* (*nota bene* pozytywnej, a zdaniem Mrożka „być może [...] zbyt optymistycznej” [MBL, s. 84]): „Bardzo dużo jeszcze powinienem napisać i o pisaniu moim: o celności, ale i pewnej już nieaktualności Twojej diagnozy wobec niego, przyślę Ci także w początku czerwca długą sztukę, którą mam nadzieję w tym czasie ukończyć” [MBL, s. 165]. Sztuka, wówczas jeszcze bez tytułu, była gotowa w połowie maja. Odnosząc ten fakt w *Dzienniku*, 15 maja Mrożek pisał: „Przedwczoraj skończyłem sztukę kolejną, jedenastą, pierwszą za granicą, po dwóch i pół miesiąca. Teraz nie mam co robić i trzeba szybko wymyślać sobie coś nowego. I tak już do końca” [D, I, s. 103]. Opinia Błońskiego o nowym utworze była budująca i dawała pisarzowi nadzieję, że poprzez „rewolucję”, jaką był wyjazd z kraju „na dłużej”, może dokonać się w nim „jakieś otwarcie, przewyciężenie pewnej postawy, a raczej pewnej metody bycia, czyli też pisania” [MBL, s. 173]. *Tango* spodobało się też zarówno Adamowi Tarnowi, jak i Erwinowi Axerowi. Pierwszy chciał je jak najszybciej opublikować w „Dialogu” (w sierpniu), drugi od razu wystawić (we wrześniu), ostatecznie jednak sztuka ukazała się drukiem w numerze listopadowym, a premiera

w reżyserii Axera odbyła się 15 lipca 1965 roku w Teatrze Powszechnym w Warszawie.

Po ukończeniu *Tanga* Mrozek znalazł się typowym dla siebie stanie zawieszenia, o którym tak pisał 30 czerwca 1964 roku w liście do Tarna:

Teraz, niestety, znajduję się w tym głupim okresie, kiedy po ukończeniu jednej pracy nie mam siły zabrać się do następnej. A praca tego typu, zdaje się, jest to po prostu zabieg psychiczny, jedyny pozwalający utrzymać jako tako koncentrycznie mój nieustannie rozlatujący się światek osobniczy¹¹.

Dziennikowe zapiski z drugiej połowy 1964 roku świadczą o tym, że stan ów zaczął się niepokojąco przedłużać, a podejmowane próby przewyciężenia go poprzez pracę nad kolejnymi utworami, okazywały nieudane. W tym czasie Mrozek coraz bardziej utwierdzał się też w przekonaniu, że nie może wrócić do Polski. Tłumacząc się Błońskiemu z długiego milczenia, pisał 8 grudnia, że czas mu się „rozlaźł, rozpełźł, wszystko [...] się wymknęło” [MBL, s. 209], że z trudem może „odczuwać siebie jako pisarza w ogóle”, a doszedł do tego nie w wyniku „jakichś świadomych ewolucji, założeń i wysiłków”, lecz zniósł go tak sam sposób życia w Chiavari. To istotne doświadczenie mogło jego zdaniem przydać się również Błońskiemu, co tak uzasadnił: „Jestem przecież żywym a określonym doświadczeniem ludzkim, z moim losem bieżącym, które – jak sądzę – może Cię zainteresować” [MBL, s. 213]. A ów „los bieżący” przedstawiał się w tym momencie następująco:

tutaj zewsząd wyziera mi ostateczność. To miejsce i ta sytuacja to załatwiają, nie ja. Życie tutaj jest sprowadzone tylko do oczywistości, iść po mleko, wyczyścić buty, zapłacić czynsz itd. – i tak zupełnie nie ma tu nikogo ze znajomych, a nawet ludzi w jakikolwiek sposób luźno ze mną połączonych – z wyjątkiem Paczowskich, którzy, trzeba to powiedzieć, ratują od ostateczności – ale którzy, na skutek tak bliskiego współżycia, zaliczają się do wnętrza – że nie ma absolutnej, ale to absolutnej możliwości, że ktoś wejdzie i uratuje od wpatwienia twarzą w twarz z łysą i nijaką ostatecznością. Tutaj nawet fizycznie nie ma do kąd iść i się zachachmęcić, bo zaraz domki na przedmieściu z jednej strony, a z drugiej morze, oczywista pustka. Która zresztą pięknie to wszystko obejmuje w ramy. [...] Inaczej mówiąc, tutaj człowiek, choćby krzyczał, że nie chce, musi stanąć nago przed Panem.

A jak ja staję, to dalsza historia. Chciałem na razie wyjaśnić, jaka jest sytuacja. Najpierw wybrana, teraz już przymusowa. Ale jakoś innej nie szukam na razie, może dlatego, że innej nie widzę. I ciekawi mnie także, co z tego wyniknie, bo próba nie jest wcale skończona, tutejsza [MBL, s. 216].

¹¹ S. Mrozek, A. Tarn, *Listy 1963–1975*, Kraków 2009, s. 39. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem MTL.

Miesiąc później, 13 stycznia 1965 roku, Mrożek zanotował w *Dzienniku*: „A jednak ta rozpoczęta sztuka, prawie cały pierwszy akt, jest do dupy. Wszystko tam jest wymyślone w najgorszym sensie. Nie mam żadnej ochoty dalej pisać. Obok więc zaczętego opowiadania jest to drugi duży kawałek zaczęty i nieskończony” [D, I, s. 183]. Jak wynika z listu do Błońskiego z 16 stycznia, w którym Mrożek stwierdza, że jest „na pewno w samym środku trudności, jeżeli chodzi o pisanie”, poza tymi większymi kawałkami było jeszcze „kilka usiłowań” innych opowiadań i sztuk, co nigdy mu się dotąd nie zdarzyło [MBL, s. 237]. Zastrzegając, że wspomina o tym nie dlatego, iż jest to jego „ściśle osobisty kłopot, tak zwany pisarski”, lecz uważa „to za coś ciekawego ogólniej”, tak diagnozuje sytuację, w jakiej się znalazł w wyniku ograniczenia swojego życia do pisania:

Tak więc pisanie zostało na placu, a nadszedł wiek dojrzały. Stopniowo, powoli, z biegiem lat najpierw zmuszany, potem coraz bardziej z własnej woli, zredukowałem „życie”, chroniąc się coraz to więcej w tej ostatniej cytadeli. Aż zredukowałem wszystko, tak to wszystko ustawiłem, że zostałem, dla siebie, tylko pisarzem. [...]

I tutaj dochodzimy do chwili obecnej i zaczyna się mój kłopot. W ramach tego przyznania się i odpowiedzialności. Dokonałem ostatnich posunięć. Znalazłem się w idealnej, jak sobie wyobrażam, dla pisarza sytuacji. „Życie” zredukowane do minimum, wielki stół, idealny spokój, względna beztroska materialna, spokój, spokój bezwzględny, największy z możliwych. Proszę, oto ten stół, papier, pióro, niech pan pisze, panie pisarz.

No i się zaczęło. Pierwsze pytanie, co to właściwie jest pisarz, jak to pojąć, jak to robić, bo jeżeli jest to moje wyjście, moje życie, to nie sposób tego pytania unikać. A potem, pisanie... Właśnie, gdybym nosił w sobie ślady, jak Mann, które wołają o opisanie. Ale teraz, tu właśnie najważniejszy punkt, niepewność, jakie są moje źródła, w czym moja siła czy siłka. [...]

Wydaje mi się, jakbym dawniej miał wyobraźnię, ową niefrasobliwą pewnością, że wszystko, czego się dotknę, zamieni mi się w TO, a praca sama była euforią. Teraz świat wydaje mi się jednowymiarowy, płaski, nieurodzajny, ja na tym świecie zboleły i niemrawy, wygnany na zawsze z pierwotnego rajy, skazany na uprawianie w pocie czoła niewdzięcznej i nieurodzajnej gleby. Tylko [...] sądzę, że na siłę, naumyślnie rajy odzyskać nie można, więc wszystko, co można, co trzeba, bo innego wyjścia nie ma, uprawiać tę glebę, ile się da zaciekle, czyli pisarzem być już permanentnym [MBL, s. 239–241].

„Bycie pisarzem permanentnym” wiązało się z poszukiwaniem nowej formuły dla swojej twórczości, gdyż w odczuciu Mrożka i *Moniza Clavier*, i *Tango* były jeszcze polskimi pomysłami [MBL, s. 302]. Ukończony 30 lipca 1965 roku *Krawiec* okazał się sztuką niezbyt udaną. Adam Tarn po jego lekturze napisał bez ogródek: „Za wcześniej zacząłeś myśleć o *Krawcu* po skoń-

czeniu *Tanga*; zanadto jeszcze siedziałeś w poprzedniej sztuce, by pracować nad nową – tak jakbyś tamtej jeszcze nie wypluł, jakbyś zaczął pisać z niedosytu, z poczucia niedokonania”. Uznał nowy utwór za „wariacje na ten sam temat”, za sztukę jednoznaczną i nieporównanie słabszą od *Tanga*, radził też Mrożkowi, aby odłożył ją do szuflady „na rok czy dwa” i zabrał się do innej [MTL, s. 64]. Posyłając *Krawca* Błońskiemu już po krytycznej ocenie Tarna i Axera, pisarz przyznawał, że pisał ten utwór – „według jednomyślnych opinii” nieudany i do niczego się nienadający – z „wielką męką”, i prosił nie tylko o komentarz do samej sztuki, ale też uwagi „o czym ona świadczy” [MBL, s. 302].

W *Dzienniku* pod datą 21 grudnia 1965 roku, zastanawiając się na istotą dramaturgii po obejrzeniu przedstawień *Il gioco delle parti* Luigiiego Pirandella i *Iceman Cometh* Eugene’a O’Neilla, Mrożek pisał:

Wszystko to notuję tylko jako punkt wyjścia do spostrzeżenia, że kto wie, czy większy wymiar dramaturgii nie zaczyna się właśnie od tego, od pytania, jak żyć, jak rozwiązywać życie, jak rozwiązywać zadania życia, a nie – oczywiście – przedstawiania życia. [...]

O życie właśnie pyta przecież i Czechow, Gorki także do swojego marksizmu doszedł tylko przez pytanie: jak żyć, i tym sobie grafomańsko zadanie uprościł [...]. Właściwie nie ma żadnego wielkiego teatru, autora, u którego nie dałoby się zobaczyć właśnie tego wysiłku, usiłowania znalezienia odpowiedzi na pytanie, co zrobić z życiem [D, I, s. 295].

Dochodząc do wniosku, że „postaci sceniczne nie są nimi naprawdę (czyli takimi, jakim w tej chwili chciałbym je mieć), jeżeli każda według swojej miary, gatunku, temperamentu, sił, itd. nie ukazuje próby swojego własnego «chwytu» na życie”, stwierdził, że w *Tangu* jedynie zbliżył się do „granicy, za którą zaczyna się właściwa dramaturgia”, ale jej wcale nie dotknął [D, I, s. 297]:

Krótko: moje postacie w *Tangu* odczuwają potrzebę ustosunkowania się do życia, ale co z tego wynika, jest jeszcze w moim starym pisaniu [...]. Mylą jeszcze ustosunkowanie się do życia z ustosunkowaniem się, ale tylko do norm, które pomyłone są z życiem w ogóle, z zagadnieniem egzystencji i koegzystencji [D, I, s. 298].

Z takiej perspektywy *Krawiec* okazywał się „pomieszaniem [...] starego myślenia o teatrze jako odnoszącym się do rzeczywistości zbiorowej, historycznej [...] i świtaniem nowego, ale zaczętego od końca czy od środka” i właśnie z tego powodu nieudany: „Bo zaczyna się wszystko od tego, że człowiek żyje, odczuwa istnienie, a tymczasem [...] ja od razu zmagalem się z pyta-

niem, jak człowiek istnieje. Zacząłem od wątpliwości, a nie od konieczności” [D, I, s. 298].

W opinii Błońskiego, którą wyraził w liście z 1 stycznia 1966 roku, przepaszając za bezceremonialność, *Krawiec* był „dziełkiem raczej drewnianym” z kilku powodów: „niespójność języka postaci [...], nadmierna umowność akcji, co zresztą w niczym by nie szkodziło, gdyby nie – jednoczesna – «programowość», tzn. teza, która wychodzi zbyt jasno i prowadzi sztukę”. Wymieniając te mankamenty, Błoński zastrzegł jednak, że są to „uwagi, które nic nie dają” i przyznawał, że długo nie wiedział, co napisać, ponieważ nie umiał „sobie tego w głowie uporządkować” [MBL, s. 328]. W końcu jednak doszedł do wniosków, które wydają się niezwykle celne:

Twoje sztuki, opowiadania są o wiele bardziej „osobiste”, związane z Twoim życiem, niż się może zdawać. Chcę powiedzieć ponieważ najczęściej opierają się o „cudze” formy, ponieważ posługiwałeś się, w bardzo widoczny sposób, skarykaturowanymi, parodyjnie ujętymi formami, schematami, obecnymi w naszej literaturze – mniej widoczna była strona osobistego doświadczenia, jaka w nich niewątpliwie jest. Nie mówię tylko o doświadczeniu społecznym, ale również bardziej prywatnym, tj. o pojęciu o sobie samym, o roli, jaką się – mniej lub bardziej świadomie – gra, o postaci bohatera czy autora nawet, jakiej można się domyślać poza sztuką niejako czy poza tekstem. Otóż to właśnie stanowiło siłę tekstów, które – dla mniej uważnego czy obojętnego obserwatora – sprowadzały się do igraszek szyderczych czy parodyjnych [...] [MBL, s. 328–329, podkr. – E.S.].

Ten „mimowolny ślad” autora¹², „mniej lub bardziej świadomie” utrwalany w tekście dostrzega Błoński w opowiadaniach ze zbioru *Słoń*, którego wspólny bohater, „młody człowiek lat ówczesnych, pełen wstępu do staruchów, przerażony i zafascynowany mechanizmami społecznymi, trochę sentymentalny, trochę obojętny” to „portret dość dokładny, niewątpliwie prawdziwy”, wyrażając przy okazji żal, że wcześniej jako krytyk nie umiał czy też nie chciał „obrysować go dokładniej”. Podobnie jest, jego zdaniem, w sztukach Mrożka, np. w *Zabawie*, gdzie jest on obecny „jakby z boku”, jako obserwator czy w *Tangu*, w którym „cała historia jest transpozycją” własnych rozmyślań autora, znanych Błońskiemu m.in. z jego listów, natomiast w *Krawcu* takiego „«osobistego» bohatera jakby nie ma, nie ma postaci, która by istniała

¹² Rozumiem tu metaforę śladu w sposób zaproponowany przez Małgorzatę Czermińską [zob. M. Czermińska, *Hipoteza autorstwa. (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996, s. 82–86 oraz też, *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, w: *Polonistyka w przebudowie*, red. M. Czermińska i in., t. 1, Kraków 2005, s. 216–221].

inaczej niż jako element intelektualnego równania; inaczej mówiąc, nie ma Ciebie? Można by to tak określić” [MBL, s. 329].

W zawierającym odpowiedź na te uwagi liście z 26 stycznia 1966 roku, Mroźek zastanawiając się nad tym, „ile w literaturze, szczególnie dramaturgii, musi być tego, co autor chce powiedzieć, a ile tego, co za niego mówi, czy co mu podpowiada język, przygoda wyobraźni, której język jest wehikułem”, tak się do spostrzeżeń Błońskiego ustosunkował:

Podobało mi się, co napisałeś: w okresie *Stonia* byłem także jakąś postacią, którą można odczytać z utworów napisanych w okresie *Stonia*. Jaką teraz jestem postacią, którą można by odczytać, gdybym teraz pisał odpowiednio liczne i czytelne utwory? Gdybyś mi pomógł w odpowiedzi na jedno i drugie pytanie...

Doskonale odczytałeś, że pisanie *Krawca* było z mojej strony właśnie „popychaniem na rozum”, tak właśnie dokładnie to wtedy odczuwałem i dlatego też to pisanie tak mnie męczyło. To prawda, nie ma w tej sztuce osobistego bohatera, tego, który wcale nie musie pokazać się na scenie, ale który jest we wszystkim. Tylko dlaczego nie ma? To niemożliwe, żebym obecnie też nie był jakiś, jak byłem jakiś dziesięć lat temu. Albo więc ten osobisty, bieżący mój bohater jest jeszcze niewyraźny, nie dość skryształizowany, albo też nie umiem go przetłumaczyć na utwór. Ale w takim razie znowu: czy to nieumiejętność, która może się zdarzyć, czy prawidłowość, okaleczenie zagraniczne [MBL, s. 342, podkr. – E.S.].

Cytowany list pisał Mroźek świeżo po powrocie z dłuższego wyjazdu do Niemiec, dokąd udał się w związku z premierą *Tanga* w reżyserii Erwina Axera, która odbyła się 8 stycznia 1966 roku w Düsseldorfie. Niepokój wyrażony w ostatnim zdaniu powyższego fragmentu to pogłos spotkania z Axerem, którego zdaniem *Krawiec* stanowił dowód, że dalszy pobyt poza Polską oznaczał zmierzanie Mroźka „ku samobójstwu jako dramaturga czy w ogóle pisarza” [MBL, s. 341]. Stwierdzenie to pogłębiło rozterki pisarza, który analizując przyczyny słabości tej sztuki, próbował rozstrzygnąć, mimo świadomości, iż nigdy mu się to nie uda, „czy to niewydarzenie ma związek z [...] życiem poza krajem, czy też jest normalnym, wykorzystanym prawem do napisania czegoś niedobrego od czasu do czasu” [MBL, s. 335].

4 lutego 1966 roku Mroźek zanotował w *Dzienniku*: „Od powrotu z Niemiec nie odzyskałem stanu doczesności, żyję w stanie zawieszenia, znowu w poczekalni” [D, I, s. 318], a nieco dalej, pod tą samą datą, tak opisywał swój aktualny stan:

Tymczasem trwa czekanie na samego siebie. Czekam na siebie z pięknym bukietem kwiatów, czekam i zajmuję się tym czekaniem, wesoło mi z tym, przyjemnie, chcę nawet wiedzieć, że łysieję i coraz śmieszniejszy

się stają, zarówno jako czekający, jak i ten, co ma nadejść, bo przecież to te same osoby. Wreszcie może dojść do tego, że będzie to spotkanie staruchów i całkiem już śmieszne i żałosne takie spotkanie miłosne – trupa z trupem. Pytanie więc może tylko brzmieć: „Czy nie boisz się, że staniesz się trupem, który czeka na innego trupa?”. Oczekiwanie.

Zresztą brak takiej odwagi można by usprawiedliwić, gdyby kto chciał. Jest to wielki ludzki brak odwagi, jak przed porzuceniem wszystkiego, co znane, co kochane, bo jedyne i znane, jest to strach przed nieznanym, strach, że straci się wszystko, a nie wiadomo, czy cokolwiek się zyska. [...] Jest to [...] także strach przed wielkim, bo takie postępowanie ma coś wielkiego. Jest to ludzki strach, żeby nie stać się nieludzkim, innym [...] [D, I, s. 319, podkr. – E.S.].

Zdobywając się na krytyczny dystans do siebie samego, przyznawał, że nie tyle męczą go te rozterki, ile „podejrzenie, że sam je sobie przyrządza [...] albo na nie dobrowolnie się zgadza [...]”, co rodzi „odwieczne, patetyczne i piękne pytanie, tak efektowne, kiedy odpowiednio zadawane, odpowiednim głosem z odpowiednimi minami: Skąd to do mnie? Kto mnie tak urządził?”, na które nie ma i nie może być odpowiedzi, prawdopodobnie bowiem „cała rzecz [...] fałszywie została postawiona”, a to z kolei pozwala czerpać „malownicze cierpienie z faktu, że nie udaje się wykręć sprawcy”. Te osobiste dylematy uznał jednak za szczególny przypadek problemu o charakterze ogólnym:

Historia ta nie jest tylko moja, prywatna. Gdyby tak było, to już jutro obudzilibym się „innym człowiekiem”. Niestety, to jest historia nasza wspólna i ja tylko dzielę ją z gatunkiem, jestem zrobiony, utkany z tej historii i dlatego proste uświadamianie się, proste nawet mocne postanowienia wcale nie sprawią odmiany. Przeciwnie, czułem będę prawdopodobnie niesmak i zażenowanie po tych nocnych ostrowidzeniach. Jutro wcale nie będą mi się one wydawały ostrowidzeniami, przeciwnie, egzaltacją nocną [...] [D, I, s. 319–320].

Z kolei w liście do Błońskiego z 25 lutego 1966 roku, przyznając się, że coraz częściej narzeka nie tylko na Polskę, gdyż coraz więcej przyczyn ku temu znajduje tu, gdzie aktualnie mieszka, stwierdził, że podstawowym tematem tego narzekania jest „masa, rosnąca sprzeczność między dążeniem i postępowaniem w ujednostkowieniu jednostki a dążeniem i postępowaniem w umasowieniu masy” [MBL, s. 366–367]. W tej kwestii doświadczenie zachodnie okazało się rozczarowaniem, uświadomiło mu bowiem, „że nie ma już ucieczki”. Postępujące wraz z dojrzewaniem ujednostkowienie zmniejszyło jego umiejętności dostosowania się do jakiegokolwiek grupy:

Sztynnieję więc z czasem w sobie i tracę miarowe zdolności adaptacyjne, a podczas kiedy staję się miarowo coraz bardziej jednostką, świat pędzi w kierunku akurat przeciwnym, ja jednostkowieję, a świat się umasawia. Staram się

teraz przedstawiać to zjawisko tylko jako mój osobisty kłopot, taki sam, jakbym miał podagrę. Ten kłopot na pewno przejdzie razem ze mną. Nie twierdę, nie chcę twierdzić na razie, że rozbieżność między moim jednostkowieniem a masowaniem świata jest nieprawidłowością uniwersalną, oburzającym kłopotem całej ludzkości. Może jest, a może nie jest [MBL, s. 367–368].

Konsekwencją tego procesu „jednostkowania” było narastające poczucie, że – jak pisał 3 kwietnia 1966 roku w *Dzienniku* – świata „tylko tyle będzie”, ile on sam zdoła go „wyprodukować”, a tymczasem:

Nie ma chcenia, trudno, trzeba siebie tworzyć, nawet chcenie, nie można liczyć, że fakty stworzą konsekwencje, fakty muszą się pojawić. Może trzeba patrzeć światu (którego nie ma, jeżeli go najpierw nie stworzę) prosto w oczy bez mrugnięcia i ze zgrozą, a świat powstanie podczas tego patrzenia. Nie wiem, choć domyślam się bez przerwy, jacy są inni. Ale inni mi nie posłuszają, żadne doświadczenia żadna droga innych nie przyda mi się całkiem, nie można na to liczyć. Oczywiście, jakże kusi, żeby podglądać innych i starać się mieć nadzieję, że wyniknę z innych jako to puste miejsce, które wobec tego jest mną. I wiem, że podobno tak właśnie jest, że jestem tylko takim pustym miejscem pozostawionym przez innych, którzy są.

Jeżeli jestem jakiś tam i do pewnego stopnia, to wszelkie rozważania, jaki jestem do niczego nie prowadzą, bo już w definicji są zmienne. Każda jakość mnie w chwili ustalenia już stanie się nieaktualna. Nie powiem, nawet mi to odpowiada. Ale w zamieszaniu i zagubieniu, niemożności i poczuciu, że nie jestem możliwy, że wszystko jest niemożliwe łącznie ze mną, muszę coś wiedzieć.

Trzeba przyznać, że czasami, niezmiernie rzadko, sytuacja lśni we wspomnieniu niezatartym, co by wskazywało, że w swoim podejrzeniu jest trochę słuszności. Najprostszym wnioskiem byłoby szukać takich sytuacji.

Były to sytuacje we dwoje [D, I, s. 366, podkr. – E.S.].

Kolejne zapiski z kwietnia tego roku świadczą, że stan zawieszenia, oczekiwania na „coś” w poczuciu „nieznaczenia i niemożności” trwał nadal. 13 kwietnia, zastanawiając się, czy nie grozi mu „widmo emigracji, zamknięcie, getto, ograniczenie i w rezultacie życie coraz bardziej wspomnieniami”, stwierdził, że „żadne czytanie [czytał właśnie *Legendę Młodej Polski* Brzozowskiego – dop. E.S.] nie oddali naprawdę problemu: co zrobić, żeby nie zmienić się w trupa?” [D, I, s. 348]. Wprawdzie „uczucia trupienia” doświadczał także wcześniej w Polsce, „na kolacjach pod lampą, na kanapce specjalnie antycznej”, i było ono „totalniejsze, groźniejsze, historycznie także dotkliwie, nie tylko osobiście”, ale fakt ten bynajmniej nie umniejszał aktualnego problemu, przed którym nieoczekiwanie stanął jak każdy emigrant: czy należy nazwać rzeczy po imieniu i przyznać, że się nim jest, czy raczej „nie nazywając, starać się radzić sobie tak czy inaczej”, gdyż:

nadawanie nazwy pociąga automatycznie pewne treści, może niepotrzebnie obciążające rzeczywistość, która zawsze jest przecież poza nazwą. Może po prostu, czując moje tutaj trupienie, należy tylko zastanawiać się, czy można mu zapobiec, jak można, nie tyle zapobiec, opóźnić choćby, zapobiec tu niczemu już się nie da [D, I, s. 349, podkr. – E.S.].

Dwa dni później odnotowując, że staje się „[e]migracyjny, prowincjonalny, coraz bardziej obojętny”, pisał: „Obojętność mnie martwi, ale także to zmartwienie podlega obojętnieniu. Może gdybym umiał przekroczyć jakiś próg obojętności, nabrałaby ona samoistnego znaczenia, jakiejś jakości. Ale wtedy przestałaby być obojętnością” [D, I, s. 352]. Z kolei 17 kwietnia przyznawał, że nie uważa, aby pisanie było „czymś pozahistorycznym i pozaspołecznym”, ale nie chce być „wynikiem tylko ogólnego i zbiorowego” i ciągle ma nadzieję, że jest w nim „także coś własnego tylko”, niepokoił go „jednak fakt, że już od dwóch lat nie umi[am] usprawiedliwić tej nadziei” [D, I, s. 364].

W odmiennym tonie utrzymana jest notatka z 18 kwietnia, ponieważ „sztuka jakby ruszyła” i już sam fakt rozpoczęcia pracy, niezależnie od tego, jaki będzie jej efekt, był powodem do zadowolenia: „wystarczy, że w ogóle byłem zdolny cokolwiek ruszyć” [D, I, s. 365]. 3 maja Mrozek odnotował, że kończy *Tercet*, dodając, że kiedy finalizował *Krawca* też doznawał euforii, „więc takie uczucie niczego nie dowodzi”, ale wydawało mu się, że napisał „sztukę, która jeżeli nie jest wielka, to jest przynajmniej skromna i przyzwoita”. Zależało mu tylko, żeby nadawała się „do druku, do teatru” i „nie okazała się oczywistą klęską” [D, I, s. 367]. Jednak po ukończeniu sztuki poczucie „oczekiwania na życie” powróciło. W *Dzienniku* pod datą 22 maja po raz kolejny pisał o nieradzeniu sobie z dobrze już rozpoznanym problemem, który nawet „nie jest nośny, bo już rozwiązany teoretycznie”:

miotanie się między *nulla* i *essere* [nic i być], odrzucanie *qualcosa* [coś]. Tymczasem *qualcosa* nie da się odrzucić, ono jest i tylko ono jest. Odrzucenie *qualcosa* prowadzi do pustki albo w najlepszym wypadku do złudzenia: *essere pieno* [być pełnym].

Niech się nie obawiam, że rozwiązanie mojego problemu pozbawi mnie już problemów, o ile zostać bez problemów się boję. Problem: oczekiwanie na życie, niezadowolenie, że ono nie przychodzi, a jednak szukanie wciąż tego niezadowolenia. Jeżeli sięgnąć po życie, ono właśnie da mi problemy.

Oczekiwanie na życie to jeszcze romantyzm. Czekanie w ogóle, przesypanie. Dlaczego, wiem dlaczego, już powiedziałem, że wiem. Nie jestem więc już nawet w piekle, chociaż sztucznym, jestem tylko w czyścću. Nie sztucznym. Czyścć to nic. Nie boli, nie rusza się, trwa, ziewa... [D, I, s. 376, dop. i podkr. – E.S.]

Pod koniec maja pisarz wyjechał do Londynu i tam dotarły do niego krytyczne opinie o *Terrecie*. Tarn uznał sztukę za bardzo słabą i radził, aby Mroźek na razie poprzestał na opowiadaniach [MTL, s. 90]. Błoński nie był tak radykalny i chociaż krytycznie oceniał utwór, uważał, „że pomysł i punkt wyjścia – w najszerszym sensie – jest znakomity i powinien, w tej czy innej formie czy przekształceniu, zostać zachowany, czy wykorzystany” [MBL, s. 400]. Mimo to pisarz wrócił do Chiavari „ogromnie zadowolony” z miesięcznego pobytu w Londynie i 24 czerwca 1966 roku zanotował w *Dzienniku*:

Właściwie jestem już poza Chiavari, chociaż nie wiem, jak długo tu jeszcze trzeba mieszkać. Jestem tak samo poza Chiavari, jak kiedyś byłem poza Polską, chociaż w niej mieszkałem.

O tyle stałem się większy, o ile większy świat mi się ukazał. Nie jestem w stanie zamieszkać w łupinie orzecha i czuć się panem nieskończonych przestrzeni [D, I, s. 376].

Dobre samopoczucie nie trwało jednak długo, bo już 30 czerwca stwierdził, że osiągnął wiek, kiedy już go „nie ciągnie w górę, ale jeszcze nie ciągnie w dół”, a więc mniej więcej taki stan równowagi, o jakim zawsze marzył, ale okazało się, że „nie bardzo wiadomo, co z takim stanem począć”. Paradoksalnie „jakie takie opanowanie życia” okazało się zgubne, ponieważ wcześniej „pisanie było jedynym środkiem na życie”, teraz natomiast samo życie jako tako mu wystarczało, a pisanie przestało być koniecznością. Dwa tygodnie później w taki oto sposób porównywał swoje życie w Chiavari do życia pasażera na transatlantyku: „Ta sama beztroska, ten sam zdradliwy bezmiar czasu, to samo, tym dokuczliwsze, mijanie. Złuda koncentracji, która nie jest właściwie koncentracją [...]. I powoli okazuje się, że nie ma czego koncentrować. I tak samo jak na transatlantyku, jedzenie, posiłki są najważniejszymi wydarzeniami” [D, I, s. 383]. 16 lipca 1966 powrócił zaś do wątku „strupieszienia”:

W życiu patrzyłem na śmierć wielu tych, którzy dotąd żyją i są całkiem zdrowi. Ale tak, jakby życie zmieniało nas w żyjące manekiny, stopniowo i dzień po dniu, aż nagle zdaję sobie sprawę, że to już tylko śrubki i kukła. [...] Nie umiem powiedzieć, w jakim stopniu ja też już jestem umarły. Mam nadzieję, że zachowuję przynajmniej świadomość tego i cierpienie z tego powodu. Jeżeli człowiek boi się śmierci, to nie tylko śmierci biologicznej, chociaż wielu nie uświadamia sobie tego strachu, nawet jeżeli go odczuwa. Na ogół może to być tylko głuchoe przeczucie, że coś jest nie w porządku.

Bo trudno jest sprawić, żeby świat nie umierał razem z człowiekiem. Przed zamknięciem życia w kategorii broni młodego człowieka sama konstytucja, [...] czyli to, że jest zespołem możliwości. [...] Im dalej w wiek, tym wyraźniej widzi człowiek, że był tylko tym, czym był, czyli że było tylko tak, a więc

mogło być tylko tak. [...] I człowiek jednocześnie wyraźniej, ale także przy okazji odcina się od świata, umiera dla niego i wzajemnie. Mało kto umie żyć podwójnie, jako zanikająca możliwość, która kiedyś skurczy się tylko do możliwości wyciągnięcia albo niewyciągnięcia ręki po szklanę stojącej przy śmiertelnym węzłowi [...], ale także jako świadomość, że to jeszcze nie wszystko. [...] Nieraz już wydawało mi się, że większość żyje tylko z grubsza. Ci umierają najwcześniej [D, I, s. 384–385, podkr. – E.S.].

Pocieszającym wyjątkiem od reguły był Witold Gombrowicz: „żywy stary człowiek. I jak żywy!”, jednak porównując się z „Szefem”, Mrozek dochodził do wniosku, że nie ma „ani połowy jego żywotności” [MBL, s. 385]. Wrażliwość „na martwe życie, na to, że większość ludzi, spraw, działań, przede wszystkim mówienia, to tylko martwy bełkot”, w którym trudno mu brać udział, ponieważ czuje się „wtedy gorzej, czyli mniej żywy”, wyznaczała, jak to określał, zakres jego osamotnienia. Za śmieszny uważał zarzut „wszystkich towarzyskich psychologów”, jakoby nie cenił życia, był „nieruchawy i statyczny”:

Nie wiedzą, że właśnie objawy, według których mnie sądzą, świadczą o czymś zupełnie przeciwnym. Tylko moje odczucie życia jest inne, różne w stopniu i gatunku. To, co im się wydaje życiem, dla mnie jest oczywistą martwicą, grzebaniem umarłych [D, I, s. 386].

Wbrew sugestiom Tarna, Mrozek nie przerzucił się jednak w tym czasie na pisanie opowiadań, lecz postanowił przerobić *Tercet* „od samego początku”, o czym informował redaktora „Dialogu” w liście 25 lipca, przyznając, że teraz widzi, „jaka to niewydarzona jeszcze sztuka” [MTL, s. 101]. Jej nową wersję, zatytułowaną *Poczwórka*, przesłał 5 października 1966 roku Tarnowi, który skomentował ją następująco: „*Krawiec* był dużo lepszy, choć był repliką *Tanga*. W *Krawcu* o coś szło. *Poczwórka* – kompozycyjnie lepsza od *Tercetu* – jest pusta”. Nie wątpił, iż Mroźka stać „na utrzymanie się na poziomie *Tanga* przez długie lata”, ale uważał, że jest to możliwe jedynie przy zachowaniu kontaktu z widzem, dla którego pisze, zastrzegając, że nie musi to oznaczać mieszkania na stałe w Warszawie, wystarczą pobyty kilkumiesięczne. W przeciwnym razie czeka go klęska jako dramaturga: „siedzenie w tej dziurze we Włoszech – póki nie masz 70 lat – jest zabójcze po prostu i dosłownie grozi literacką śmiercią czy banicją” [MTL, s. 104]. Przyznawał oczywiście pisarzowi prawo do napisania utworu słabszego od innych, ale zaznaczył, że zdecydował się na druk tej sztuki, aby pisząc nową, „miał [on – dop. E.S.] czas i dystans” i „nie musiał na zamówienie, za każdym razem, produkować arcydzieła” [MTL, s. 105]. Odpowiadając Tarnowi 7 li-

stopada 1966 roku, Mroźek tak przedstawił swój punkt widzenia na kwestię relacji między pisaniem i życiem:

Rzecz w tym, że osobiście, jako człowiek, jako jednostkowa organizacja psychomaterii, jako zespół funkcji i zachowań się w konkretnych sytuacjach, czy też jako dusza nieśmiertelna, obojętne w tej chwili, według jakiego kryterium to określimy, nie mogę, nie chcę, nie jestem w stanie identyfikować się ze mną jako pisarzem.

Jest oczywiste i naturalne, że określenie człowieka jako pisarza jest określeniem socjologicznym, widzeniem go z zewnątrz, natomiast on sam z natury rzeczy nie może – jeżeli pomyśli, nie kłamiąc przed sobą – widzieć ani czuć siebie jako pisarza. [...] pisarzem jest się dlatego, że się żyje, a nie żyje się dlatego, żeby być pisarzem [MTL, s. 106–107, podkr. – E.S.].

Jak wyjaśniał dalej, odrzuca postawę, zgodnie z którą „żyje się, żeby być pisarzem”, ponieważ przynosi ona „człowiekowi tylko wewnętrzne nieszczęście i wypaczenie”. Jej konsekwencją jest „zastanawianie się, jak należy żyć, aby być pisarzem lepszym”, a tego chciałby uniknąć: „Przede wszystkim muszę żyć, to znaczy mieć poczucie, że żyję” [MTL, s. 108, podkr. autora]. W podobnym duchu pisał do Błońskiego 16 stycznia 1967 roku:

Pewnie trzeba by się zastanowić nad sobą, może właśnie także w przeszłości, czyli nad sobą, który ma przeszłość, czyli nad sobą, który w ogóle coś ma, w którym jest coś stałego, nawarstwionego, jedno głębiej, drugie bardziej na wierzchu. Tu pierwszy kłopot, bo ja mam podejrzenia także do substancji swojej, coś tam było, ale jakby rozmyte. Podświadomość, czy ona jest jakaś.

[...] Byłoby mi zdrowiej, gdybym nie doszedł do świadomości, że trzeba żyć w ogóle, to znaczy gdybym sobie jakoś tam żył jak ptaszek, a pisał z tej racji, że taki mam zawód i koniec. Tak zresztą ze mną kiedyś było i może nieźle mi było. Teraz, niestety, wiem już, że trzeba żyć (mieć jakiś sposób na życie, jakąś sztukę życia, rozumiesz, o co mi chodzi), a jednocześnie jakoś tam trzeba mi uprawiać sztukę. Ponieważ zagadnienie „życie” jest jednak pilne, wobec tego ogarnia niecierpliwość, kiedy sztuka piszczy i domaga się pieczołowitości i uwagi. Najlepiej by było właśnie załatwić jedno z drugim, życie przez sztukę, tylko właśnie coś się sypie [MBL, s. 417–418, podkr. – E.S.].

W zakończeniu przywołanego wcześniej listu do Tarna pisarz zapowiedział przesłanie do „Dialogu” nowej, właśnie skończonej sztuki. Była to pozabawiona jeszcze wówczas tytułu jednoaktówka *Testarium*, która ukazała się drukiem dopiero w numerze 11 z 1967 roku. W międzyczasie w numerach majowym i czerwcowym z tego roku opublikowane zostały dwa krótkie utwory: *Dom na granicy* (autorska adaptacja jednego z opowiadań napisana jakiś czas temu na zamówienie jednej z niemieckich telewizji) i słuchowisko

Woda „bardzo becettowskie w tonie i technice”, jak je skomplementował Tarn [MTL, s. 118].

Przesłanie *Wody* Mrożek anonsował Tarnowi 10 marca 1967, a 16 marca w *Dzienniku* pojawiła się pierwsza wzmianka o pracy nad tym utworem:

W tej chwili żyję co najmniej na trzech planach, jeśli nie na czterech. Oczywiście to odnosi się nie do życia aktualnie życiowego, to by była przesada. Ale w środku. Może dlatego też nagle zacząłem pisać opowiadanie, którego tytuł tak mi się jakoś podoba, że go powtórzę sobie: WE MŁYNIE, WE MŁYNIE, MÓJ DOBRY PANIE [D, I, s. 458–459].

Miesiąc później zapowiedział Stanisławowi Lemowi przesłanie nowego opowiadania, dodając taki komentarz:

Wydaje mi się, że trzeba się znowu do prozy zwrócić, tutaj jednak laboratorium, teatr, jeżeli jest się jednak autorem, a nie reżyserem, ani nie teatralnym geniuszem czystym, wyprowadza się z czegoś, co u spodu, a u mnie u spodu chyba takie sobie pisanie, bez tej morderczej i mechanicznej w dużym stopniu dyscypliny dramaturgicznej. Większe rozluźnienie, rozprostowanie wyobraźni¹³.

Ostatecznie utwór był gotowy w połowie maja 1967. Zarówno Lem, jak i Błoński, komentując go w swoich listach do autora, uznali *We młynie we młynie...* za nowy rozdział w jego twórczości. Pierwszy, donosząc o zapoznaniu się z tym „dziwnym opowiadaniem” i satysfakcji z lektury, pisał:

To, że dobre ono jest, że lubość sprawia, jakoż i do rozmyślenia pobudza, oczywista rzecz! Wyznam, że co do mnie, nawet nie odczuwam bardzo silnej potrzeby natychmiastowego poszukiwania wykładni, kluczy, tego „co to znaczy”. [...] Mnie się zdaje, że „rozumieć” można tę rzecz rozmaicie. Jako opowieść o losie, o rozdawaniu się człowieka na umierającą i umarłą przeszłość własną jego i o poszukiwaniu dalszej drogi, która okazuje się w końcu pewnego rodzaju wiernością sobie, sobie raczej niż innym. Albo też (a także) o „duchu” i o „ciele” ludzkim, o ich małżeństwie wiecznym, nieukojonym. Najlepsza jest cała sceneria, atmosfera, a już specjalnie zakończenie¹⁴.

Lem uważał też, że lektura utworu nie wymaga „klucza biograficznego”, którym posłużył się – jak się można domyślać w trakcie jakiejś rozmowy – Jan Błoński, a jego interpretacja („że to jest Twój los, absencja wybrana z życia, zamknięcie pustelnicze, do którego ludzie docierają, znani Ci dawniej jako pewnego rodzaju trupy”), „mętnieje nieco w obliczu kluczowej partii,

¹³ S. Lem, S. Mrożek, *Listy 1956–1978*, s. 613–614.

¹⁴ Tamże, s. 626.

odnalezienia zwłok własnych, a już specjalnie – owego wyboru (iść brzegiem rzeki za nieboszczykiem własnym)”¹⁵. Sam Błoński w liście do Mrożka swoją entuzjastyczną ocenę opowiadania przedstawił następująco:

Poród długi, dziecię zdrowe i krzepkie. Jest to najpierw utwór bezwzględnie oryginalny, tzn. na miłą czuć go Twoim stylem, Twoją tylko wyobraźnią. [...] Fabuła ogromnie zbijająca z tropu i wieloznaczna, np. wykładnia Staszka była różna od mojej; co świadczy o jej właściwym ułożeniu. Ja zrozumiałem tak: opowiadanie o oderwaniu, o odłączeniu od świata. Zaraz zobaczyłem Ciebie w Chiavari, rozmawiającego z morzem. O obojętności, neutralności, która jest tu bardzo dobrze oddana, zarówno tonem rezygnacji, jak rozmaitymi rojeniami człowieka nieobecnego w świecie [...]. Tymczasem świat daje o sobie znać, daje znać – jakąś winą, jakimś grzechem. Jeśli umywać ręce, zanurzać się w obojętności, w odłączeniu, w końcu i sam „odłączony” sam sobie staje się trupem. Lecz samego siebie pogrzebać nie może. Zakończenie doskonałe, jest w nim ironia, szyderstwo, ale i jakieś paradoksalne nawrócenie, jakaś zgoda na istnienie, przynajmniej na związek z przeszłością, z własnym „ja”. A więc choćby nieudolne podjęcie odpowiedzialności [MBL, s. 431–432].

Nie ulega kwestii, że *We młynie, we młynie...* jest utworem wieloznacznym, poddającym się różnym wykładniom, a fakt, że można go czytać bez „klucza biograficznego” stanowi o jego wartości artystycznej. Wieloznaczność ta – jak próbowałam wykazać gdzie indziej¹⁶ – zasadza się na rozbudowanej, groteskowo-makabrycznej fabule, bazującej na realizacji udośłownionej metafory spotkania z własnym trupem, oraz na szczegółowo ukazanej scenerii, która staje się przestrzenią „mówiącą” za sprawą elementów o dużym potencjale symbolicznym, takich jak ustronie, rzeka, młyn¹⁷. Swobody dla paraboli sens ogólny wyłania się w opowiadaniu stopniowo, a istotną funkcję w jego generowaniu pełni również płaszczyzna narracji, gdyż obdarzony refleksyjną naturą bohater-narrator nieustannie poddaje swoją sytuację interpretacji w kategoriach przestrzennych. Jego wyobraźnię organizują uniwersalne metafory „góra” – „dół”, zarazem jednak prowadzona na płaszczyźnie narracji gra językowa destabilizuje utarte znaczenia tych metafor, co skłania odbiorcę do refleksji nad ogólną wymową tej osobliwej

¹⁵ Tamże, s. 627.

¹⁶ E. Sidoruk, *Metafory przestrzenne a paraboliczność w opowiadaniach Sławomira Mrożka z tomu „Dwa listy”*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012, s. 108–116.

¹⁷ Na istotną funkcję ukształtowania „przestrzeni mówiącej” w „alegoryczno-symbolicznym, groteskowo-moralitetowym obrazie świata” w opowiadaniach Mrożka wskazuje, nie analizując jednak *We młynie, we młynie...*, Jerzy Speina [zob. J. Speina, *Przestrzeń świata przedstawionego w opowiadaniach Sławomira Mrożka*, „Ruch Literacki” 2000, z. 6, s. 643–659].

opowieści, o niemłodym parobku, którego spokojne życie w ustronnym młynie stojącym „na zboczu, nad strugą”¹⁸, zakłócone jest przez spływającą nią co jakiś czas trupy osób znanych mu w przeszłości, by w końcu ulec radykalnej zmianie, gdy rzeka przynosi jego własnego trupa. Nie mogąc go pochować, jak to czynił z ciałami znajomych, bohater postanawia opuścić miejsce zapewniające mu wcześniej poczucie bezpieczeństwa i wyrusza w dół rzeki w towarzystwie własnego trupa, którego spławia niczym flisak.

We młynie, we młynie jest – jak już wspomniałam na wstępie – doskonałym przykładem narracyjnej paraboli egzystencjalnej, będącej, zdaniem Macieja Michalskiego, jedną ze strategii filozofowania we współczesnej prozie¹⁹. Jan Błoński, który w artykule opublikowanym dziesięć lat po powstaniu utworu postanowił „wyłuszczyć”, czego się w nim „dosłuchał”, stwierdził: „Jeśli kto lubi etykiety, to może teraz powiedzieć, że *We młynie* to najprościej i najczyściej egzystencjalistyczne opowiadanie, jakie po wojnie w Polsce napisano... Ja jednak wolę nadto nie filozofować, wrócę raczej do literatury”²⁰. W tej „oficjalnej” interpretacji badacz odczytuje je w duchu „prywatnej” wykładni zaprezentowanej w cytowanym liście do autora, a więc jako utwór o „oderwaniu, odłączeniu od świata”, który jednak daje o sobie znać, zarazem jednak wykładnię tę rozwija i doprecyzowuje:

Bohater odkrył absolutną autonomiczność własnej podmiotowości, ale odkrył w pamięci i za sprawą makabryczno-humorystycznej postaci trupa. Jego ja, chociaż niewątpliwe, zdaje się martwe: wyrzucone przez pamięć z rzeki czasu. Ono właśnie czyni bohatera innym i uzasadnia osobność, do jakiej nie chciał się przyznać! Co teraz uczyni? Zabić się (=pogrzebać) nie zabije. Ludzi naśladować też nie będzie: bo domu przecież nie zyskali, a siebie (=trupa) stracili! Musi więc bohater zachować własne zwłoki, ponieważ „mieć trupa” oznacza – w ostatecznym rachunku – móc mówić, być narratorem. [...]

We młynie mówi o ponownych narodzinach pisarza. I o tych narodzinach mówi trupem... Odrębność i autonomiczność ja zostają bowiem odkryte w doświadczeniu śmierci. Umarł pisarz, zwrócony ku ludziom, umarł człowiek, który chciał rynku albo domu, historii lub natury, ale zawsze podobnie jak inni, w relacji do bliźnich. Stopniowe zubożenie zmieniło go w trupa, którego powi-

¹⁸ S. Mrozek, *We młynie, we młynie, mój Dobry Panie*, w: tegoż, *Opowiadania 1974–1979*, Warszawa 1997, s. 197. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem WM.

¹⁹ Zob. M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola*, s. 133–146.

²⁰ J. Błoński, *Mrozek filozof: próba interpretacji fantastyki współczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3. Artykuł ten zmodyfikowany wszedł w skład obszerniejszego tekstu *Wsiebiewstąpienie*, w którym Błoński sytuuje *We młynie* w kontekście kolejnych opowiadań Mrozka, cytuję więc nowszą wersję [J. Błoński, *Wsiebiewstąpienie*, w: tegoż, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrozka*, Kraków 1995, s. 153].

nien sam pogrzebać (=przestać mówić). [...] Bohater zaś chce jeszcze żyć i może jeszcze żyć, ale inaczej, nie ku ludziom zwrócony, ale ku sobie, choćby ku sobie już zmartwiało, już przeszło. Za sprawą trupa odkrył zatem ja absolutne, do niczego niesprowadzalne²¹.

W moim przekonaniu odczytanie *We młynie, we młynie...* jako opowiadania o odkrywaniu „absolutnej autonomiczności własnej podmiotowości” jest trafne, dyskusyjna jednak wydaje mi się argumentacja Błońskiego uzasadniająca zbyt daleko idący wniosek, że utwór ten „mówi o ponownych narodzinach pisarza”. Uważam, że niejawni wymiar autobiograficzny tej groteskowo-fantastycznej opowieści przejawia się na innej płaszczyźnie. Sposób, w jaki parobek odczuwa swoją egzystencję w ustronnym młynie, przypomina doznania Mrożka w Chiavari, gdzie tak dojmująco doświadczał on poczucia nieistnienia i wpatrywał się „twarzą w twarz z łysą i nijaką ostatecznością”:

Młyn stał na zboczu, nad strugą. Drewniany, już czarny...

Struga zarosła krzewami, drzewami, też czarna, bo w wiecznym cieniu. Zbocze było zielone, jasne wystawione na słońce. Zimą struga i zarosła bielą, łączyły się z białym zboczem. Tylko młyn pozostawał czarny, jeszcze czarniejszy. Nocą najciemniejsze było niebo – jeżeli w zimie – i młyn. Latem zaś, w nocy, czarne były struga i młyn, a niebo jasne. Kiedy przymknę oczy i pomyślę o minionych latach, przedstawiają mi się tylko te przemieszczenia jasności i cieni, bez wyraźnej przerwy. Przypuszczam, że dziecko, które jeszcze nie umie określać konturów, zaprowadzone do kina doznaje podobnych wrażeń. Tak mi to jakoś migало.

Wiatr pamiętam tylko latem. Może dlatego, że zimą, kiedy nie ma liści, wiatr przechodził obojętnie przez sieć gałązek, nie zostawał z nimi. Latem, szczególnie w dni słoneczne, trwał w liściach, zwłaszcza tych, które brzuszki mają jaśniejsze od grzbietów, tak cętkowane drzewa i krzewy migocą nieustannie jak woda w słońcu. Starych drzew to nie dotyczyło, ale pomniejsze i gęsty gaj dawały się kłaść całkiem miękko, tonęły w ziemi, wyprostowane, pod wieczór, kiedy nastawała cisza. Pod niskim słońcem zbocze trzepotało, wzdymało się długimi wędrującymi falami rozmaitej zieloności, jak prześcieradła rozwieszane po praniu w ogrodzie, te znowu błyskały raz ciemniejszą raz jaśniejszą bielą.

Kiedy wspominam takie dni, a czasem całe tygodnie, nie rozumiem, dlaczego w tym całym ruchu i różnaitości nie zapłynęliśmy gdzieś daleko, nie zostaliśmy wyrzuceni na jakiś brzeg, rozbitkowie czy ocaleni, ale w każdym razie gdzieś indziej [WM, s. 197–198].

Pogrążony niemal bez przerwy we śnie albo zapatrzony w siebie młynarz nie przejawiał zbytniego zainteresowania pracą i młyn utracił funkcję, jaką pełniły inne młyny:

²¹ Tamże [podkr. – E.S.].

Tamte młyny to były młyny prawdziwe. Nawet nocą dygotały od rzetelnej młyńskości. Kojący widok – taki młyn. Krąg światła w okolicy ciemnej, której nawet psie naszczekiwanie nie były w stanie zszyc w jakąś rozsądną całość, ujawniały tylko jej rozpadanie się w coraz to dalszą zaprzestrzenność i zaprzyśłość (w niej gdzieś cicho żeglował nasz młyn). [...]

W zimne noce październikowe chłopci ściągali do takiego młyna jak do prawdy. Ich wozy skrzypiały wokół takiego młyna promieniście, [...] ich podniecenie wywołane ciepłem wspólnoty, alkoholem i wyjątkowością nocnego spotkania oparte było ufnie o ujarzmiony ruch wewnątrz młyna, rozpędzonego, a przecież trwałego, o ruch bezpieczny i nieruchomy jak skała [WM, s. 199].

Poczucie „strupieszenia”, o którym tak często wspomina Mroźek, zostało w opowiadaniu zobrazowane przez udosłownienie tej powracającej w dziennikowych zapiskach metafory. Ze stanu istnienia-nieistnienia wytrącają bowiem bohatera spływające rzeką trupy i związany z ich pochówkiem rytuał pogrzebowy. Mimo swojej jałowości, z której parobek zdał sobie po pewnym czasie sprawę, rytuał ten nadawał życiu mieszkańców młyna pewien rytm, gdy więc został zakłócony z powodu braku kolejnych nieboszczyków, nijakość egzystencji bohatera stała się znów wyraźnie odczuwalna. Przez jakiś czas koncentruje się on na pielęgnacji cmentarzyka. Poprawia rozmywane przez deszcz groby i próbuje odnawiać wspomnienia, woda jednak niszczy wszystko, co starał się ocalić. W końcu więc zaprzestaje chodzenia na cmentarz i oddaje się oczekiwaniu na coś nieokreślonego:

znowu leżałem sam, wpatrując się w sufit i całe to lato, w którym niby coś się zaczęło dziać, w którym to wyławianie i pogrzeby zdawały się zapowiadać jakąś odmiennność, sensację – choćby tę, że czekając na nich na brzegu, sam zdawałem się płynąć pod prąd, jakby brzeg i ziemia, i wzgórze, i lasy, i młyn płynęły w górę nieruchomej rzeki – teraz odchodziło jeszcze gdzie indziej, już nawet nie w dół rzeki ani w górę, rozpadało się we wszystkich kierunkach, rozrzedzając się, zostawiając mnie w coraz bardziej puściejącej pustce, w oku nieruchomości, w której nie było już kierunku, ani góry, ani dołu, ani prawej ręki, ani lewej [WM, s. 212].

Ostatecznie jednak, kiedy po pewnym czasie rzeka przynosi jego własnego trupa, a parobek nie mógł i nie chciał pochować siebie samego:

Boże, jak chciałem żyć, mimo niego, przeciw niemu! Może to zabrzmić nie-szczerze, on już przecież był, czyli on mnie już nad-umarł nieco, nad-konał, ale jednak daję słowo, że miałem czasami poczucie takiej integralności życia, takiej wciąż własnej żywotności, nie, nawet nie zdolności do życia, ale życia po prostu, że mógłbym nim z martwych podnieść wszystkich nieboszczyków świata i jeszcze by go zostało na inne, sam nie wiem jakie przedsięwzięcia [WM, s. 219].

Parobek tak bardzo pragnie żyć, że postanawia opuścić młyn i podążać w dół rzeki, spławiając własnego trupa. „Nad-umarły” bohater Mrożka – jak można by to ująć, parafrazując cytowany wcześniej dziennikowy zapiszek z 13 kwietnia 1966 roku – nie może już zapobiec swojemu trupieniu, ale próbuje je przynajmniej opóźnić.

Nawiązując do przywołanej na wstępie konstatacji Markowskiego, że nie da się zrozumieć twórczości Mrożka, nie uwzględniając osoby autora, pozwolę sobie zauważyć, iż Jan Błoński jako interpretator *We młynie, we młynie...* znajdował się w pozycji, by tak rzec, szczególnej w porównaniu z czytelnikami nieposiadającymi żadnej wiedzy o biografii pisarza lub znającymi jedynie zewnętrzne okoliczności jego życia. Nie podważam bynajmniej kompetencji interpretacyjnych wnikliwego badacza i krytyka literatury, chodzi mi tylko o to, że przywołane tu listy świadczą dowodnie, że miał pewien wgląd w biografię wewnętrzną Mrożka, znał jego dylematy egzystencjalne i wątpliwości związane z byciem pisarzem, co z jednej strony umożliwiałoby mu lepsze rozumienie utworów, z drugiej jednak mogło sprowadzać na fałszywe tropy. Warto odnotować, że w cytowanej wcześniej „prywatnej” interpretacji opowiadania, siłą rzeczy dość pobieżnej, Błoński bardziej zwrócił uwagę na trupy znajomych niż na trupa bohatera: „Podobało mi się to, że «grzebanie» zwłok rozumiane jest jako wina, jako zaniedbanie. Także kolejność trupów, od marszałka poczynając czy dostojnika, bardzo mnie ubawiła – jest w tym i pokoleniowa prawda” [MBL, s. 432]. Tymczasem, jak wyjaśniał Mrozek „przy okazji” w liście z 8 listopada 1967 roku:

ów *Młyn*, powolne wyrzucanie na brzeg zwłok wszelakich – nie miał nic wspólnego z jakimś mną, żywym, a nieruchomym ośrodkiem tego koła, świadkiem czującym i obserwującym dawnych znajomych, jak by to można wyłożyć, znając moje okoliczności życiowe, w których napisałem to opowiadanie. Przeciwnie, impulsem było odczucie mojej własnej strupowatości, strach przed nią, inne trupy przybrałem dla towarzystwa i z czysto technicznych przyczyn, żeby nie zacząć od razu od swojego, dla kompozycji, kulminacji [MBL, s. 449, podkr. – E.S.].

Nieco dalej zaś, powołując się na przeczytany w „Przekroju” artykuł Błońskiego o sztukach Witkacego²², dopowiadał: „Mojego trupa z *Młyna* można zrozumieć jako właśnie kogoś, kto utracił [kontakt? – dop. E.S.] z Witkiewiczowską «tajemnicą» i wyrusza w podróż, w nadziei odnalezienia” [MBL, s. 451–452]. *Nota bene* w liście do Stanisława Lema z 7 czerwca

²² Chodziło o artykuł *Jak rozumieć sztuki Witkiewicza* („Przekrój” 1967, nr 1177) [podaję za: MBL, s. 451].

1967 roku, a więc dwa miesiące wcześniej, ustosunkowując się do komentarza Lema z 28 maja:

Uważam, na prawach domniemania, że pisałeś, zwłaszcza od momentu odkrycia nieboszczyka własnego, nie wiedząc, dlaczego takie rozwiązanie [...] wybierasz. Ono Ci się, moim zdaniem, narzuciło już autonomicznie, tj. w oparciu o to, co przedtem powstało, jako wynik w pewnym sensie logiczny [...]. Gdyż domagały się obrazy zamknięcia jakiegoś własnego, swojego²³,

Mrozek tłumaczył, że było właśnie odwrotnie: „najpierw majaczyło mi się przyływanie własne i dopiero, żeby je osadzić, obudować, wprowadzić, powstały trupy cudze” i dodawał, że pamięta doskonale, iż trup własny „majaczył mu się” już „w jakimś 1960, na wiosnę, kiedy czuł [...] się wyjątkowo trupio” i nawet wówczas ów pomysł zanotował²⁴. Stwierdził również:

Z tym że przeziera przez opowiadanie moja abstynencja [Lem referując wykładnię Błońskiego, pisał o „absencji” – dop. E.S.] z życia, a przynoszenie zwłok jest przychodzeniem do mnie ludzi z zewnątrz, według mojej najlepszej woli nie mogę się zgodzić, chyba że to jakieś lochy podświadomości²⁵.

W cytowanym już artykule Błoński słusznie zauważa, że wraz z pojawieniem się własnego trupa bohatera „słabnie – aby zaniknąć – możliwość politycznej interpretacji opowiadania”, nierozstrzygalna pozostaje też kwestia, czy to „on porzucił historię, czy ona go porzuciła”²⁶. Jednak sposób, w jaki odczytuje znaczenie figury „żywotrupa” [s. 216], stawiając znak równości między „mieć trupa” a „móc mówić, być narratorem” i stwierdzając, iż „*Młyn* mówi o ponownych narodzinach pisarza”, nie znajduje, moim zdaniem, wystarczającego oparcia w tekście, lecz bazuje na wiedzy badacza o problemach autora poszukującego nowej formuły dla swojego pisarstwa. Inna sprawa, że te dodane dla kompozycji trupy znajomych, siłą rzeczy „domagające się” interpretacji, zwiększają potencjał semantyczny utworu i czynią go bardziej wieloznacznym.

Nie ulega kwestii, że *We młynie, we młynie* jest utworem samoistnym, którego zrozumienie nie wymaga „uwzględnienia określonych aspektów empirycznej osoby pisarza”²⁷. Co więcej, jego poetyka skłania raczej do szukania

²³ S. Lem, S. Mrozek, *Listy 1956–1978*, s. 627.

²⁴ Tamże, s. 634.

²⁵ Tamże, s. 635.

²⁶ J. Błoński, *Wsiebiewstąpienie*, s. 148–149.

²⁷ R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 66.

sensów ogólnych niż tropienia śladów autora w tekście. Zarazem jednak niezwykła sugestywność, z jaką zobrazowana została w tym opowiadaniu problematyka egzystencjalna: poczucie połowicznego istnienia, balansowania na granicy rzeczywistości i nierzeczywistości, stan zawieszenia i oczekiwania na coś nieokreślonego, prowokuje pytanie o osobę autora, o to, w jakim stopniu jest on obecny w swoim dziele.

Odwołując się do propozycji Ryszarda Nycza, *We młynie, we młynie* można uznać za przypadek strategii „pisanja sobą”²⁸. Moim zdaniem opowiadanie to nie tyle „mówi o ponownych narodzinach pisarza”, ile jest próbą literackiego „przepracowania” osobistych problemów egzystencjalnych autora. Co więcej, utrwalony w materii literackiej autorski ślad nie został pozostawiony mimowolnie. Wykazaniu tego służyć miała tak obszerna prezentacja dziennikowych zapisków i korespondencyjnych dialogów pisarza, dokumentująca proces krystalizowania się problematyki stematyzowanej w opowiadaniu, które okazało się utworem przełomowym. Oddając głos autorowi oraz jego interlokutorom, chciałam pokazać, jak długo dojrzewał Mroźek do napisania tego utworu i jak bardzo osobisty jest metaforycznie zobrazowany w nim problem „oczekiwania na siebie”.

We młynie, we młynie... jest literackim świadectwem „wsiebiewstąpienia”, ale też dojrzewania Mroźka do opuszczenia Chiavari. W liście do Gunnara Brandella z 25 grudnia 1967 roku decyzję o przeprowadzeniu się do Paryża, co ostatecznie nastąpiło w marcu 1968, pisarz tłumaczył następująco: „Dłużej nie mogę tutaj trwać. To nie jest wina miejsca. Po prostu przeżyłem je do cna i nic już nie zostało. To miejsce już mnie nie karmi. Zaczyna mnie pożerać. Cztery i pół roku w tym małym miasteczku na wybrzeżu, z dala od wszelkiego centrum, i tak uważam, że zdałem ten sprawdzian całkiem nieźle”²⁹. Pod względem twórczym nie był to na pewno czas łatwy. Jak to lapidarnie ujęła Anna Nasiłowska, dorobek „po *Tangu*, a przed wyprowadzką z Chiavari, jest dość spory, ale sztuki są mniej znane”³⁰. Z *Dziennika* i korespondencji pisarza wynika jednak wyraźnie, że pobyt w „chiavaryjskim czyścicu” odegrał ważną rolę w procesie przedefiniowania przez Mroźka relacji życie – pisanie. To właśnie tam pisarz zdał sobie sprawę, że nie może podporządkowywać życia sztuce, stwierdzając: „Przede wszystkim muszę żyć, to znaczy mieć poczucie, że żyję” [MTL, s. 108].

²⁸ Mam na myśli rozróżnienie komplementarnych tendencji do „pisanja sobą”, czyli do fikcjonalizacji głosu autorskiego i do „pisanja siebie”, czyli do jego empiryzacji [tamże, s. 63–66].

²⁹ S. Mroźek, G. Brandell, *Listy 1959–1994*, Kraków 2013, s. 161.

³⁰ A. Nasiłowska, *Mroźek. Biografia*, Kraków 2023, s. 478.

Bibliografia

- Błoński Jan (1977), *Mrożek filozof: próba interpretacji fantastyki współczesnej*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 101–111.
- Błoński Jan (1995), *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Czermińska Małgorzata (1996), *Hipoteza autorstwa. (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa: Semper, s. 79–88.
- Czermińska Małgorzata (2005), *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, w: *Polonistyka w przebudowie*, red. M. Czermińska i in., t. 1, Kraków: Universitas, s. 216–221.
- Lem Stanisław, Mrożek Sławomir (2011), *Listy 1956–1978*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ligęza Wojciech (1978) *Parabole Mrożka*, w: *W kręgu przemian polskiej prozy XX w.*, red. T. Bujnicki, Wrocław: Polska Akademia Nauk, s. 95–108.
- Markowski Michał Paweł (2007), *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków: Austeria.
- Michalski Maciej (2002), *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Mrożek Sławomir (1997), *Opowiadania 1974–1979*, Warszawa: Noir sur Blanc.
- Mrożek Sławomir (2003), *Mój życiorys*, w: S. Mrożek, *Varia*, t. 1: *Życie i inne okoliczności*, Warszawa: Noir sur Blanc, s. 30–70.
- Mrożek Sławomir (2010), *Dziennik*, t. 1: 1962–1969, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mrożek Sławomir, Błoński Jan (2004), *Listy 1963–1996*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mrożek Sławomir, Brandell Gunnar (2013), *Listy 1959–1994*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mrożek Sławomir, Tarn Adam (2009), *Listy 1963–1975*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Nasiłowska Anna (2023), *Mrożek. Biografia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Nycz Ryszard (2001), *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków: Universitas, s. 50–87.
- Sidoruk Elżbieta (2012), *Metafory przestrzenne a paraboliczność w opowiadaniach Sławomira Mrożka z tomu „Dwa listy”*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, s. 105–133.
- Sidoruk Elżbieta (2015), *Ślady doświadczenia geobiograficznego w twórczości Sławomira Mrożka*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, s. 157–178.
- Speina Jerzy (2000), *Przestrzeń świata przedstawionego w opowiadaniach Sławomira Mrożka*, „Ruch Literacki”, z. 6, s. 643–659.

“I am waiting for myself with a beautiful bouquet of flowers...”:
The Autobiographical Dimension of Sławomir Mrożek’s Short Story
We młynie, we młynie, mój Dobry Panie

Abstract

This paper proposes an interpretation of Sławomir Mrożek’s short story *We młynie, we młynie, mój Dobry Panie* [In the mill, in the mill, my Good Lord], written in the first years of the writer’s stay abroad, in the context of his *Diary* and correspondence. Referring to concepts concerning the relationship between an empirical author and a literary text in terms of tropes/traces, the author argues that this ambiguous parable with an elaborate fantasy-grotesque plot can be read as an attempt to “rework” personal experiences, overtly thematised in correspondence and diary entries, with the ever recurring motifs of awaiting oneself, living in limbo and a sense of non-existence.

Keywords: autobiography, identity, parabola, grotesque, Sławomir Mrożek