

Ironia i egzystencja. Uwagi o „Królu Obojga Sycylii” Andrzeja Kuśniewicza.

Kazimierz Bartoszyński

Interpretacje

Kazimierz BARTOSZYŃSKI

Ironia i egzystencja.

Uwagi o *Królu Obojga Sycylii* Andrzeja Kuśniewicza

I.

Spory o sensy tytułów powieści nie są zjawiskiem wyjątkowym. W przypadku utworu Kuśniewicza spór taki ma wszakże oczywiste podstawy i prowadzić może do niejednoznacznych rozstrzygnięć. Któż bowiem był Królem obojga Sycylii w roku 1914 – w roku daty akcji powieści? Historyk odpowie: był nim oczywiście cesarz Franciszek Józef I, jakkolwiek ten noszony przez monarchę tytuł był czysto formalny. A jego geneza wywodziła się od Kongresu Wiedeńskiego, w wyniku którego utworzono Królestwo Neapolu i Sycylii, potocznie zwane Królestwem Obojga Sycylii, powierzając władzę Burbonowi – Ferdynandowi I. Do teoretycznego zwierzchnictwa nad takim organizmem rościli sobie wszakże pretensje cesarze Austrii, nawet wtedy, gdy skutkiem zdetronizowania w roku 1860 ostatniego króla tego państewka, Franciszka II, królestwo owo przestało istnieć. Sytuacja ta przetrwała aż do czasu pierwszej wojny światowej.

Ten zwięzły wywód historyczny tłumaczy okoliczność, że martwota i pozorność istnienia Królestwa Obojga Sycylii stały się dla Kuśniewicza symbolem sytuacji całej monarchii habsburskiej w chwili wybuchu pierwszej wojny. Ta funkcja symbolu swoistej pozorności odnosi się w tekście powieści pośrednio również do jednostki wojskowej zwanej – dla podkreślenia (złudnego) znaczenia związku między ówczesną terażniejszością a martwym już królestwem – „Dwunastym Pułkiem Ułanów Sycylijskich”. Dzięki takiej symbolizacji służącego w owym pułku protagonistę powieści, Emila R. nazwać by można ironicznie właśnie „Królem Obojga Sycylii”.

Czytelnik, który bierze po raz pierwszy do ręki tę jedną z późniejszych powieści Kuśniewicza, czuje się zazwyczaj nieco zdezorientowany i to nie tylko z powodu osobliwości jej tytułu. Chodzi także o wysoce inwersyjną kompozycję treści, zmienność narracyjnego punktu widzenia oraz o zakres opowieści, będącej szeroką panoramą bardzo różnorodnych środowisk. Opowieści rozwijanej przez trzecioosobowego narratora, często zaś operującej stylem intymnego pamiętnika, prowadzonego przez bohatera – łatwego do identyfikacji z nadrzędnym narratorem, a nawet z autorem. Nie brak też w tekście dyskursywnych wstawek metapowieściowych. Tej różnorodności elementów, często niezbyt wyraziście splecionych, towarzyszy tendencja do uwzględniania kontekstu różnorodnych kierunków sztuki powieściowej oraz – co bardzo doniosłe – usiłowanie wpisania treści w ramy dość oryginalnej koncepcji filozoficznej.

Tę wielopostaciowość różnie interpretowała znacznie w pewnym okresie (po wydaniu książki w roku 1970) rozwinięta refleksja krytyczna. Jej wnioski były na ogół zbieżne: traktowano *Króla* jako bardzo serio pojmowane epitafium opisujące polityczny i militarny kres monarchii habsburskiej, a nawet całej dziewiętnastowiecznej formacji kulturowej. Ową dramatyczną sytuację historyczną często łączono z katastrofą, która nastąpiła w życiu intymnym protagonisty powieści. Interpretacja taka nastrocza wszakże pewne wątpliwości. Po pierwsze, trudno ograniczyć sposób ukazania świata w *Królu* do spojrzenia tradycyjnie realistycznego. Nasuwają się bowiem różne drogi kwestionowania powagi owych autorskich ujęć. Nie wiele, po wtóre, powiedziano w istniejących interpretacjach o wewnętrznej strukturze protagonisty, w której bardzo ważną rolę odgrywają różnorodne filozoficzne i ogólnokulturowe idee, aktualne od początku wieku dwudziestego niemal po czasy obecne. Wydaje się też, że w *Królu* występują bezpośrednio wypowiedziane tezy filozoficzne, które warto rozpatrzyć, szukając zarazem możliwości ich uzgodnienia z obrazem świata przedstawionego. Ogólnie zaś mówiąc, dostrzec wypada istotę relacji między Emilem R. a szczególną sytuacją jego otoczenia. Mówi o niej charakterystycznym monologu wewnętrznym: „Obojnałość w nazwie zmarłego przed laty królestwa zawiera w sobie zarodek, przeczenie i wyrok śmierci; nasza monarchia jest również obojnaka w nazwie: austro-węgierska i w rodzie cesarskim: habsbursko-lotyrińska, a i ja sam...” (s. 33)¹. Ów monolog Emila nie w pełni jednak objaśnia epitet „obojnałości”, tak często powracający w powieści.

2.

Od tych niezbędnych, ale może niezbyt jasnych i raczej abstrakcyjnych refleksji, pora przejść do konkretów, czyli do najważniejszej dla *Króla* historii życia Emila R., mocno osadzonej w klimacie ostatnich lat dziewiętnastowiecznego świata. Kiedy rozpatrujemy pewne punkty interpretacji poddanej tu krytyce, wydaje się, że postępowanie praktykowane przez autora nie polega na poszukiwaniu wyznaczników kulturowego otoczenia, określającego dzieje jego protagonisty, lecz na wy-

^{1/} Cyfry w nawiasach odsyłają do: A. Kuśniewicz *Król Obojga Sycylii*, Warszawa 1970.

korzystywaniu niemałego zasobu autobiograficznych materiałów wzbogaconego przez pozostające w posiadaniu rodziny pamiętniki kuzyna autora, kuzyna służącego ongiś w garnizonie naddunajskim, o którym wspomina się w powieści². Płynąca z takich źródeł niebываła obfitość nazwisk postaci, nazw miejscowych i informacji o różnego typu faktach działać może oszałamiająco i nawet dezorientować. Okazuje się jednak, że źródła wymienionego typu stały się punktem wyjścia dla zbudowania fikcjonalnego układu klasycznych i czytelnych elementów konstytuujących siatkę pojęciową powieści. Dowodem na ten fikcjonalizujący tryb postępowania jest choćby żywot tragicznego i wieloznacznego bohatera powieści Emila R. Sama bowiem data jego spłodzenia – dzień urodzin Franciszka Józefa – czyni z bohatera podszyty ironią symbol monarchii. W tym samym kierunku działa pochodzenie Emila z rodziny zamożnego mecenasa i wysokiego urzędnika cesarstwa, zamieszkującego – oczywiście – przy jednej z głównych ulic Wiednia, jego udział w życiu salonowym, doskonała znajomość wszystkiego, co naówczas aktualne i modne, wizyty w Burgtheatrze, a także typowe dla austriackiej elity i jakby rytualne wyprawy w pobliskie tereny alpejskie (w tradycyjnym stylu – przy użyciu fiaków), wreszcie pobyty nad Adriatykiem w okolicy Istrii i wojennego portu Poli. Zagrożenie zdrowia Emila gruźlicą i pobyt w sanatorium w Meranie świadczyłyby również o typowości dobrze zapowiadającego się młodzieńca z zamożnej rodziny. Gruźlicza chorobliwość (*vide – Czarodziejska góra*) bywała bowiem od czasów romantyzmu cechą przynależności do elity, do której niewątpliwie należy Emil, od wczesnej młodości zaczytujący się Nietzschem, Rilkiem czy Hofmannsthałem. Aby dobitniej podkreślić, jak bardzo upodobania otoczenia bohatera charakterystyczne są dla epoki, wprowadza narrator opisy, jak na przykład obraz „oświetlonego lampą w różowym abażurze z matowego karbowanego szkła w kształcie rozchylonego kielicha nenufaru” (s. 24) salonu rodziny bohatera. Dla większej wyrazistości wkracza tu narrator z informacją, że „jesteśmy w epoce przekwitającej secesji, podstarzałej moderny” (s. 25). „A zatem wkraczamy w piękne lata 1899 do 1900, w autentyczny *fin de siècle*, zaznaczony piętnem dekadencji, dumy i rozpaczony poniekórych” (s. 77)³. Do tych „poniekórych” należy właśnie Emil przebywający

2/ Por.: M. Dąbrowski *Niereczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki*, Rozprawa habilitacyjna, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 1987; B. Kazimierzczak *Wskrzyszanie umarłych królestw*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982; M. Delaperrière *Polifonie i fugi Andrzeja Kuśniewicza*, w: tejsze *Dialog z dystansu. Studia i szkice*, Universitas, Kraków 1998. Prace te korzystają głównie z licznych wywiadów udzielanych przez autora i z rozmów prywatnych. Należy też wziąć pod uwagę książkę A. Kuśniewicza *Moja historia literatury*, PIW, Warszawa 1980, zwłaszcza s. 189-195.

3/ Tło świata powieści jako dekadencją epoki kultu śmierci i cierpienia obszernie przedstawia T. Cieślakowska w pracy *Sugestia jako zasada narracji* („Przegląd Humanistyczny” 1984 z. 7-8), zwłaszcza s. 55-59. Ważnym źródłem informacji jest tu książka E. Kuryluk *Wiedeńska Apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900 r.*, Kraków 1974.

jakby w dekadentckim świecie śmierci obecnej nieustannie w jego świadomości, wypełniającej na różny sposób każdą myśl dotyczącą jego „grzesznej” młodości. Na tle takich ujęć bohatera i jego otoczenia trudno uchylić się od stwierdzenia, że posługując się zabiegami wyrazistej typizacji, narrator nie tyle poszukuje pewnej wizji czasów przełomu wieków, ile – powtórzmy raz jeszcze – wprowadza go to w y już zestaw określających tę epokę charakterystycznych cech.

Uporządkowanej z góry wizji życia elitarnego i artystycznego, bogatego od zewnątrz, ale od wewnątrz już przekwitającego, towarzyszą różne formy przedstawiania mechanizmów życia militarne istotnego dla egzystencji wielonarodowej monarchii. Oto bohater powieści, z natury raczej artysta niż żołnierz, włączony został nieprzypadkowo do XII pułku ułanów sycylijskich. Jeśli bowiem losy Emila stanowią punkt wyjścia do prezentacji klasycznych składników życia elity społeczeństwa Monarchii, to jego krótka kariera początkującego oficera w większym jeszcze stopniu stwarza okazję przedstawienia podstawowych rysów armii austriackiej. Emil znalazł się w niej bowiem z tytułu przynależenia do rodziny o tradycjach militarnych, jednej z tych, których szczere przywiązanie do Monarchii decydować miało o honorze i znaczeniu armii. Jednostka, do której został przydzielony, to właśnie ów pułk symbolizujący swą nazwą sięgające daleko poza niemieckie centrum państwa aspiracje Habsburgów. Pułk ów nosił przy tym cechy formacji elitarniej, świadczące o skomplikowanej strukturze armii austriackiej. Ponadto stacjonował on na pograniczu węgiersko-chorwackim, w miasteczku Fehertemplon, czyli po chorwacku Bela Cerkiev, w pobliżu terytorium Serbii, a atmosfera panująca w tym wielonarodowym garnizonie charakteryzować miała właściwą tej armii niejednorodność i brak idei integrującej – na przykład narodowego patriotyzmu – a więc swoistą nieokreśloność. Prezentacja cech militarystyki austriackiego sięga tu jednak poza okoliczności związane z osobą bohatera *Króla*, narrator bowiem wprowadza, w sposób wyraźnie przekraczający potrzeby powieści o dziejach intymnych Emila, informacje dotyczące trybu wojskowego życia, składu i rozmieszczeniu jednostek garnizonu, prowincjonalnej siedziby pułku, konfiguracji jednostek armii na froncie południowym. Zachodzi tu zatem wyraźna przewaga materiałów jakby z góry zastanych przez narratora nad tym, co wypada uważać za centrum powieści, przewaga dyktowana zamiarem stworzenia relacji noszącej cechy podręcznikowej niemalże informatywności.

Patrząc z przeciwnej strony, zauważyć można, że w historycznym schematycznym obrazie życia pułku nie było w istocie miejsca na pełną tragizm biografię intymną Emila. Stąd w rozmowach bliskich mu oficerów, w sposób raczej paradoksalny, pojawiają się motywy śmierci sztucznie uzasadniane chęcią podania „kolejności i szyku marszów polowych i garnizonowych, paradnych i przewidywanych na różne uroczystości” (s. 127), przede wszystkim *Trauermarschów* przeznaczonych na okazje wojskowych pogrzebów.

Aby sprostac oczywistemu schematowi obrazu wielowarstwowej struktury armii znalazły się w powieści soczyste obrazy bujnego życia wojskowych „dołów”, m.in. stylowe sceny typowych atrakcji życia pułku. Przedstawieniu monotonii ure-

gulowanego życia armii służy wielokrotne, jakby formuлистyczne powtarzanie bardzo podobnych obrazów pojawiających się na ulicach miasteczka oficerów, najczęściej występujących anonimowo i zawsze w grupie, zazwyczaj z cygarem lub kielichem śliwownicy w rękę. Oto jedna z podobnych scenek: „Była chyba dziesiąta lub około jedenastej, zaś oficerowie opuszczają gromadnie i hałaśliwie lokal matki Supić” (s. 28). Analogicznie – przy czynnościach bardziej służbowych: „Wychożą na peron z trzech osobowych wagonów 1-szej i 2-giej klasy panowie oficerowie, rozpytując się o nazwę stacji, zapalają papierosy” (s. 93). Sytuacje podobne pojawiają się również w okolicznościach bardziej istotnych dla przebiegu akcji powieści: „Idą więc teraz we trzech [...]. Idą zakurzona, aż białą od pyłu cygańska uliczką w stronę niedalekiej cegielni miejskiej” (s. 120). Jak widać, panuje tu styl operujący gotowymi formalistycznymi zwrotami, styl jakby gawędowy⁴. Żadna z form poruszania się grup oficerów nie ma tu charakteru indywidualnego, wszystkie potwierdzają jednoznaczny porządek panujący w cesarskiej armii – analogiczny do uporządkowanej rytualności życia austriackiej elity.

Ten tok życia militarnego splata się w kilku znamienych miejscach z dziejami protagonisty powieści Emila R. Bardzo wyraziście występuje to w trakcie wizyty Emila w muzeum pułku. Młody podporucznik ma tam okazję poznać dzieje swej jednostki bojowej, a przede wszystkim skupić się nad bliską mu ze względów rodzinnych historią klęski w bitwie pod Solferino (na terenie Lombardii), w której poległ jego dziad, a która wstrząsnęła dawno już (w roku 1859) całą Monarchią. Wyrazem ówczesnej i późniejszej żałoby stał się, respektowany przez wiele lat, symbolizujący ją kolor ciemnego fioletu i odpowiadający mu charakterystyczny zapach zwany wonią *les violettes imperiales*. W subtelnie splecionych skojarzeniach Emil przebiega myślą od świata poległych w słynnej bitwie kawalerzystów ku symbolicznemu widmu czarnego jeźdźca krążącego po poboju w Solferino, ciągle wracając do obrazu siostry Lieschen, która w uroczystym dniu wejścia w „świat” salonów przystrojona została w suknię znaczącego fioletu. Fakt, że emocje związane z tymi skojarzeniami mają odcień wyraźnie tragiczny także w płaszczyźnie życia intymnego Emila, to sprawa, którą wyjaśnić może historia wzajemnych relacji bohatera i jego siostry. Od militarnych wtajemniczeń Emila przechodzimy zatem do świata wyraźnie odmiennego, ale jak się okaże, również niemal „podręcznikowo” uporządkowanego.

Zasadą owego uporządkowania nie jest jednak układ fabularnych zdarzeń, choć jest on, w sposób dość zresztą tradycyjny, inwersyjny i nastawiony na opóźnione odsłonięcie niejasnych momentów intymnego życia bohatera. Wynika to z charakterystycznych dla początków wieku pomysłów psychoanalitycznych Freuda w ich wczesnej wersji⁵. To, co autor nazywa biograficznym punktem wyjścia, ową

4/ Zob. W.J. Ong *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przekł. i wstęp J. Japola, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992, s. 190-194.

5/ Powołując się na uzależnienia od myśli Freudowskiej, mam na uwadze ogólne tezy wczesnej fazy psychoanalizy. Nie podaje więc odesłań do prac Freuda.

Urschichte, celowo określoną przez autora w języku oryginału – istotnym wydarzeniem okresu dzieciństwa – są akty sadomasochizmu praktykowane przez siostrę Emila Lieschen, czyniącą swą bierną ofiarą siostrę Bernadettę, akty, których nieśmiałym widzem jest Emil. Tu warto zaznaczyć, że imiona trojga rodzeństwa symbolizują różnorodne postawy życiowe, Emil R. zawdzięcza swe imię jak on uległemu i posłusznemu bohaterowi utworu Rousseau. Agresywny charakter Lieschen jest zapewne echem specyficznych cech słynnej cesarzowej Sisi. Bernardetta zaś reprezentując cnotę cierpliwości odpowiada zapewne szeroko znanej postaci z *Lourds*.

Wśród wielu sytuacji, w jakich Emil ulega upokorzeniom i naciskom powodowanym przez androgyniczną siostrę (nowoczesną Lady Mackbeth)⁶, znajdują się akty przemocy, przewrotnej kokieterii (ukazywania się w prowokacyjnym ubiorze), próby demonstrowania swej wyższości (scena w Praterze), zwracanie na siebie uwagi innych mężczyzn w obecności brata, zmuszanie go wreszcie do swoich gestów akcentujących wspólnotę, jak łączenie krwi obojga, a zwłaszcza dokonywanie wspólnego bluźnierczego występku. Niektóre przejawy kazirodczego stosunku Emila i Lieschen bliskie są częstym w owym okresie literackim motywom, z których najbardziej znana jest relacja Ulricha i Agaty w *Człowieku bez własności*⁷ i charakterystyczna atmosfera niesamowitości towarzysząca kazirodczym stosunkom szkicowanym w lirykach George’a Trakla⁸. Efektem takiej sytuacji jest powstanie w świadomości Emila dwu kompleksów: lęku przed incestem oraz obawy o prawdziwość własnej „męskości”. Na tym tle powstają klasyczne reakcje: obsesja nieustannej wyobraźniowej obecności Lieschen oraz przynależenia do grona ludzi *maudits*. Należy tu też chęć zajęcia wobec siostry roli „prawdziwego mężczyzny”, a z drugiej strony masochistyczne upodobanie w zadawanych przez Lieschen cierpieniach, zjawisko fetyszyzmu, a w końcu atmosfera *Todestrieb* – pędu ku śmierci, wyrażająca się w chęci zjednoczenia się we wspólnym zgonie lub wręcz w uśmierceniu siostry. Formą kompensacyjnego wyparcia czy stłumienia nierozetwalnego splotu łączącego przyływy rozkoszy i poczucia klęski są próby poetyckie podejmowane przez Emila żyjącego stale w świetle poezji i muzyki. Oto jakże charakterystyczny ich fragment: „Odciałem rękę, siostró moja, żebym nie miał czym zepchnąć cię w przepaść” (s. 149). Próby te wszakże zamiast ulgi przynoszą Emilowi poczucie własnej niemocy. Obok poezji odślaniającej potęgę śmierci i cierpienia pojawia się jednak problem erotyki przeciwstawianej modnemu salonowemu stylowi życia. O takim powiązaniu Erosa z Thanatosem mówi bezpośrednio fakt prawdopodobnego zamordowania przez Emila Cyganki Mariki Huban, reprezentantki najprymitywniejszego seksu, fakt stanowiący jakby antytezę wyrafi-

6/ W związku z problemem androgynizmu zob. M. Podraza-Kwiatkowska *Salome i Androgyne. Mizogynizm a emancypacja*. w: teże *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Universitas, Kraków 1994; B. Kazimierzczuk *Wskrzeszanie...*, s. 111.

7/ Zob. J. Kurkiewicz *Wyspa umarłych*, „Tygodnik Powszechny” 2004 nr 40.

8/ Zob. T. Cieślakowska *Sugestia jako...*, s. 59.

nowanej erotyki reprezentowanej przez siostrę Emila. Mówiąc językiem psychoanalityków, było to *Verkehrung ins Gegenteil*.

W tym miejscu sformułować by można hipotezę, że pociągającej Emila idei ucieczki ku śmierci przeciwstawiony został w powieści pomysł jego partnerki, proponującej mu „ucieczkę” ku życiu na odludnej wysepce z dala od czasu przekreślonego gestem wrzucenia zegarka do morza. Epizod ten, właśnie przez intencję unicestwienia czasu – tak ważnej osi konstrukcyjnej powieści – stanowi jakby czysto wirtualną próbę rozwiązania tragicznego splotu zdarzeń poprzez nadanie pojedynczej mijającej chwili specyficznej wartości⁹. Mimo swej osobliwości także i ten epizod mieści się w kręgu psychoanalitycznego języka powieściowej erotyki. Łatwo język ten rozszyfrować, jakkolwiek ucieka on od określeń fachowych. Dzieje się jednak tak zapewne nie dlatego, że autor uważał język psychoanalizy za właściwy dla konstrukcji powieści, lecz dlatego, że chodziło mu o wykorzystanie funkcjonującego w obiegu społecznym Freudowskiego języka w formie anegdotycznej lub literackiej. Można by tu oczywiście domniemywać, że owa „naukowa” wiedza o psychicznych procesach erotycznych została częściowo dobrana w sposób rzucający cień ironii na przedstawiane epizody relacji między Emilem a Lieschen. Takie na przykład, które ukazują właściwy Emilowi kompleks niższości wyrażający się paradoksalnym pragnieniem bycia „mężczyzną” wyposażonym w te cechy, które w wyższym stopniu posiadała jego siostra. Trzeba by nawet powiedzieć, że cała wzniosłość dramatycznej sytuacji Emila ulega ironicznemu obniżeniu na skutek oczywistej banalności psychoanalitycznego języka służącego przedstawieniu sfery intymnych zależności. Warto tu zresztą dodać, że właściwa Emilowi erotyka ujawniana jest głównie w postaci dziennikowych wynurzeń. Gdy bowiem bohater znajduje się w nieco swobodnej i trywialnej atmosferze życia pułku, właściwe mu intymne doznania przebiegają wyłącznie w jego niedostępnym wnętrzu.

Pobieżne nawet rozpatrzenie trzech istotnych dla powieści sfer rzeczywistości: życia kulturalnego elity austriackiej, kręgu militarnego i intymnego świata doznań Emila – prowadzi do wniosku, że wszystkie te trzy zakresy przedstawione zostały w sposób odpowiadający pewnym ogólnie znanym i spopularyzowanym zasadom ich opisu, czyniąc go przejrzystym i przewidywalnym. W podobnym kierunku zmierzają syntetyzujące podsumowania zjawisk kulturalnych zmierzchu modernizmu oraz obfite katalogi nazwisk słynnych twórców epoki¹⁰. Wyraziste i szczegółowe aż do granic biurokratycznej pedanterii są fragmenty poświęcone wszelkim militariom. Natomiast intymne strony życia Emila odsłaniają się przede wszystkim dzięki wykorzystaniu spopularyzowanych teorii „naukowych” oraz na zasadzie odwoływania się do tych kierunków sztuki, które przywoływały atmosferę frustracji, lęku i śmierci.

⁹// Zob. S. Wysłouch *Problematyka symultanizmu w prozie*, Wydawnictwo UAM, Poznań 1981, s. 114.

¹⁰ Zob. T. Cieślakowska *Sugestia jako...*, s. 55.

3.

W dalszym ciągu rozważań pragnę postawić zasadnicze pytanie: czy nagromadzenie wielorakich środków prowadzących do rozpoznania wymienionych właściwości epoki służyć ma istotnie traktowanej serio wiedzy i poważnej autorskiej interpretacji? Czy zjawisko paradygmatycznej i jakby natrętnej informatywności nie zawiera w sobie elementów postawy ironicznej? Wśród faktów i procesów kojarzonych z pojęciem ironii spotyka się najczęściej takie, które efekt ironiczny uzyskują poprzez odślonięcie błędności poddawanych rozważeniom wypowiedzi oraz niekompetencji mówiących podmiotów. Istnieje wszakże – obok ironii spoglądającej z góry – ironia spojrzenia jakby oddolnego „atakującego godną zakwestionowania nadkompetencję narratora”¹¹. Ironia tego typu liczy się z istnieniem pewnej górnej granicy dotyczącej samego wyposażenia intencjonalnego przedmiotu przedstawionego (w *Królu* odnosi się to głównie do militariów) oraz stopnia podporządkowania przyjętym zasadom interpretacji (w *Królu* są to psychoanalityczne metody opisu życia intymnego). Dostrzeżenie przekroczenia tych granic sprawić może wrażenie ironii atakującej nadmierne jakby, „dydaktyczne” nagromadzenie informacji lub wiedzy paradygmatycznej. Występowałby tu więc fenomen autoironii, a nawet negacji sentymentów i nostalgii związanych z iluzorycznymi wartościami przedstawionego świata.

Dostrzeżenie owego przekroczenia sprawić może wrażenie ironii adresowanej zarówno w stronę nadmierności i zbędności wiedzy informatywnej i paradygmatycznej, jak i w kierunku relacji emocjonalnych z przedstawionym światem. Szczególnym narzędziem ironii jest wprowadzanie tu i ówdzie narratora sylleptycznego¹², sugerującego, że czytelnikowi znane są *a priori* na równi z nim samym nie tylko fakty podstawowe dla materii powieściowej, ale i groteskowe drobiazgi, że przeto narrator może – dobroduszenie, ale i ironicznie – łączyć się z odbiorcą we wspólnym „my”. Narrator ów powie zatem nie tylko: „Nie byle jaki jest ten nasz pułk” (s. 36), ale również: „Na nalepce butelek piwa Puntingam widnieje, jak w s z y s t k i m (podkr. moje – K.B.) wiadomo, biały styryjski lew na zielonym styryjskim tle” (s. 101). Trzeba dodać dla ujawnienia zawartego tu komicznego efektu, że nazwisko Puntingam nosił również duchowny dysponujący na śmierć konającego ks. Ferdynanda.

Niezmiernie dokładne i fachowe były również podawane przez narratora szczegóły dotyczące rozplanowania garnizonu Fehertemplon, jednego z głównych terenów akcji:

policzmy tylko: koszary Franciszka Józefa, pierwszy batalion czwartego królewskiego pułku honwedów piechoty, koszary zwane „Na Błachowni”, oficjalnie imienia arcyksię-

11/ Porównaj określenie ironii w książce R. Rorty *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 1996, s. 107-108.

12/ Zob. R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, FNP, Leopoldinum, Wrocław 1997, s. 107-110.

cia Józefa, zakłady trenu przynależne do czwartej brygady kawalerii wraz z magazynami, kuźniami i kancelariami tej jednostki; koszary imienia Cesarza Ferdynanda... (s. 31)

Głębszym, z militarnego punktu widzenia, celom służyć miały rozległe informacje strategiczne, zaskakujące w powieści, której treść daleka jest od ważnych operacji wojskowych:

Transporty kolejowe ósmego praskiego korpusu są w drodze, niektóre minęły już Budapeszt i zdążają do rejonu Raca – Bjelina – Janja. Cały trzynasty korpus kroacki skierowany został od wczoraj wieczór nad Drinę. Ostatnie doniesienia stwierdzają przenikanie patroli serbskich przez tę rzekę na terytorium Bośni i Hercegowiny. (s. 134)

Samo mnożenie wyliczanych nazw ludzi i miejscowości, a także bardzo dokładnych i fachowych opisów wojskowego umundurowania (zresztą nagminnie w całym *Królu*) sprawia, że fragmenty te winny być odczytywane nie jako informacje, lecz jako specyficzne przedmioty-sygnaly przeznaczone nie do właściwej lektury, lecz do wzbudzenia – na zasadzie swej dziwności – ironicznego uśmiechu¹³. Tego rodzaju kwestionującym niejako normę powieściową zabiegom, przeciwstawić można stosowaną w specjalny sposób ironię spojrzenia bynajmniej nie z góry, lecz ze specjalnego punktu widzenia. Umberto Eco mówi tu o „ironii intertekstualnej”¹⁴, jako że ów punkt widzenia umieszczony jest w pewnym obranym *a priori* kontekście, jakim jest na przykład tradycyjnie patetyczna scena bohaterstwa. Oto przykład:

major Appel, uniósłszy się w strzemionach, odwrócony w siodle ku zdążającym w ślad za nim w pełnym galopie ułanom sycylijskim otwiera szeroko usta, krzycząc coś, zapewne zachętę do boju. [...] Wyszczерzone spod czarnych bez wyjątku wąsów, białe zęby zostały przez artystę znakomicie i we wszystkich szczegółach odtworzone. (s. 53)

Umieszczenie stylizowanej naturalistycznie bojowej sceny, pochodzącej z doniosłej bitwy pod Montebello, w ramach patetycznego obrazu batalistycznego umniejsza i niejako bierze w cudzysłów bohaterski walor ukazanej sytuacji. Odmierna metoda kreacji pomniejszającej i w dużym stopniu ironicznej odnosi się zwłaszcza do partii poświęconych istotnej dla powieści tragicznej bitwie pod Solferino. Odpowiednia scena batalistyczna pokazana jest bowiem bynajmniej nie oddzielnie i z należytą rewerencją, lecz w ramach pułkowej galerii obejmującej między innymi kolekcję nieco groteskowych portretów dawnych władców Królestwa Obojga Sycylii. Ważne jest, iż obraz tej bitwy widzimy oczami Emila, jego rodzinnej tradycji, ale pośrednio również w kontekście zabawiających się beztrudno oficerów

^{13/} Na temat ironicznej wartości nadmiernego mnożenia informacji rozbijających tok opowieści – zob. W. Szturc *Osiem szkiców o ironii*, Universitas, Kraków 1994, s. 41, 91-95.

^{14/} Zob. U. Eco *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*, przeł. J. Ugniewska, w: tegoż *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Muza, Warszawa 2003, s. 198-219.

XII pułku ułanów sycylijskich. Zwraca uwagę pełne ironii starcie różnych sposobów patrzenia na odtworzone czy wyimaginowane sceny wojenne. Jedynie epizod czarnego jeźdźca krążącego wśród trupów zalegających pole tej przegranej bitwy pozostaje kontrastowo poza zasięgiem ironii. Funkcje ironicznego akompaniamentu sceny zwiedzania pułkowej galerii pełnią ukazywane bezpośrednio po niej czynności obsługi oficerów (czyszczenie butów kawaleryjskich, przygotowywanie typowych dla kasyna posiłków). A także epizody wprowadzające imitujące ruchy militarne (gra w szachy, ćwiczenie tańców), ale niezmiernie dalekie od patosu tematycznego centrum, co staje się źródłem efektów groteskowych. Ironię intertekstualną obniżającą dramatyczny patos klęski militarnej najwyraźniej chyba akcentuje rola, jaką w powieści odgrywa wiązanie cmentarnej żałoby z barwą fioletu. Na sposób bowiem właśnie ironiczny redukuje znaczenie owego koloru żałoby na rzecz modnej w wiedeńskim „świecie” barwy sukien.

W tym punkcie sprawa barwy nabiera znamion nie tylko symbolu narodowego i militarnego, lecz wkracza, jako kolor sukni Lieschen, w krąg obsesyjnych myśli dręczących Emila. Ironia w *Królu* rozwija się bowiem w ramach nieustannego splatania się wątku erotycznego i kulturowo-militarnego. Konstrukcja powieści nie pozwala na rozdzielenie erotyki elity od erotyki nizin społecznych. W tej koniunkcji ważną rolę odgrywa historia zabójstwa Cyganki Maryki Huban. Zabójstwo to, które drogą psychoanalitycznych interpretacji łatwo łączyć z dziejami Emila, staje się, zgodnie z obyczajami powieści detektywistycznej, przedmiotem cyklicznie powracających śledczych dociekań. Funkcję pułkowego detektywa pełni tu żandarm, podkomisarz Bogatowić, wykonujący z ironicznie potraktowaną pedanterią swe śledcze powinności. Równoległe zaś grupa oficerów – oczywiście z arystokratycznym reprezentantem elity, podporucznikiem Kottfussem – rozpoczyna dociekania na własną rękę. Szkicując tło tej akcji, narrator daje charakterystyczny dla Kuśniewicza wyraz upodobaniom do specyficznej atmosfery południa Monarchii, przypominającego krajobraz podolskiego stepu. Gdy Bogatowić wertuje istotne dokumenty, oficerowie niezbyt poważnie, jakby przygodowo traktujący swą eskapadę, wdzierają się w gąszcze, „rozchylając gałązki akacji, na ścieżce wiodącej do miejsca zbrodni i posuwają się przez pola, gdzie ostatnie słoneczniki czernieją na horyzoncie za cegielnią na otwartych polach, ciągnących się w stronę Dunaju” (s. 120). W momencie tym stykają się istotne trzy formy stosunku do popełnianego przestępstwa. Postępowanie Bogatowicia to działanie oparte na racjonalnych i analitycznych przesłankach; poczynania oficerów ograniczają się do ironicznych, a zarazem estetyzujących gestów; natomiast zachowanie pozostającego w cieniu i niezabierającego głosu Emila odpowiada egzystencjalistycznemu sposobowi myślenia, w którym byt umyka niejako próbom ujęć intelektualnych. W sumie, takie trzy aspekty myślenia wzajemnie się redukują i wytwarzają atmosferę typową dla ujęć ironizujących, wolnych wszakże od groteskowej jaskrawości.

Ogólnie rzecz biorąc, warunkiem efektywności ironii Kuśniewiczowskiej jest wirtualne istnienie obserwatora panującego swobodnie nad wiedzą o poszczególnych warstwach powieści. W *Królu* owym obserwatorem jest podmiot dysponujący

dość szeroko rozpowszechnionymi i w miarę kompetentnymi sposobami widzenia pewnej rzeczywistości. Byłby on zarazem zdolny do dostrzeżenia, jak dalece sposoby te są aż do śmieszności eksponowane. Chodzi tu o schematy wizji psychoanalitycznej czy o szczegółowe i niedyskretne wnikanie we wszelkie tajniki życia elity, a zwłaszcza w dziedziny zjawisk zastrzeżonych dla dostojnego kręgu wojskowych przywódców.

4.

Wydaje się, że w tym punkcie przejść można do analizy odmiennej płaszczyzny ironizowania. Uwzględnić bowiem wypada pewne wyraźne, wyrażone bezpośrednio założenia filozoficzne, dotyczące całościowej struktury wszelkich zdarzeń powieściowych. Znajdujemy mianowicie już niemal na wstępie następujące zdania:

Wszystkie te fakty o różnym znaczeniu obiektywnym, niemniej wszystkie ważne subiektywnie, a zatem jednakiej wagi istotnej, tworzą *n i e r o z l ą c z n ą* całość, z której nie sposób wyłączyć niczego, gdyż każdy jej składnik jest jednakowo ważny [...] Gdyby wyrwać jeden bodaj składnik, jedną figurę zdjąc z szachownicy, okazałoby się, iż cały obraz w ruchu nieustannym zatrzymałby się i zastygł. Oglądalibyśmy jak gdyby film, w którym zmarło życie... (podkr. moje – K.B, s. 14-15)

Tezy takie uznać wypada za przeciwstawne rozpatrywaniu wypowiedzi jako szeregu cząstek autonomicznych oraz traktowaniu ich jako systemów czy struktur. Zawierają natomiast te autorskie zdania postulat traktowania każdej wypowiedzi jako spójnej całości o niewymienialnych składnikach, co w dość swobodnej terminologii nazwać można holizmem¹⁵ interpretacyjnym, przeciwstawionym swoistemu systemizmowi. Ważną właściwością wielu całościowych układów jest podług holistycznej teorii autora równoczesność ich elementów, często odległych w przestrzeni¹⁶. Oto przykład: gdyby „rotmistrz Malaterna wraz z kolegami nie otworzył drzwi winiarni *Zum goldenen Love*, Emil zaś nie spojrząłby w okno [...] Marika Huban odjęłaby palce lewej dłoni od naszyjnika zmaistrowanego przed dwoma dniami z koralików ukradzionych na straganie” (s. 20). Tekst ten zestawia zdarzenia na zasadzie równoczesności, czyniąc to w sposób nieobojętny dla fabuły. Całościowość jest bowiem cechą tradycyjnie przyznawaną układom fabularnym. Przykładem wziętym z *Króla* może być całość utworzona z kilku elementów wchodzących w skład opisu morskiej wycieczki Emila i Lieschen w pobliżu półwyspu Istria: zwrócenie przez Lieschen uwagi na atrakcyjnych marynarzy floty wojennej, myśl

^{15/} Termin ten (w sensie ontologicznym) wiąże z pojęciem całości lub jedności złożonej w sposób konieczny, a nie tylko faktyczny. Nawiązuję tu do: R. Ingarden *Spór o istnienie świata*, wyd. III, przeł. częściowo D. Gierulanka, t. 2, część 1: *Ontologia formalna: forma i istota*, PWN, Warszawa 1987 s. 42-44. Co do pojęcia systemu i systemizmu – por. L. von Bertalanffy *Ogólna teoria systemów. Podstawy, rozwój, zastosowania*, przeł. E. Woydyłło-Woźniak, Warszawa 1984.

^{16/} Zob. S. Wystouch *Problematyka symultanimu*, s. 54-56.

o „tragicznym duchu cesarzowej Elżbiety” jakby błogosławiącej przepływającą parę, skonstatowanie samotności Emila i Lieschen w pobliżu cypla skalnego (s. 89-91).

Gdyby na całość powieści składały się w dużym stopniu fragmenty skomponowane w podobny sposób można by holistyczną tezę ontologiczną uważać za wskazówkę dotyczącą interpretacji *Króla*. Faktem jest jednak, iż jakkolwiek niemało jest w powieści fragmentów, w których podkreślona została współczesność pewnych zdarzeń, to całościowy sens ich czasowego związku często nie jest ujawniony ani uchwytny. Skłania to do poniechania tej drogi interpretacji. Odrzuceniu holistycznej tezy sugerowanej na wstępie utworu sprzyja oczywiście obfitość narratorskich wątpliwości w stylu pytań, czy „dwaj oficerowie rezerwy [...] piją kawę i popijają śliwovicą, czy może jest to koniak” (s. 60), lub wahań, czy to gałązka akacji – a może miłorząb? – wydaje monotony szelest. Służy tej powściągliwości również relatywność konstrukcji całości utworu ujawniana przez bardzo ograniczoną obecność stabilizującego wydarzenie *praeteritum*. Ten sam cel spełnia częste używanie trybu warunkowego i podważanie realności przedstawianych zdarzeń przez stosowanie czasu przyszłego, akcentującego niepewność ukazywanego świata. Warto tu też wymienić osobliwy zabieg relatywizujący, jakim jest czterokrotne formułowanie zdań rozpoczynających i kończących opowieść – chodzi tu o incipit: „Można by zacząć tak: Były raz dwie siostry” (s. 5, podobnie na s. 17, 72 i 270) – jako czynnik umowności czy dowolności sposobu ujęcia przedstawionej historii. Wszystkie te zabiegi świadczą o narratorskiej zasadzie: „było tak lub inaczej” – wyraźnie sprzecznej z tezą o niezastępowalności elementów opowieści¹⁷.

Jeszcze radykalniej, i to w sposób odwołujący się do ogólnych zasad budowy form narracyjnych, kwestionuje całościowość budowy *Króla* specyficzny charakter jego fabularności. Trudno wprawdzie zaprzeczyć tezie, że powieść ta odpowiada Arystotelesowskiemu kryterium posiadania początku, środka i końca, ale strukturze jej odpowiada raczej nie tyle fabularność, ile swoista cykliczność¹⁸. Na ogół zdarzeń powieściowych składają się tu bowiem w sumie cztery cykle wzajemnie się przeplatające i także wewnętrznie zdechronologizowane. Pierwszym z nich jest odrębny cykl, który zatytułować można „lata chłopięce Emila R.”, drugi obejmowałby okres jego młodości do chwili zaciągnięcia się do armii, trzeci – krótki okres służby w garnizonie, zakończony prawdopodobną śmiercią, czwarty wreszcie – różne sytuacje składające się na ostatnie lata życia i pośmiertne losy Cyganki Mariki

17/ Na temat hipotetyzmu lub relatywizmu w *Królu* – zob.: T. Cieślukowska *Sugestia jako...*, s. 51; S. Wyslouch *Problematyka symultanizmu*, s. 112-113; M. Dąbrowski *Historia albo mity powszednie: Król Obojga Sycylii Andrzeja Kuśniewicza*, w: *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich*, red. M. Dąbrowski i H. Gosk, wstęp M. Dąbrowski, Świat Literacki, Izabelin 2004, s. 179.

18/ Termin ten stosuję nawiązując do pracy B. Owczarek *Dwa porządki opowiadania*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Universitas, Kraków 2004.

Huban. Tego typu kompozycja wymaga sztucznego nieraz wiązania elementów z różnych cyklów, a więc warunkuje powstawanie wstawek metapowieściowych, które z natury rzeczy akcentują – podobnie jak operowanie nader różnorodnymi fragmentami czysto informacyjnymi – luźność struktury. Zanim więc dokona się w powieści przejście od wątku intymnych doznań Emila do wątku śledztwa dotyczącego śmierci Cyganki, pojawi się w tekście marginalny fragment afery Alfreda Riedla, a przede wszystkim metafabularna wypowiedź narratora: „Należy się spieszyć, gromadząc szczegóły, godziny bowiem są policzone” (s. 173).

Z powyższych rozważań na temat narracyjnej budowy *Króla*, wyrażającej się w dominacji fakultatywności i relatywności obrazu zdarzeń oraz cyklicznej kompozycji całości, wynikać się zdaje zaprzeczenie sformułowanym u progu utworu teoriom holistycznym. Uwzględniając wszystkie wymienione argumenty, wolno zatem sądzić, że stawiająca interpretacji świata radykalne wymagania holistyczna teza po to została zaproponowana, aby tym dobitniej podważyć i poddać ironii przejrzyste, upraszczające i jakby nazbyt pewne swej racji aprioryczne próby opisu różnych warstw świata powieściowego. Tego rodzaju krytycyzm uznać można – w trybie uogólnienia – za wyraz stosunku Kuśniewicza do wszelkich wyrazistych syntez i ocen konstytuujących myślenie historiozoficzne. Jest on przecież, co tkwi w zakulisowej wiedzy o źródłach powieści, reprezentantem arystokratycznej warstwy społecznej, której sposób patrzenia na małą czy dużą historię uważany bywa za ironiczny. Polegać by to miało na traktowaniu procederu kreowania sensów i ocen dotyczących zjawisk historycznych jako czynności raczej wątpliwej i śmiesznej¹⁹. Ten swobodny stosunek do historycznej interpretacji nie stanowi wszakże powodu do odmawiania *Królowi* właściwości powieści historycznej – jakkolwiek nader osobliwego typu – a może nawet metahistorycznej w duchu postmodernizmu²⁰.

Obok holistycznych zasad interpretacji powieści narrator wysuwa jednak nieco później inny, mniej radykalny projekt ich rozumienia, Punktem wyjścia jest tu jednak nadal, tylko nieco inaczej ujęta, teza holistyczna:

Zdarzenia, które przez swą zbieżność w czasie tworzą nierozzerwalną jedność, czy to przez zbieg okoliczności, czy przez nieprzeniknione fatum, można zaliczyć do dwu stref w sensie ściśle fizycznym. I tak istnienie i losy rodzeństwa R. [...] należałoby, jak się zdaje, wpisać w koła, jakie tworzy woda wyciekająca z wanny po otwarciu kanału odpływowego. (s. 16-17)

Przyjęcie takiego założenia otwierać ma dwie możliwości interpretacji losów owego rodzeństwa. Albo należałoby wpisać ich dzieje we wzmiankowane koła: wów-

19/ Zob. B. Kazimierczyk *Wskrzyszanie...*, s. 130; M. Delaperrière *Polifonie i fugi...*, s. 154.

20/ Zob. M. Dąbrowski *Nierzeczywista rzeczywistość*, s. 173-178; L. Hutcheon *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1997.

czas „w ostatnim stadium tego coraz szybszego odpływu, tego opróżniania wanny usłyszymy młaśnięcie, niby przedśmiertne westchnienie i lejek zniknie” (s. 17). Albo porównać do efektu rzutu kamienia powodującego „kręgi rozszerzające się szeroko, coraz szerzej, aż gdzieś tam zanikną” (s. 17).

Jeśli przyjąć, że ten metaforyczny obraz stanowi interpretację treści *Króla*, trzeba zapewne uznać, że możliwość pierwsza, podkreślająca jakby śmiertelny kres biegu strumienia wody, odnosi się do tragicznych losów Emila, druga zaś zdaje się ujmować losy pary protagonistów powieści w sposób równie nieokreślony, co i pozbawiony barwy tragizmu. Odpowiadałoby to niejasności losu Lieschen zanikającej jakby w toku powieści i optymistycznego ujęcia dalszej historii Emila, wychodzącego cało z próby samobójstwa. Na te ogólnikowe propozycje warto spojrzeć wszakże ponad pierwotną wersją interpretacyjną zmierzającą do określenia procesów powieściowych w sposób wymagający szczegółowego rozpatrzenia spistości poszczególnych sytuacji. Przyjmując taki punkt widzenia, dopatrzeć się można w drugiej wersji interpretacyjnej jakby rozwiązania zawilóści fabuły w sposób sumaryczny i nieliczący się z drobiazgowymi zainteresowaniami odbiorców. Łatwo dostrzec w tego typu interpretacji postawę ironisty, operującego spojrzeniem dalekim od solennej powagi i z uśmiechem odcinającego się od propozycji analiz poważnych i pełnych dramatyzmu.

Niezależnie od kontrowersji, które budzić może pojmowanie powieści Kuśnierwicz jako tekstu zabarwionego ironią, nasuwa się przypuszczenie, że powieść ta zalicza się w jakiś sposób do literatury sensacyjno-detektywistycznej, jako że w dużej mierze skoncentrowana jest wokół pytania o dwa wypadki śmiertelne. Jest to oczywiście niepoważna hipoteza, a przeczy jej obok roli omawianych kilku warstw powieści sam charakter owego genologicznego pytania. Aby na pytanie to dać głębszą odpowiedź, odsunąć wypada na dalszy plan rozważania nad poszczególnymi warstwami powieści, skupić się zaś na niezależnionej od poprzednich rozważań analizie historii protagonisty.

5.

Refleksje takie są utrudnione inwersyjną strukturą powieści w pewien sposób deformującą kształt owej intymnej biografii. Przy takim zastrzeżeniu założyc można, że historia Emila już w bardzo wczesnej, dziecięcej fazie życia przybiera formę wplątania się w bolesną sytuację „obojnakości”, określoną później formułą *nous sommes maudits tous les deux*, odnoszącą się również do jego siostry. Trudno wszakże określić, czy stan ten wynika z poczucia przekroczenia tabu związanego z etyką chrześcijańską (a więc z utraty prawa do kontaktu z transcendencją), czy raczej z egzystencjalnej sytuacji nierozwiązywalności stosunku do siostry, czyli z tabu zakazującego realizacji prawa do naturalnego uczucia miłości. Podłożem takiego stanu rzeczy zdaje się być w świadomości Emila zapoznanie się z Nietzscheańską teorią ludzkiego zła jako „klębowiska węzłów” (s. 139). Być może wtedy już rodzi się myśl o śmierci, jaką Emil mógłby zadać Lieschen, lub o podwój-

nym samobójstwie. Całokształt tego procesu wewnętrznego stabilizuje się jeszcze przed wstąpieniem do XII pułku ułanów sycylijskich. W tej fazie życia Emil zaczyna odczuwać własne „obojnactwo” – moralne lub seksualne. Zjawisko to traktuje jako analogiczne do pewnych groteskowych właściwości związanych z pretensjonalnym i nieuzasadnionym historycznie mianem swego pułku, a nawet z istotą całej Monarchii. Wcześniej czy później jednak powstać może w myśli Emila idea własnej absurdalnej sprzeczności i krystalizuje się z dawna żywiony zamiar jakiejś formy ucieczki czy nawet czynu przestępczego, co miałoby potwierdzać absurdalność jego egzystencji. Biorąc pod uwagę taką sytuację, zrezygnować tu wypada z traktowania postaci protagonisty na sposób ironizujący i ujmować go raczej trzeba jako sprawcę czynu fundamentalnego dla jego absurdalnej egzystencji. Czynu zresztą przedstawionego w powieści w sposób niedookreślony, gdyż w tekście dopiero nawiązująca do *Zbrodni i kary* myśl o „hotelu „Adrianopol” (s. 121-123) sygnalizuje czytelnikowi fakt dokonanego zabójstwa.

Taka egzystencjalna interpretacja zbrodni Emila może być uważana za komplementarną wobec przedstawionej wcześniej wykładni psychoanalitycznej. Zgodnie z interpretacją rozwiniętą poprzednio, w postać Emila wpisany był bowiem, trudny do ujęcia zespół cech, z których każda (używając sformułowania autora) jest niezbędna do budowy jego egzystencji jako całości, a żadna nie może zostać pominięta. Byłaby to zatem, mimo charakterystycznej „obojnakości”, jedyna w powieści postać realizująca ontologiczną zasadę holizmu. Przeciwiństwo zachodzące pomiędzy interpretacją holistyczną i zarysowaną poprzednio egzystencjalistyczną jest źródłem wyraźnej dwoistości powieści Kuśniewicza. Rozwinięta uprzednio analiza, przynosić by miała podbudowany jakby daną apriorycznie wiedzą, ale zabarwiony ironią obraz społecznej elity, związany z dekadencją kulturą przełomu wieków. Na tym tle rysowała się równie ironicznie rozumiana intymna biografia protagonisty. Teraz jednak, w nowym ujęciu, postać jego wykracza poza horyzont wizji ironicznej i sprawia, że drugim i może decydującym w powieści Kuśniewicza staje się dyskurs poświęcony analizie egzystencji.

Pojawia się oczywiście pytanie o to, w jakim stopniu analiza ta wiąże się z pewnymi założeniami i literackimi realizacjami europejskiego egzystencjalizmu. Jak się zdaje, stan życia intymnego Emila określić można, odwołując się zarówno do Heideggerowskich, jak i Sartrowskich kategorii pojęciowych. Przy takim założeniu użyć można Sartrowskiego terminu „sytuacja”. Istotną jej cechą jest poczucie uzależnienia od Innego²¹ i wejścia w określoną rolę lub nawet podleganie urzeczowieniu spowodowanemu nierozwiązalnymi problemami moralnymi. „Teraz już wiem, już wiem” (s. 69), zawoła Emil, po raz pierwszy uświadamiając sobie swoją

21/ Zob. R. Lubas-Bartoszyńska *Pisanie autobiograficzne w kontekstach europejskich*, Śląsk, Katowice 2003, s. 15. Do problemu tego zastosować można też rozważania o „chiazmie” zawarte w pracy: M. Merleau-Ponty *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, opr. J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996.

sytuację (mówiąc językiem Heideggera) „upadania” (*Verfallen*) czy też „rzucenia w świat” (*Geworfenheit*). W stanie tym, w świadomości narastającej pustki i bezsensu istnienia, pojawia się pragnienie ucieczki drogą „skądś do dokądś”, przy czym jest „obojętny cel tej drogi, byle iść” (s. 45), lecz jest to ucieczka od obcego Emilowi świata innych ludzi, od wrogiego mu „się” otaczającej rzeczywistości. Obcość wobec światowego „się” kojarzy Emil z „własną swoją odrębnością i osobnością wyrastającą niby smukła łodyga trującego storczyka bagiennego” (s. 69), wyznaczającą absurdalność własnego istnienia. Odkrycie owego absurdu popycha Emila najpierw – śladem bohatera Camusa – do dokonania absurdalnego zabójstwa, które skądinąd można było tłumaczyć jako kompensację własnej sytuacji niedojrzałości erotycznej. Stąd wiedzie zaś wiodąca do czynu samobójczego droga bohatera *Biesów* Dostojewskiego (Kiryły).

Umieszczenie bohatera powieści Kuśniewicza w egzystencjalistycznym kontekście kontynuować można – idąc tropem myślicieli akcentujących odejście sztuki współczesnej od realizmu – nawet w rozumieniu Platońskim. W takim ujęciu Emil stałby się postacią prekursorską. Jeśli bowiem przyjmie się założenie zależności tożsamości podmiotu od wewnętrznej narracji, ukazującej świadomość ciągłości i spójności swego życia²², Emil – podkreślający swoją obcość wobec otoczenia i swoją „obojnakłość” seksualną i polityczną (jako obojętność wobec swego kraju i nadchodzącej wojny) – stałby się przykładem tożsamości w sensie indywidualnym, ale też jej kryzysu w sensie społecznej komunikacji²³.

Mimo tych wielostronnych filozoficznych uzależnień i propozycji, niepodobna zapomnieć, że *Król* nie stanowi wyłącznie egzemplifikacji pewnych poglądów prowadzących do redukcji żywej materii świata, lecz nosi zarazem cechy epickiego, epatującego często humorem bogactwa. Postawę interpretatora tej powieści wyznacza zatem nie tylko potrzeba odsłonięcia jej podstawowych sensów, ale i nieodparta chęć rozszyfrowania środków warunkujących niewątpliwą fascynację, jaką przynosi jej lektura. Tu jednak wypadłoby wkroczyć na teren nader subtelnych rozważań nad szeroko rozumianym językiem powieści, rozważań, jakich dotychczas nie przeprowadzono.

Analiza powieści nie zwalnia jednak od próby najbardziej choćby szkicowego usytuowania jej w ramach polskiej tradycji literackiej. Z tego punktu widzenia jest to niewątpliwie utwór osobliwy. Nie tylko dlatego, że akcja jego rozgrywa się w obszarze dalekim polskości rozumianej jako swoista dziedzina krajobrazu i obyczajów, ale dlatego zwłaszcza, że jak starano się wykazać²⁴, cechuje go obcy raczej polskim kryteriom wartości relatywizm i, być może, kosmopolityzm. Wydaje się

22/ Zob. P. Ricoeur *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, opr. i wstęp M. Kowalska, PWN, Warszawa 2005; R. Lubas-Bartoszyńska *Pisanie autobiograficzne...*, s. 10.

23/ Zob. J. Hudzik, *Niepewność realnego ponowoczesnego życia w świecie iluzji*, w: *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Universitas, Kraków 2005.

24/ Zob. M. Delaperrière *Polifonie i fugi*, s. 154.

wszakże, że taki sposób stawiania kwestii grzeszy swoistym tradycjonalizmem. To prawda niewątpliwie, że bohater powieści wybiera śmierć samobójczą na miejsce pójścia w ślady swych przodków, broniących wartości, jaką było dla nich istnienie potężnej monarchii. Prawda też, że odczucie klęski, jaką poniosła Monarchia w plastycznie ukazanej bitwie, odbiega daleko od obyczajów zakodowanych w polskiej tradycji. Jest też prawdą, że obraz tła powieści wpisuje się w krąg dzieł przyczyniających się do powstania mitu monarchii Habsburskiej²⁵, a nawet w Polsce – mitu Galicji. Ważne jest wszakże, że mit ów – zresztą nieobcy pewnym pokoleniom Polaków – w jego obyczajowym i militarnym wymiarze – poddany został w powieści zabiegom dyskretnej ironii, a zwłaszcza że protagonista utworu włącza się w krąg postaci tragicznych, charakterystycznych dla przełomu wieków oraz dla czasów sukcesów dwudziestowiecznego egzystencjalizmu. A przecież bez postaci takich trudno wyobrazić sobie współczesne i nieco wcześniejsze literatury europejskie. Z tych chociażby względów warto jest spojrzeć na *Króla z Obojga Sycylii* z pominięciem narodowych idiosynkrazji i ujrzeć w nim dzieło, które nie tylko fascynuje wyrefinowaniem formy literackiej, ale też skłania do poważnych refleksji filozoficznych²⁶.

25/ Zob. S. Pital *Andrzeja Kuśniewicza requiem dla Habsburgów*, przeł. D. Rycerz, „Twórczość” 1988 nr 12, s. 74.

26/ W niniejszej analizie rezygnuję z zestawień *Króla z Lekcją martwego języka* Kuśniewicza, pragnąc skupić się wyłącznie na pierwszym utworze i licząc się z pozorną tylko analogią przebiegającą pomiędzy obu tekstami. Zob. T. Cieślukowska *Sugestia jako...*, s. 60-81.