

JOLANTA ŁUGOWSKA
Uniwersytet Wrocławski

Bestia czy człowiek w masce? Fabularne funkcje motywu nakładania maski w strukturze powieści dla młodzieży Kornela Makuszyńskiego

Wśród artystycznych chwytów i ulubionych motywów składających się na swoisty idiolekt Kornela Makuszyńskiego szczególną rolę odgrywa motyw maski. Aktualizuje on, co warto podkreślić, wszystkie podstawowe znaczenia związane z tym pojęciem przez autorów różnego rodzaju leksykonów, eksponujących oprócz znaczeń dosłownych — maska jako teatralny rekwizyt — także sensy metaforyczne, odnoszące definiowane pojęcie do sfery zachowań i postaw człowieka, eksponujące ich nieautentyczność, nieszczerłość, chęć ukrycia przed otoczeniem prawdziwych emocji, celów i motywacji¹. O częstotliwości pojawiania się tego motywu, postrzeganego jako składnik stosunkowo łatwego do eksplikacji auto-stereotypu używanego przez autora *Szaleństw panny Ewy*², zadecydowały, jak się zdaje, w znacznej mierze teatralne zainteresowania i fascynacje samego pisarza, o których wspomina, z właściwą sobie emfazą, w *Bezgrzesznych latach*: „Boże mój! Gdybym policzył, ile razy nie jadłem, aby tylko być w teatrze, mógłbym bez procesu kanonizacyjnego zostać wielkim świętym za posty i umartwienia”³. Upodobanie do tego teatralnego rekwizytu, a także charakterystyki symbolizującej samą istotę gry aktorskiej, towarzyszyło Makuszyńskiemu od czasów wczesnej młodości, gdy jako gimnazjalista sam brał udział w przedstawieniach szkolnych, a *Cyrana de Bergerac* wystawianego w teatrze lwowskim oglądał z wysokości paradyża „dwadzieścia cztery razy, z tego prostego powodu [...], bo go więcej nie grano”⁴. Młodzieńcze fascynacje miały też swoje konsekwencje w dojrzałym

¹ Por. *Słownik psychologiczny*, red. W. Szewczuk, Warszawa 1979, s. 137.

² Zob. J. Ługowska, *Proza Kornela Makuszyńskiego a stereotypy*, [w:] *100-lecie urodzin Kornela Makuszyńskiego, Materiały z sesji naukowej...*, Zakopane 1984.

³ K. Makuszyński, *Bezgrzeszne lata*, Kraków 1980, s. 76.

⁴ *Ibidem*, s. 103.

życiu zawodowym pisarza i znalazły wyraz w podjęciu się przez niego funkcji teatralnego recenzenta (opinie o spektaklach drukował na łamach lwowskiego „Słowa Polskiego” w latach 1905–1914), a także, od roku 1913, w objęciu stanowiska kierownika literackiego Teatru Miejskiego we Lwowie⁵. Nieprzypadkowo więc jednym z bohaterów czytanej do dziś, dzięki adaptacji filmowej dodatkowo spopularyzowanej powieści *Awantura o Basię* uczynił Makuszyński aktora — Antoniego Walickiego, ewokując dzięki niemu ulubioną przez siebie i czule wspominaną atmosferę artystycznej bohemy, z charakterystyczną dla niej barwną obyczajowością, ale też prozą życia, oznaczającą konieczność radzenia sobie z materialnym niedostatkiem, nierzadko na granicy życia w nędzy, zachowując przy tym swoisty styl kuglarza i bożego wesołka. W interesującej nas powieści ten swoisty model aktorstwa, realizowanego zarówno w profesjonalnym teatrze, jak i — być może w większym stopniu — poza oświetloną światłem reflektorów sceną, znakomicie egzemplifikuje młody aktor Szot, grający wybraną przez siebie, można powiedzieć „teatralno-egzystencjalną” rolę podobnie jak jego preceptor także poza deskami scenicznymi, często „wbrew” realiom otaczającego świata. Antoni Walicki ukształtowany przy tym został w powieści na modłę dawnego, tradycyjnego teatru, jako aktor o ściśle określonym *emploi*, uzależnionym przede wszystkim od warunków fizycznych:

Dawano mu do odgrywania role małe, ale należycie krwawe; ponieważ miał w spojrzeniu śmierć, a głos wychodził z niego jak z grobu, grywał wszystkich opryszków, zbójców, morderców i innych przeraźliwców. Wiadomo było powszechnie, że skoro Walicki ukaże się na scenie, musi się w sztuce zdarzyć nieszczęście i że będzie miał na rozkładzie dwa lub trzy trupy⁶.

Uderza podobieństwo tej charakterystyki do wspomnianych już młodzieńczych fascynacji i zainteresowań Makuszyńskiego, który wraz z przyjaciółmi „przedkładał krwawą tragedię nad wesołość”, admirował „ponurą wspaniałość” ówczesnych gwiazdorów, darząc uczuciem szczególnym jednego z nich: „dla śp. Hierowskiego mieliśmy uczucie prawdziwej miłości, zmieszanej z litością i serdecznym współczuciem. Człowiek ten grał zawodowo tylko czarne charaktery, toteż nie było wieczora, aby go nie zadusili, nie zastrzelili albo nie otruli [...]. Bardzo, bardzo było nam go żal”⁷. Rysami tak dokładnie zapamiętanego i w sztukach czasach podziwianego aktora — jak się zdaje — obdarzył Makuszyński postać literacką, Antoniego Walickiego — niezrównanego odtwórcę roli Heroda — zdolnego samym swoim głosem doprowadzić do konwulsji trwożliwą kobietę lub dziecko. Korzysta on przy tym ze swych „przyrodzonych” zdolności także poza teatrem, zasługując sobie na miano „człowieka-potwora”, ochoczo multiplikowane przez narratora w całej serii tworów synonimicznych o jednoznacz-

⁵ Zob. D. Piasecka, *W kregu biografii i twórczości Kornela Makuszyńskiego*, [w:] *100-lecie urodzin...*, s. 12–13.

⁶ K. Makuszyński, *Awantura o Basię*, Warszawa 1957, s. 44–45.

⁷ K. Makuszyński, *Bezgrzeszne...*, s. 99.

nie negatywnym wydźwięku: „człowiek-skorpion”, „jegomość upiór”, „widmo”, „herszt zbójców”, „wilkołak”, „krokodyl”⁸. Taką też „maskę” prezentuje w introdukcji powieści, jawiąc się jako osobnik, który powierzchownością swą i sposobem bycia budzić ma przede wszystkim strach; w teatralnie przerysowany sposób demonstruje więc swoje niezadowolenie, zniecierpliwienie, złość, przeszywając niechętnym spojrzeniem współtowarzyszki podróży, usiłując porazić je wyszukaną mimiką, nieprzyjawnymi gestami i zjadliwymi komentarzami. Występ ten nie kończy się jednak pełnym „aktorskim” sukcesem: bohaterowi udaje się bowiem wprowadzić skutecznie zniechęcić do siebie przypadkowe opiekunki małej Basi, ale nie ją samą, a nie decyduje o tym bynajmniej brak kunsztu aktorskiego, uniemożliwiający odegranie roli w sposób wystarczająco przekonujący, lecz genialna wręcz intuicja dziecka, zdolnego oddzielić wewnętrzną prawdę o człowieku od przywdziewanej przez niego maski, życia od spektaklu. Pięcioletnia Basia trafnie „odgaduje” więc, nie dysponując w tym zakresie żadnym doświadczeniem teatralnego bywalca, że sens zdarzenia rozgrywającego się na scenie zasadza się na jego ludyczności, radośnie też przyłącza się do zabawy, którą nieświadomie inicjuje stary aktor, demonstrując współtowarzyszkom podróży, w swoim przekonaniu prawdziwie przerażającą — sprawdzoną w „herodowych przedstawieniach” — pantomimę polegającą na strojeniu straszliwych min, mierzwieniu włosów i zgrzytaniu zębami. Zachwycona tym niespodziewanym występem udanie imituje więc Basia czynności składające się na „aktorską kreację”, wykazując przy okazji, jak rzecz komentuje narrator powieści, charakterystyczne dla młodych osób „małpie zdolności naśladowania”, obdarzając jednak przy tym wykonawcę owych czynności uczuciem spontanicznej sympatii, a nawet bezwarunkowej miłości „od pierwszego wejrzenia”, trafnie odkrywając, że pod zmyśloną, zewnętrzną, jakby powiedział Gombrowicz, „gębą” kryje się człowiek dobry i wrażliwy. Niejedyny to w twórczości Makuszyńskiego przykład swoistej konfrontacji odgrywanego swą teatralną czy *quasi*-teatralną rolę dorosłego z dzieckiem, które zdolne jest widzieć „jasno i w zachwyceniu”, nie dając się zwieść mistyfikacji. Do genezy tego tak charakterystycznego dla powieści interesującego nas autora motywu oraz jego fabularnych funkcji przyjdzie powrócić w dalszej części naszych rozważań.

Na razie skoncentrujemy się jednak na „masce” jako symbolu ukrywania „własnego ja za sztucznym obliczem”, przywdziewanej, mówiąc za Goffmanem, w różnych scenach „życia codziennego” i związanej z własnym wyobrażeniem roli, jaką chciałoby się odegrać w rzeczywistości społecznej. Z takim sfunkcjonalizowaniem motywu spotkamy się właściwie we wszystkich utworach Makuszyńskiego, zarówno o charakterze realistyczno-obyczajowym, jak i nawiązujących do poetyki i charakterystycznej rekwizytorni baśni. Ich protagoniści często, zwłaszcza w sytuacjach zagrożenia czy opresji, kryją więc pod maską „wesołka”

⁸ K. Makuszyński, *Awantura...*, s. 29, 40–41.

swe rzeczywiste uczucia i obawy, zmienna pod tym względem wydaje się scena wizyty u państwa Szymbartów, w której trakcie lekarz, poważnie zaniepokojony stanem ich chorej córki, czynność badania stara się przekształcić w rodzaj zabawy po to, by nie wystraszyć młodej pacjentki. Nieumiejętność wyrażania prawdziwych emocji bądź typowy dla wieku młodzieńczego lęk przed niezrozumieniem i odrzuceniem przez „pleć odmienną” każe też młodym bohaterom zamieniać zamierzone „rozmowy liryczne” w zwariowane dialogi, pełne (udawanego!) oburzenia, inwektyw, które tak naprawdę wyrażają podziw, a także gróźb i oskarżeń pełniących funkcję wyłącznie retoryczną. Nieprzypadkowo więc dobra pani Zawidzka z *Szaleństw panny Ewy*, będąc mimowolnym świadkiem tego rodzaju sceny, z zapalem odgrywanej przez jej syna Jerzego — *nota bene* dobrze zapowiadającego się malarza — oraz tytułowej Ewy, trafnie odczytuje swoistą niespójność (może nawet zamierzoną wewnętrzną sprzeczność) obserwowanego „zdarzenia komunikacyjnego”, w którym intencja wypowiedzi zdaje się jawnie przeczyć użytym w niej środkom językowej ekspresji. Charakterystyczna wydaje się przy tym refleksja oswojonej z tego rodzaju ekstrawaganckimi scenami bohaterki, że „jest w teatrze na tak dziwnej sztuce, iż nie wiedziała: czy śmiać się, czy płakać?”⁹. Podobną „niepewność”, chociaż zupełnie inaczej motywowaną, wyraża też „nienawrócony” jeszcze egoista i mizantrop Wojciech Mościrzecki z *Listu z tamtego świata*, stając się świadkiem obcej własnym doświadczeniom sceny spontanicznej życzliwości, bezinteresowności, a nawet wspaniałomyślności, jaką wykazują wobec siebie jego dalecy krewni. „Mam wrażenie — rzekł po chwili — że jestem w teatrze, na bardzo szlachetnej sztuce”, którą to wypowiedź cierpko komentuje jedna z jej słuchaczek: „Szkoda tylko, że i pan nie jest aktorem, tylko widzem”¹⁰. Tego rodzaju okazjonalne „nakładanie maski” ułatwić ma więc bohaterom radzenie sobie z trudnymi sytuacjami życiowymi, ukrycie emocjonalnego zaangażowania, zdystansowanie wobec niezrozumiałych dla siebie czy niepokojących zdarzeń, często obliczone też jest na osiągnięcie pozytywnego obrazu własnej osoby, zwykle też, choć nie zawsze, jest to zwieńczone sukcesem, ma na celu ochronę innych osób przed nazbyt trudną do przyjęcia i akceptacji, deprymującą prawdą o realnym stanie rzeczy. Przykładem tego są w *Szaleństwach panny Ewy* podejmowane przez Jerzego, a także jego matkę desperackie próby ukrycia przed wrażliwą i przepełnioną współczuciem dla biednych i pokrzywdzonych Ewą finansowych tarapatów, których konsekwencją okazać się może utrata ich domu.

Wśród bohaterów powieści Makuszyńskiego odnajdziemy jednak także postaci, które można powiedzieć, dokonały swoistej „autostylizacji”, usiłując grać role obce ich predyspozycjom, a także egzystencjalnym i intelektualnym możliwościom. Wydaje się przy tym charakterystyczne, że niezależnie od zastosowanej formy genologicznej postaciom tym nadaje pisarz swoisty rys groteskowości,

⁹ K. Makuszyński, *Szaleństwa panny Ewy*, Kraków 1981, s. 295.

¹⁰ K. Makuszyński, *List z tamtego świata*, Kraków 1988, s. 181.

służący bądź celom satyrycznym, a zarazem dydaktycznym, bądź też wywołaniu efektów komicznych. Pierwszą sytuację dobrze ilustruje Iwo — brat profesora Gąsowskiego z *Szatana z siódmej klasy* — rzekomy geniusz matematyczny, całkowicie obojętny na realia życia, lekceważący własne obowiązki ojca i męża, a zarazem opiekuna odziedziczonych po przodkach „gniazda rodzinnego”. Nieprzypadkowo też nieudolnie odgrywana przez niego rola uczonego, znajdującego się wciąż „w przededniu” dokonania epokowego odkrycia, wsparta została „teatralną charakterystyką”, polegającą na farbowaniu na czarno długiej brody, z czego zrezygnował — spektakularnie dokonując odnowy własnej fizis przez zmycie owej farby, po uświadomieniu sobie fałszywości i nieautentyczności odgrywanej dotąd roli oraz deklaracji odmiany *modus vivendi*. Założona „niezborność” wykreowanej postaci, oparta na spektakularnym rozdzwieku między rzeczywistymi predyspozycjami a odgrywaną rolą, odpowiednio spotęgowana mnożeniem swoich „dowodów” świadczących o rozdzwieku między „prawdą” a jej „pozorem” nieuchronnie staje się źródłem efektów komicznych. Ze swoistą dezynwolturą kreśli więc Makuszyński w *Przyjacielu wesołego diabła* konterfekt kapitana okrętu, na którego pokładzie znaleźli się Janek i towarzyszący mu „były diabelski praktykant” Piszczalka. Składają się nań oceny i elementy charakterystyki postaci dokonane z punktu widzenia narratora auktorialnego, wypowiedzi innych bohaterów, a także komunikaty pochodzące od samego kapitana, skonfrontowane z „obiektywną” wymową jego czynów. Wprowadzony on zostaje do akcji w scenie charakterystycznej rozmowy z marynarzami, w której trakcie domaga się powieszenia na rei rozbitków wyłowionych z morza, po uprzednim dobrym ich nakarmieniu. Wewnętrzna sprzeczność wydawanych rozkazów wyjaśniona została przez wszechwiedzącego narratora w sposób następujący:

Był to człek niewielki, bardzo rumiany, z niezmiernie pocziwymi oczyma. Dźwigał przed sobą wesoły, bo wciąż jakby ze śmiechu trzęsący się brzuszek, na którym drżało wetkniętych za pas pięć srogich kindżałów. Wśród ludzi całego świata nie można by znaleźć figury pocziwszej i mniej groźnej¹¹.

„Uspokojony” w ten sposób młody czytelnik śledzić więc może bez przeszkód dalszy bieg akcji, uczestnicząc w wyszukanej maskaradzie, której istotę wyjaśnia jeden z marynarzy:

On sobie uroił, że jest najokropniejszym tygrysem i okrutnikiem straszliwym. Myśli pewnie, że ludożercy przestraszą się niezmiernie, kiedy z taką do nich zjedzie sławą, bo sam nikczemnej jest postaci. Toteż róbcie takie miny, jak gdybyście każdej chwili spodziewali się śmierci. Gołąb to jest, nie człowiek, ale kiedy mu się ubrdało, że pije krew, to mu nie psujcie zabawy¹².

Z tego też powodu wszyscy członkowie załogi z zapalą odgrywają przeznaczone dla siebie role: udają więc, że boją się kapitana, że próbują odwlec

¹¹ K. Makuszyński, *Przyjaciel wesołego diabła*, Kraków 1982, s. 281.

¹² *Ibidem*, s. 284–285.

moment egzekucji rozbitków, że serio zastanawiają się, jaki rodzaj śmierci będzie bardziej okrutny itp. Do wspólnej zabawy włącza się w końcu sam Janek, uczestnicząc w szalonym pojedynku „na słowa”, którego celem okazało się sporządzenie jak najdłuższej listy imion własnych, skomentowanym przez bohatera w sposób następujący: „To nie było łgarstwo, tylko żart. U tego narodu [...] taka jest moda, że im kto znaczniejszy jest, tym więcej ma godności i tytułów. Zrobiłem mu wielką przyjemność, zresztą on wiedział, że ja bredzę, ale udawał, że równy z równym gada”¹³. Wszyscy bohaterowie uczestniczący w omawianym zdarzeniu przyswoili więc i zaakceptowali konwencję *sui generis* teatru, opartą na pełnej umowności odgrywanych scen, świadomości ich ludycznego w istocie charakteru. W kontekście całego utworu, ukazującego odyseję głównego bohatera, gotowego poświęcić własne życie za zdrowie i pomyślność przybranego ojca, obfitującą w zdarzenia ciemne i tragiczne, drastyczne próby, jakim poddawany jest Janek, przypominające bardziej średniowieczną legendę o życiu świętych niż tradycyjną baśń, wspomniany epizod można potraktować jako swego rodzaju radosny kontrpunkt, swoistą przeciwwagę patosu moralistycznej, a miejscami martyrologicznej wręcz narracji. Temu samemu celowi służy w *Przyjacielu wesolego diabła* konstrukcja uczłowieczonego, a nawet nawróconego przez Janka na wiarę chrześcijańską młodego diabła Piszczalki, który zachowawszy diabelskie atrybuty (rogi, zwierzęcą sierść i kopyta), chwali Boga jak umie, straszliwym swym głosem wyśpiewując Mu godzinki.

W adresowanych do młodego odbiorcy powieściach Kornela Makuszyńskiego interesujący nas motyw występuje jednak nie tylko w postaci okazjonalnej „żonglerki” maską (maskami) czy też w formie *quasi*-teatralnej maskarady. Zdarza się bowiem, że zrasta się ona z „twarzą” bohatera tak mocno, że przylegając do niej, staje się „drugą naturą”, czego jej właściciel z czasem przestaje być świadomy. Z tak skonstruowanymi bohaterami mamy do czynienia przede wszystkim w *Szaleństwach panny Ewy*, *Pannie z mokrą głową*, a także w *Liście z tamtego świata*. Pan Mudrowicz — protagonista pierwszej z wymienionych powieści, postać postrzegana przez innych bohaterów jako wysoce antypatyczna, budząca lęk, przedstawiony zostaje w scenie pierwszego spotkania z Ewą w sposób następujący:

Musiał już mieć pod siedemdziesiątkę, lecz trzymał się prosto i głowę nosił z dumną hardością — zapewne z odwagą rozpaczcy. Musiał wiedzieć, że jest potwornie brzydki, więc na widok obcego człowieka nie kulił się, nie chował, nie malał, lecz spoglądał wyzywająco z błyskiem wściekłości w szarych nielitościwych oczach. Zdawało się, że szuka zaczepki z całym światem, że jest pewny zdumienia i odrazy, więc od razu grozi¹⁴.

Zgodnie z odnotowaną wcześniej predylekcją do ujęć groteskowych, przerysowanych Makuszyński „obdarza” więc swego bohatera niezwykle, powiedzieć można, „niepospolitą” zewnętrzną brzydotą. Zauważmy, że do tego samego chwy-

¹³ *Ibidem*, s. 295.

¹⁴ K. Makuszyński, *Szaleństwa...*, s. 167.

tu odwołuje się w prezentacji Wojciecha — seniora rodu Mościrzeckich z *Listu z tamtego świata*, przedstawiając go jako osobnika tak monstrualnie otyłego, że musi się on poruszać na wózku, a ilość pochłanianego przez niego pożywienia konkurować by mogła z ucztami Gargantui i Pantagruela. Takiej zewnętrznej charakterystyki, jaka zapewne nie przystoi damie, „oszczędził” Makuszyński hrabinie Opolskiej — bogatej krewnej rodziny przedstawionej w *Pannie z mokrą głową*, przydając jej jednak w zamian cech kojarzonych z baśniową Królową Śniegu, takich jak paraliżujący otoczenie chłód, wyniosłość, odpychający sposób bycia. Wszystkie te postaci łączy status odizolowanego od otaczającego świata ekscentrycznego odludka, majątnego i całkowicie skoncentrowanego na osobistych problemach, głuchego na potrzeby innych ludzi, nawet własnych krewnych (zdarza się, że ich przede wszystkim!), gdy popadli oni w życiowe i finansowe tarapaty. Wymienione właściwości predestynują tak skonstruowanych bohaterów do pełnienia funkcji powieściowych „czarnych charakterów”: ich poczynania stają się więc, zwykle już w ekspozycji zdarzeń składających się na fabułę utworu, źródłem zagrożenia dla protagonistów, z którymi chciałby się identyfikować odbiorca. Aby jednak określić ich rzeczywistą rolę w świecie przedstawionym, niezbędne wydaje się pewne dookreślenie o charakterze genologicznym. Przypomnijmy w tym miejscu jawnie „autotematyczną” wypowiedź Makuszyńskiego:

Serce ludzkie takie jest dziwne, że więcej wierzy jasnemu urojeniu niż mętnej, czarnej rzeczywistości [...]. Moje książki wędrują między rzesze, niechże przeto świecą, niech grzeją, lecz niech nie straszą i nie burzą naiwnej, prostej wiary w serce człowieka¹⁵.

Wypowiadający te słowa bohater *Awantury o Basię* Stanisław Olszowski — nieprzypadkowo „z zawodu” twórca bestsellerów — potraktowany być może w pełni jako *alter ego* samego pisarza, wyrażone zaś przez fikcyjną postać swoiste „wyznanie wiary” w konsolacyjną moc literatury posłużyć by mogło jako motto jego własnej twórczości. Sformułowana *explicite* intencja twórcza znaleźć mogła oczywiście najbardziej adekwatne odwzorowanie w swoistym genotypie baśni, w charakterystycznej dla tego modelu gatunkowego logice fabularnej, strukturze postaci, przejrzystej aksjologii. Z tego też powodu „pozornie realistyczne” powieści dla młodzieży autorstwa Makuszyńskiego odznaczają się obecnością głębokich struktur baśniowych, opartych na szczególnie wyeksponowanej opozycji między negatywnym punktem wyjścia (śmierć członka najbliższej rodziny, ciężka choroba czy zagrożenie kalectwem, groźba utraty domu) a pozytywnym zakończeniem, w którym oddalone zostaje niebezpieczeństwo, świat odzyskuje zaś swą aksjologiczną klarowność, co oznacza, że w zasadzie każdy negatywny element inicjujący określoną serię zdarzeń znajduje swój pozytywny epilog¹⁶. Zainteresowanie baśnią jako gatunkiem oznaczało przy tym sięgnięcie przez pisarza do repertuaru uniwersalnych schematów baś-

¹⁵ K. Makuszyński, *Awantura...*, s. 203–204.

¹⁶ Por. J. Ługowska, *op. cit.*, s. 45 nn.

niowych, przede wszystkim zaś do *Pięknej i Bestii* — powszechnie znanej zarówno w wersji „folklorystycznej”, jak i literacko opracowanej. Motywem centralnym wspomnianej baśni jest odczarowanie potwora, pokutującego w odrażającej cielesnej powłoce, zazwyczaj pod postacią budzącego grozę zwierzęcia, dzięki przemożnej sile miłości sprawiającej, że baśniowa postać zrzuca swą zwierzęcą skórę, przemieniając się w pięknego królewicza. Swego rodzaju „momentalność” tego aktu, jego symboliczny wymiar, a także związek z opisaną przez Jollesa „naiwną moralnością”, przenoszące problematykę aksjologiczną z „wnętrza” bohatera w sferę zewnętrznych relacji między baśniowymi postaciami w znacznej mierze korelują z widocznym w twórczości Makuszyńskiego brakiem psychologicznego pogłębienia działających postaci, jego skłonnością do posługiwania się rozwiązaniami stereotypowymi, dobrze sprawdzonymi w komunikacji literackiej, głównie na gruncie różnych odmian literatury popularnej. Jednym z ważnych powodów zainteresowania pisarza tą właśnie baśnią wydaje się też zauważalna — w tradycyjnych jej ujęciach, a nawet literackich redakcjach — swoista niedookreśloność samego motywu „zaklęcia”, a ponadto niejasność jego przyczyn, otaczająca go atmosfera tajemnicy, ewokująca specyficzną atmosferę baśni magicznej. W utworze utrzymanym w konwencji realistycznej, odwołującej się do kategorii życiowego prawdopodobieństwa, intrygująca kwestia przyczyn przywdziania przez bohatera „maski” oddzielającej go od świata, a nawet stającej się swoistą formą oręża w walce z nim, „domaga się” jednak, w odróżnieniu od archaicznych opowieści opartych na przekazie oralnym, przekonywającego wyjaśnienia; przeniesiona więc zostaje do „przedakcji” opowieści i przypomniana, w całości lub we fragmentach, przez innych bohaterów. Przyczyny zarysowanego *status quo* mają więc swe źródła w krzywdach, jakich w przeszłości doznał bohater od otaczającego świata, w osobistych dramatach i różnego rodzaju życiowych zawirowaniach, których konsekwencją stała się głęboka nieufność wobec ludzi, swoista gotowość do rewanżu wobec domniemanych sprawców własnych nieszczęść. W obszernej opowieści pani Zawidzkiej o mizantropie Mudrowiczu pojawia się więc przenikliwa diagnoza, którą w różnych wariantach stylistycznych powtarzają także inni bohaterowie powieści Makuszyńskiego: „to człowiek naprawdę nieszczęśliwy”¹⁷. Z taką właśnie istotą — wewnątrz poranioną, a zarazem jak Jaś Jeżyk ze znanej baśni „opancerzoną” w kolce służące do obrony przed światem, skonfrontowany zostaje młody bohater, co więcej — to on sam, na podobieństwo typowego baśniowego herosa, podejmuje decyzję o spotkaniu z budzącym grozę „smokiem”. „Batalistyczna” metaforyka baśniowa nie wydaje się tu kwestią przypadku: w licznych pojawiających się na kartach interesujących nas powieści scenach prób, jakim poddawany jest główny bohater, jego adwer-

¹⁷ K. Makuszyński, *Szaleństwa...*, s. 203.

sarz zadaje mu wszakże pytanie: „nie boisz się ty mnie?”¹⁸ Charakterystyczne, że pada ono zarówno z ust zaklętego potwora rodem z baśni, jak i postaci ukształtowanych na modłę realistyczną — aktora Walickiego czy antypatycznego bogacza Mudrowicza. We wszystkich też wypadkach ze strony młodego bohatera pada odpowiedź negatywna, oznaczająca pierwsze zwycięstwo w batalii o przywrócenie dziwaka i odmienca rodzinie i społeczeństwu, ostatecznego pozbawienia go owej ochronnej maski, której używanie jest dla samego „właściciela” źródłem bólu i wyobcowania. Brak lęku ze strony młodego bohatera jest przy tym konsekwencją głębokiej wiary, że „na świecie jest więcej dobrego niż złego”¹⁹, ludzie zaś, „o których opowiada się, że są źli, są raczej nieszczęśliwi”²⁰, czasem, jak przenikliwie stwierdza jedna z protagonistek *Listu z tamtego świata*, „nierozumnie nieszczęśliwi”²¹. W warstwie fabularnej powieści tego rodzaju aksjomaty łączone są z naukami przekazywanymi młodym bohaterom przez ich opiekunów i dobrodziejów — uczonego Witalisa z *Przyjaciela wesołego diabła* czy pisarza z *Awantury o Basię*. W sferze ideowo-artystycznej są natomiast swoistym sygnałem obecności ważnej dla twórczości Makuszyńskiego tradycji romantycznej, z charakterystyczną dla niej specyficzną antropologią, a nawet religią dziecka, postrzeganego jako istota czysta i bezgrzeszna, intuicyjnie pojmująca to, czego nie potrafią dostrzec ludzie dojrzały, używając określenia Mieczysława Inglota — występująca w wykreowanym świecie literatury jako „nosiciel wartości pozytywnych, przeciwstawianych niedobremu światu dorosłych”²². Z tego też powodu w strukturze fabularnej powieści Makuszyńskiego, realizującej głęboki poziom znaczeń zakodowanych w *Pięknej i Bestii*, młodym bohaterom wyznaczona jest funkcja przywódcza, oni to właśnie decydują o szczęśliwych zwrotach w akcji, samodzielnie podejmując skrajnie trudne wyzwania, w czym doświadczeni przez życie, często bojaźliwi dorośli mogą im jedynie kibicować: „Dziecięce serce dodawało jej odwagi, głęboko wierząca jasna duszyczka patrzyła śmiało w dalekie mroki. Zalękłe oczy czterech kobiet i dziecka spoglądały na nią, od niej oczekując zbawienia”²³. Nawiązanie do tradycji romantycznej okazuje się więc czymś więcej niż aktualizacją wyobrażeń i sfery wartości łączonych z „sentymentalnymi pierwiastkami” romantycznego dziedzictwa, dostarczających pisarzowi wzorców bliskiej mu „słoneczno-serdecznej ideologii”²⁴, a zarazem podstaw autorskiego idiolektu (specyficznej „mowy serca”), sięga bowiem do samej istoty programu polskiego Romanty-

¹⁸ K. Makuszyński, *Przyjaciel...*, s. 53.

¹⁹ *Ibidem*, s. 296.

²⁰ K. Makuszyński, *Awantura...*, s. 203.

²¹ K. Makuszyński, *List...*, s. 224.

²² M. Inglot, *Kornel Makuszyński. Rekonesans badawczy*, [w:] *O literaturze dla dzieci i młodzieży. Studia, rozprawy, szkice*, red. H. Skrobiszewska, Warszawa 1975, s. 74.

²³ K. Makuszyński, *Panna z mokrą głową*, Kraków 1990, s. 139.

²⁴ M. Inglot, *op. cit.*, s. 65.

zmu zawartej w Mickiewiczowskiej *Odzie do młodości*, wyrażającej apologię postaw młodych „rozumnych szaleń”, którzy wolni od rutyny „starych” zdolni są przemieniać świat²⁵. Na miarę bohatera powieści dla młodzieży, w zamierzeniu pisarza „skrojonej” jako realistyczno-obyczajowa, owa „przemiana świata” oznaczała w istocie przemianę ludzkiego serca, sprawienie, że dotychczasowy odludek i mizantrop staje się filantropem udzielającym wsparcia tym, którzy go oczekują, a zarazem czerpiącym z tego prawdziwą radość uczestniczenia w życiu innych ludzi, nawiązania pozytywnych relacji z otoczeniem. W konsekwencji więc: „Brzydki pan Mudrowicz przestał się trwożyć swojej własnej twarzy. Rozwiał się chorobliwe jego urojenie, że ludzie będą się odwracać ze zgrozą na jego widok”²⁶. A stało się to za sprawą dziecka, które podobnie jak bohater *Małego Księcia* Antoine’a de Saint-Exupéry’ego potrafiło „patrzeć sercem”, odrzucić pozory, przeniknąć do głębi, odkryć wewnętrzną prawdę, a tym samym pomóc ciężko doświadczonemu przez los człowiekowi odrodzić się na nowo. Wydaje się przy tym charakterystyczne, że swoistym potwierdzeniem ponownych „narodzin” staje się świadome odrzucenie przez bohatera tego wszystkiego, co stanowi jedynie zewnętrzny sztafaż, nieważny „konwencjonalny” dodatek: „Te wszystkie nowe graty i te kwiatki, i ten mój strój to drobiazg. To tylko teatr”²⁷. To wyznanie pana Mudrowicza budzić może w czytelniku pewnego rodzaju konsternację. Deklarowana przez Makuszyńskiego miłość do teatru, widoczna w strukturze jego powieści skłonność do teatralizacji zachowań bohaterów, upodobanie do teatralnej leksyki i metaforyki zdaje się zmierzać do zakwestionowania kojarzonej właśnie z teatrem konwencji, polegającej przecież na „udawaniu”, „kreowaniu”, posługiwaniu się rekwizytem i ukrywaniu się za służącą charakteryzacji „maską”. Najbardziej spektakularnym w twórczości interesującego nas pisarza przykładem takiego obnażenia teatralnej konwencji, zdarcia maski i odkrycia „prawdy” wydaje się brawurowo skonstruowana scena z *Awantury o Basię*, w której mała bohaterka w trakcie oglądanego przez siebie przedstawienia nie tylko odkrywa, że aktor grający w jasełkach rolę Heroda jest jej ukochanym wujkiem, lecz także przez swe gwałtowne i nieoczekiwane wtargnięcie na scenę wymusza niejako na Walickim porzucenie jego scenicznej roli: „Straszny król jednak tak dokumentnie otumaniał, że zapomniał o swoich obowiązkach i zamiast pożreć niewinne stworzenie bez soli i pieprzu, zawył nadludzkim głosem: — Basia!”²⁸. Pewnego rodzaju wyjaśnieniem niekonsekwencji w demonstrowanym przez Makuszyńskiego „igraniu teatrem i jego konwencjami” wydaje się w tym miejscu przypomnienie, że twórczość tego

²⁵ Por. J. Ługowska, *Retoryka czy sztuka kamuflażu? O sposobach kreowania bohaterów dziewczęcych w powieściach dla młodzieży Kornela Makuszyńskiego*, [w:] *Od romantyzmu do współczesności. W kręgu historii i dydaktyki literatury*, red. W. Dynak, Wrocław 2001.

²⁶ K. Makuszyński, *Szaleństwa...*, s. 298.

²⁷ *Ibidem*, s. 262.

²⁸ K. Makuszyński, *Awantura...*, s. 127.

autora oparta jest na różnego rodzaju paradoksach, poczynając od osławionego „śmiechu przez łzy”²⁹, przez, doprowadzoną do granicy pisarskiej manieri, sprzeczność między odautorską charakterystyką a obiektywną wymową czynów bohaterów³⁰, aż do specyficznego balansowania między patosem, melodramatyzmem a tonującym „wysoko mierzone efekty” humorem. Sposób operowania przez pisarza metaforą i rekwizytornią teatru zdaje się zatem wpisywać w dość, wbrew pozorom, skomplikowane, wielopoziomowe reguły gry, jakie autor ten, uchodzący za raczej staroświeckiego czy wręcz anachronicznego, prowadzi z czytelnikiem, wykraczając, przynajmniej niekiedy, poza formułę pisarstwa całkowicie skonwencjonalizowanego, usymlifikowanego i bezproblemowego.

²⁹ Pisze o tym M. Inglot, zob. *idem*, *Wirtuoz masowej wyobraźni (O twórczości Kornela Makuszyńskiego)*, [w:] *100-lecie urodzin...*, s. 33.

³⁰ Por. J. Ługowska, *Retoryka...*

