

„Więc byty w tych schodach zarazem i strach, i chęć ucieczki”

– los podmiotu uwikłanego w dwuznaczność świata

(*Schodami w górę, schodami w dół* Michała Choromańskiego)

Daniel Natkaniec*

DOI 10.24425/rl.2022.140957

ruch literacki • R. LXIII • 2022 • Z. 1 (370) PL

PL ISSN 0035-9602

Wstęp

W recepcji naukowej Michał Choromański kojarzony jest przede wszystkim jako autor *Zazdrości i medycyny* (1933). Dzięki niej zdobył rozgłos oraz Nagrodę Młodych Polskiej Akademii Literatury, a książka została uznana za najlepsze dokonanie artystyczne w twórczości pisarza. We współczesnych analizach literaturoznawcy zazwyczaj określają go mianem utalentowanego prozaika międzywojnia. Ich interpretacje najczęściej obejmują swoim zakresem tylko jeden utwór – wspomnianą *Zazdrość i medycynę*¹. Podejście

* Daniel Natkaniec – mgr, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych UJ.
ORCID: 0000-0002-9933-8460

¹ Warto zwrócić uwagę na samą liczbę artykułów i recenzji dotyczących tej właśnie powieści oraz na ich rozpiętość czasową, są to m.in.: J. Sławiński, „*Zazdrość i medycyna*” po wielu latach, „*Twórczość*” 1959, z. 12, s. 137–144; A. Kochańczyk, *Wybrane problemy „Zazdrości i medycyny” M. Choromańskiego*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Humanistyczne*” 1975, z. 30, s. 93–111; B. Umińska, *Pornograficzna Rebeka w powieści Michała Choromańskiego „Zazdrość i medycyna”*, „*Katedra*” 2001, nr 1, s. 130–145; W. Setlak, *Id, ego i deficyt superego w obrazie psychologicznym bohaterów powieści „Zazdrość i medycyna” Michała Choromańskiego*, „*Annales Universitatis*

to może okazać się krzywdzące dla samego Choromańskiego. Za takim stwierdzeniem przemawia fakt, że w latach trzydziestych ubiegłego wieku wydał on tylko dwie powieści w formie książkowej². Dla porównania między 1959 a 1971 rokiem opublikował ich aż dziesięć³. Nie wiadomo do końca, dlaczego powojenny dorobek artysty został „życzliwie przemilczany”, lecz problem ten sygnalizowała już w latach siedemdziesiątych Hanna Kirchner:

U schyłku dwudziestolecia wymieniano go jednym tchem z Gombrowiczem, Schulzem i Witkacym; przez ostatnich 12 lat jego opasłe książki znikają z księgarń nie pozostawiając żadnego śladu w bilansach krytycznych. [...] Gdy sława jego kolegów „choromaniaków” rosla, twórca *Zazdrości i medycyny* pozostał w opinii literackiej autorem tej jednej książki, przy tym jakby na zawsze przytrzaśniętej drzwiami, które zamknęły się za Warszawą międzywojenną.⁴

Przypadek Choromańskiego może być ostrzeżeniem dla badaczy i krytyków przed zbyt pochopnym wyciąganiem wniosków. Nie wolno bowiem zapominać o tym, że wielu z debiutujących w dwudziestoleciu pisarzy przeżyło II wojnę światową i brało wciąż aktywny udział w polskim życiu literackim. Przestroga nabiera jeszcze większej siły wyrazu, gdy uświadomimy sobie to, na co zwraca uwagę Kirchner:

Wydaje się bowiem, że te dziesięć powieści tworzy jedno dzieło, tożsame w strukturze i języku, spójne cechami kreowanego w nich świata. Prawda, dzieło to w swej partii ostatniej jest chyba artystycznie najbardziej dojrzałe. [...] W nich jednak rozrasta się tylko i doskonali to, co było u początku, może jeszcze w *Zazdrości i medycynie*?⁵

Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2018, nr 10, s. 133–148. Współcześnie pojawiają się pojedyncze publikacje, w których badacze interpretują także inne dzieła pisarza. Zob. P. Sobolczyk, *Homogotycki skandal według Michała Choromańskiego*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2014, z. 3, s. 239–262; M. Chowaniok, *Nietrafiony rytm. Wybrane problemy twórczości prozatorskiej Michała Choromańskiego*, Katowice 2010; W. Śmieja, *Erotyzacja relacji męsko-męskich w prozie Michała Choromańskiego*, [w:] tegoż, *Homoseksualność i polska nowoczesność. Szkice i teorii, historii i literaturze*, Katowice 2015, s. 350–377; W. Śmieja, *Dygresje na temat kłopotowania męskości. O „Dygresjach na temat kaloszy” Michała Choromańskiego*, [w:] *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX–XXI wieku*, pod red. B. Zwolińskiej, K.M. Tomali, Gdańsk 2019, s. 158–170.

² M. Chowaniok, dz. cyt., s. 8.

³ H. Kirchner, *Diabli wiedzą co, czyli Choromański*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 4, s. 34.

⁴ Tamże, s. 34–35.

⁵ Tamże, s. 35.

Autorka zacytowanego fragmentu docenia zatem wartość estetyczną oraz ideową chronologicznie późniejszej części omawianej spuścizny. Być może dorobek ten stoi na równie wysokim poziomie co wczesne publikacje, drukowane przed 1939 rokiem. Wiesław Setlak w niedawno napisanym artykule dokonuje interpretacji *Zazdrości i medycyny* z wykorzystaniem między innymi psychoanalizy Freuda i psychokrytyki Charles’a Maurona. W ramach drugiej z wymienionych metod odwołuje się do „mitu indywidualnego”, a rozważania na ten temat puentuje następująco: „Trudno jest rozpoznać mit osobisty Michała Choromańskiego jedynie na podstawie analizy jednej powieści, czyli *Zazdrości i medycyny*. Można jednak ogólnie określić podstawowe kierunki badań obejmujących znaczącą część dorobku Choromańskiego i uwzględniających czynnik biograficzny”⁶.

Niniejszy artykuł jest próbą omówienia wybranych zjawisk artystyczno-filozoficznych zawartych w książce *Schodami w górę, schodami w dół* Michała Choromańskiego. Powieść ta z uwagi na historię powstawania tekstu stanowi dogodny punkt, od którego warto zacząć naukowe badania nad prozatorskim dziedzictwem artysty, bo: „Pierwsza wersja *Schodami w górę, schodami w dół* powstała jeszcze w latach trzydziestych, ale wydawca zwlekał z publikacją w obawie przed procesem z Kasprowiczową, podczas wojny maszynopis zaginął i autor odtworzył go w 1965 roku”⁷. Książka powstawała zatem w ciągu dwóch epok literackich, co nie może umknąć uwadze, zważywszy na zarysowany wcześniej kontrast wynikający z przed- i powojennej recepcji tej twórczości. Dzięki temu utwór staje się z jednej strony idealnym polem do analizy reprezentatywnych cech stylu autora, lecz z drugiej – pokazuje zachodzące na przestrzeni lat zmiany w zakresie technik artystycznych konstytuujących światy przedstawione opisane w późniejszych publikacjach.

Amorficzność gawędy

Akcja powieści toczy się sześć miesięcy przed drugą wojną światową. Głównym bohaterem jest dziewiętnastoletni malarz Karol Nitonicki. Młodzieniec, zwabiony urokiem Podbazia, postanawia wynająć pokój na strychu w domu Barskiego. Początkujący artysta zostaje sąsiadem Draginy Łuckiej – właścicielki górskiej willi odziedziczonej po jej zmarłym mężu Antonim, anonimowym malarzu. Urodzona w Bułgarii kobieta pragnie, by nazwisko nieboszczyka stało się sławne. W tym celu postanawia wybudować wielką tumbę ku jego czci. Aby uzyskać rozgłos, Dragina zatrudnia architekta Ryszarda Ordegę, któremu zleca wybudowanie ogromnego

⁶ W. Setlak, dz. cyt., s. 144.

⁷ R. Księżyk, *Prolegomena do Choromańskiego*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7557-prolegomena-do-choromanskiego.html> [dostęp: 29.08.2020].

mauzoleum. Ordęga wprowadza się do domu swojej pracodawczyni, wskutek czego lokalna społeczność zaczyna plotkować na temat ich rzeckiego romansu. Nitonicki z biegiem czasu znajduje zatrudnienie – maluje portrety mieszkańców Podbazia, dzięki czemu lepiej poznaje każdego tubylca. Okres spędzony w podtatrzańskiej wsi na zawsze zmieni światopogląd młodzieńca, ponieważ odkryje on tajemnice skrywane przez tutejszych ludzi. Okazuje się bowiem, że nikt nie jest tym, za kogo podawał się na początku.

Schodami w górę, schodami w dół wykazuje wiele analogii z *Zazdrością i medycyną*: pisarz prezentuje w obu książkach zbliżone poglądy filozoficzne i nawiązuje do tej samej konwencji literackiej (psychologizmu), czerpiąc inspiracje z teorii Freuda. Mimo to utwory znacząco różnią się od siebie. Dzięki niebanalnej konstrukcji *Zazdrości i medycyny* Choromański zerwał z kultywowaną w drugiej połowie XIX wieku tradycją chronologii i logiczności, przez co został zapamiętany przede wszystkim jako przedstawiciel eksperymentalnej powieści psychologicznej międzywojnia. Jednak w interpretowanej powieści wykorzystuje on zupełnie inną technikę artystyczną – stylizację gawędową. Zmianę tę zauważyła Kirchner: „Eksperymentator z *Zazdrości i medycyny* przeistoczył się bowiem po wojnie w gawędziarza-humorystę”⁸. Choromański, polemizujący w latach trzydziestych z ówczesnym dziedzictwem literackim, staje się po wojnie artystą nawiązującym do gatunku gawędy prozą, którego początki przypadają na okres romantyzmu⁹.

Wspomnianą metamorfozę należy uznać za istotną, ponieważ gawęda w analizowanym tekście nie pełni wyłącznie funkcji naśladowczej, lecz również określa sposób percepcji świata zewnętrznego. Z kolei postrzeganie rzeczywistości, otaczającej mieszkańców górskiego kurortu, determinowane jest przez wewnętrzne, rozbite życie członków tej wspólnoty. Jak stwierdził Chowaniok: „Ważną [...] cechą konstrukcyjną jest chaotyczność bądź amorficzność gawędy – realizowana przez wprowadzanie elementów nieistotnych, przynoszących w rezultacie bogactwo dygresji, powtórzeń; odstępowanie od porządku kolejności zdarzeń”¹⁰. Za pośrednictwem wskazanego zabiegu stylizacyjnego autor wprowadza do powieści konstrukcyjny nieład. Pierwszoosobowy narrator – Karol Nitonicki – opowiada historię z perspektywy czasu. Mimo to jego relacja jest niespójna i sprawia wrażenie nieprzemyślanej. Młody malarz często nie zachowuje chronologii

⁸ H. Kirchner, dz. cyt., s. 36.

⁹ K. Bartoszyński, *Gawęda prozą*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2002, s. 314.

¹⁰ M. Chowaniok, dz. cyt., s. 134. Chowaniok poświęcił cały rozdział na temat funkcji gawędy prozą w powieści Choromańskiego pt. *Różowe krowy i szare scandale*. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 95–165.

zdarzeń, miesza wątki, ma też kłopoty z pamięcią, na skutek czego nie potrafi przypomnieć sobie wielu szczegółów ze swojego pobytu w podtatrzańskiej miejscowości. Nie wiadomo tak naprawdę, co stanowi oś książki, jej motyw przewodni. Czytelnik ma prawo poczuć się zagubiony przez natłok informacji i nie rozumieć sensu opisywanych faktów, jako że sam główny bohater wielokrotnie ma z tym problemy. Perspektywa Nitonickiego jest ograniczona, o wszystkich skandalach dowiaduje się zazwyczaj od znajomych, których spotkał na mieście. Rzadko kiedy osobiście uczestniczy w jakimś zajściu, a jeśli już dojdzie do takiej sytuacji – nie pojmuje on dwuznacznych wypowiedzi oraz gestów innych postaci. Gawęda służy więc Choromańskiemu przede wszystkim do zwrócenia uwagi na dwa elementy, gatunek ten z jednej strony uwydatnia bowiem językową warstwę utworu, z drugiej zaś – motywuje narrację w formie rozbudowanego monologu Nitonickiego, co sprawia, że mamy możliwość przeprowadzenia wewnętrznej, analitycznej wiwisekcji początkującego artysty.

„Galimatias”, czyli świat pełen sprzeczności

Zdaniem autora *Schodami w górę, schodami w dół* całe doświadczenie świata zapośredniczone jest przez język, aczkolwiek językowość nie prowadzi do ukonstytuowania podmiotu. Według Choromańskiego język to medium, za sprawą którego człowiek może wyrazić jedynie... niewyraźność Kosmosu. Problem ten zauważył Nitonicki:

Teraz, kiedy przeczytałem powyższe moje opisy i dialogi, kiedy w ogóle straciłem prawie dwa dni, żeby przejrzeć całość mej opowieści – ogarnia mnie niewymowne przykre uczucie, jakiego doznawałem zawsze, gdy obraz, który wymalowałem, nie przypominał obrazu, który w głowie nosiłem. Nie przypuszczałem, gdy zaczynałem to pisać, że zwykle, najwyklesze opisywanie faktów, jest rzeczą taką trudną, żeby nie powiedzieć zdradziecką. Widocznie przy pisaniu najważniejsze jest, ażeby spod pióra wypływało dokładnie to, co zamierzasz i chcesz, nie zaś jakaś niespodzianka, nieprzewidywana i niezamierzona obraz. Innymi słowami mam męczące i jakieś nawet wstydlive wrażenie, że napisałem nie to, co chciałem. Wyszło to albo raczej nie wyszło jakoś samo przez się. Nie panowałem nad obrazami, nie używałem należnych słów i zwrotów. Niekiedy jednak wydaje mi się, że jest to nie tylko wina mojej nieumiejętności – świadczy to także o jakiejś osobliwości mego wzroku, słuchu i języka.¹¹

Dlaczego „najwyklesze opisywanie faktów” doprowadziło narratora do stworzenia niezamierzonego obrazu? Jak niejednokrotnie zauważają

¹¹ M. Choromański, *Schodami w górę, schodami w dół*, Warszawa 2017, s. 399–400.

mieszkańcy Podbazia, trudne do określenia paradoksy wpisane są w naturę otaczającego ich świata. Bez wątpienia jednak można w oparciu o treść utworu rozpoznać nieufność bohaterów wobec języka. Choromański rozbija bowiem binarne systemy pojęciowe, przyszpilające znaczenia wyrazów, aby pokazać względny charakter wszelkich rzeczy. Dlatego Nitonicki prawie nigdy nie kończy rozpoczętych wcześniej deskrypcji i opowieści – autor unika w ten sposób definiowania prezentowanych zjawisk. W konsekwencji narracja pełna jest niedomówień, podtekstów, niejasnych aluzji, a Karol ma problem ze zrozumieniem dwuznacznych wypowiedzi pozostałych osób:

Pachniało piżmem, fiołkami i czymś brudnym, bo niedopowiedzianym. Mimo rosnącego we mnie z każdym tygodniem cynizmu, do czego się przyznaję – cynizmu może dziecinnego, ale mimo to cynizmu – wzdrygałem się odruchowo przed wszelką niedopowiedzianą dwuznacznością. [...] życie uczyło mnie, że nie tylko w rozmowach ludzkich, lecz i w ludziach samych należy umieć podpatrzeć ich podwójne dno.¹²

Swoje przemyślenia na temat nierozwiązywalnych, sprzecznych zjawisk wypowiada również Ordęga w rozmowie z młodym malarzem:

– [...] Ale powróćmy do Empedoklesa. Tu dalej on powiada, że według niego podobne pociąga podobne.

– Ciekawa myśl.

– Przypuśćmy. Ale co na to odpowiadają Francuzi. Zna pan francuskie powiedzenie: krańcowości się stykają. Czyli niepodobne pociąga niepodobne.

– Może być i tak, i tak. Mnie jest to w gruncie rzeczy najzupełniej obojętne.

– Właśnie widzę. Ale zgodzi się pan, że to trochę drażniące. Wszystko się nawzajem pociąga. — Skrzywił się ironicznie. — Podobne pociąga podobne, niepodobne pociąga niepodobne. A co w takim razie się odpycha? Jest sam tylko pociąg?

Przypomniało mi się coś śmiesznego.

– Budowniczy Solnes podobno mawiał: na początku wszystkiego była chuć – rzekłem. – Mawiał tak chyba za Przybyszewskim... Ale nie wiem, czy pan o ludzkich stosunkach mówi? Bo jeżeli o filozofii, to ja...

– Mówię przede wszystkim o punktach widzenia. W tym wypadku, owszem, o ludzkich stosunkach. Zgodzi się pan, że niekiedy w życiu bywa tak, że podobne odpycha podobne, a niepodobne odpycha niepodobne. Wiemy, że krańcowości niekiedy wręcz się nienawidzą. Jakiś galimatias!¹³

Co znamienne, podczas dyskusji z Nitonickim architekt zwrócił uwagę na dwuznaczność świata, w którym przyszło mu żyć. Według Ordęgi krańco-

¹² Tamże, s. 303.

¹³ Tamże, s. 134–135.

wości niekiedy się stykają, innym razem – „nienawidzą”, co oznacza, że te same zjawiska mogą się jednocześnie przyciągać i odpychać, ponieważ ogląd sytuacji zależy od tego, jaki punkt widzenia przyjmie podmiot. Oczywiście bohater nie jest w stanie racjonalnie wytłumaczyć tej sprzeczności, dlatego postrzega otaczającą go rzeczywistość jako „galimatias”. Jednostka wbrew swej woli zostaje uwikłana w poznawczy chaos, ponieważ wszelkie obserwowane przez nią zdarzenia nie dają się w żaden sposób wyjaśnić. Na tym właśnie polega tragedia mieszkańców Podbazia – dotychczasowe pojęcia i definicje są niewystarczające do zrozumienia niejednoznacznego świata, który staje się przez to ambiwalentny, skomplikowany i niezrozumiały. Stwierdzenia sławnych filozofów – objaśniających zwykłym ludziom sens, istotę Kosmosu – przestają mieć jakiegokolwiek znaczenie, bo są archaiczne wobec tego, czego doświadcza współczesny człowiek. Jak zauważa Ordęga, bezużyteczne okazują się nie tylko tezy wybitnych myślicieli, takich jak Empedokles, ale również przysłowia, często przedstawiające uniwersalne prawdy w kilku prostych słowach. Co pozostaje jednostce funkcjonującej w takiej rzeczywistości? Podobnie niczym konstruktor wielkiej tumbi dla Łuckiego musi bezradnie rozłożyć ręce i przyznać, że zrozumienie dwuznacznych zjawisk jest zadaniem niewykonalnym. Tym samym Choromański prezentuje w powieści ideę świata galimatiasu oraz ukazuje podmiot zagubiony, niepewny, wciąż szukający odpowiedzi na zadane pytania.

Bohaterowie nie mają więc szans na poznanie – ich możliwości percepcyjne znajdują się, by tak rzec, w zawieszeniu. Zdaniem Choromańskiego ludzie mogą zgłębić rzeczywistość tylko fragmentarycznie. Gdy pewien podbaziński gazda próbuje podsłuchać jedną z rozmów pomiędzy Ordęgą a baronową Szytygielową – kobietą, która chce uwieść architekta – przyroda skutecznie mu to uniemożliwia:

Ordęga stał pośrodku niedokończonych schodów i zobaczywszy, że ktoś ku niemu biegnie, z początku cofnął się i tyłem zaczął wchodzić po stopniach. Ale potem uchylił kapelusza i zszedł na dół. Oboje, i on, i ona [Szytygielowa – D.N.], odeszli trochę w bok i gaździe wierzba ich przystoniła. Po jakichś dziesięciu minutach gaździe znudziło się siedzieć na przodzie, więc przesiadł się na siedzenie bryczki. Wtedy schody było widać jak na dłoni. Ale koń ruszył parę kroków i znów wierzba przystaniała prawie wszystko z wyjątkiem kilku, sześciu czy siedmiu stopni na dole z lewej strony [...]. Koń niecierpliwie poruszał nogami, schylał pysk ku przydrożnemu krzaczkowi. Bryczką trochę szarpnęło do przodu, ale zaraz potem znowu odsunęła się do tyłu. Gałązki wierzby migały i obraz był bardzo zamazany.¹⁴

Każdy przedmiot w powieściowym uniwersum pulsuje tym samym nieograniczoną liczbą sensów. Postacie występujące w książce cały czas

¹⁴ Tamże, s. 252.

doświadczają zetknięcia z nierozstrzygalnością, nad którą nie da się zapanować. Symbolem tego jest podkreślona w tytule opozycja góra-dół, przypominająca o napięciu tworzącym się w wyniku zderzenia dwóch przeciwstawnych pierwiastków. Gdy Nitonicki wspomniał w towarzystwie Draginy o potencjalnej wojnie, kobieta zareagowała nerwowo, ponieważ nie zdawała sobie sprawy, że dwubiegunowe zjawiska mogą się przenikać:

– [...] cały świat to właściwie Podbazie. Znajduje się gdzieś na dole, gdzieś bardzo nisko. Gdyby pan mieszkał w tym domu [tzn. w domu Draginy – D.N.], pan by to odczuł. To właściwie nie dom, to latarnia morska, wznosząca się wysoko nad falami wzburzonego oceanu ludzkiej nieprawości. Mieszkać tu to to samo, co chodzić ze wzniesioną głową do góry. Ja nigdy nie patrzę sobie pod nogi. A pan mówi: wojna!¹⁵

Plotka jako półprawda

Interesujący zabieg literacki w omawianym kontekście stanowi także ukazanie struktury plotki. Rolę przywołanego motywu, pojawiającego się w tej twórczości, podkreślała już Kirchner:

Na te najwcześniejsze sposoby i przeświadczenia pisarskie powojenny gawędziarz i humorysta narzuca strukturę dodatkową, [...] strukturę plotki. [...] Choromański widzi w plotce nie tylko swoistą gnoseologię, ale i rudymenty świadomości i komunikacji społecznej, jakby historię i socjologię w funkcjonowaniu codziennym.¹⁶

Nitonicki większość informacji o tubylcach czerpie z różnych pogłosek, zasłyszanych mimochodem w trakcie towarzyskich spotkań. O plotce zwykło się mówić, że nie wzięła się znikąd, toteż jest ona prawdą i kłamstwem jednocześnie – w zależności od punktu widzenia plotka będzie półprawdą lub półkłamstwem. Za sprawą rozpowszechniania pogłosek bohaterowie powieści wytwarzają zakłamaną obraz świata na podstawie prawdziwych zdarzeń, w pewnym sensie hiperbolizują fakty, które wciąż pozostają... faktami. Przykładem tego, jak funkcjonuje plotka, jest sytuacja, gdy Nitonicki dowiaduje się o domniemywanym romansie miejscowej Basi oraz Barskiego. Początkowo to Karol umawiał się ze wspomnianą dziewczyną na schadzki, zatem usłyszana historia była dla niego niemiłym zaskoczeniem:

Doświadczenie nauczyło mnie, że w tym miasteczku żyło się jak pod szklanym kloszem [...]. Wszystkie plotki się sprawdzały lub realizowały – bo niekiedy mieszkańcy

¹⁵ Tamże, s. 155.

¹⁶ H. Kirchner, dz. cyt., s. 36–37.

miasta z początku jakby zmyślali jakiś fakt, a potem nagle ten zmyślony fakt stawał się rzeczywistością. Oczywiście nie chciałem kucharce pani Draginy uwierzyć, że Basia mogła mieć coś wspólnego z tym kuternogą Barskim. Walczyłem z tym. A jednak... W każdym razie [...] ta plotka mnie nad wyraz bolała.¹⁷

Ukazanie struktury plotki sprawia, że książkowa rzeczywistość uwikłana jest w ambiwalencję¹⁸ – pokazaną przez Choromańskiego jako destrukcyjny czynnik. Dlatego też pisarz niewątpliwie kreśli katastroficzną wizję ludzkiego życia. Pogłoska wprowadza chaos, niepewność w poczynania mieszkańców Podbazia, zaciera granice między tym, co autentyczne, oraz tym, co fałszywe, z tej przyczyny świat jawi się jako wrogi, nieprzystępny, niespójny. Jednostka nie jest w stanie go uporządkować, nie panuje ona bowiem nad samą sobą, czego symptomem jest ciągle, mimowolne potykanie się Ordęgi. Nitonicki zauważa tę przypadłość i dzieli się obserwacją z panem Benedyktem Sznadlem, mieszkańcem podtatrzańskiego kurortu:

- [...] A propos, kto to jest ten Ordęga? Pan go już poznał?
- Bardzo uprzejmy pan – odpowiedziałem – ale który stale się potyka.
- Chce pan powiedzieć, robi gafy?
- Nie, potyka się dosłownie, na równej drodze.¹⁹

Problemy ze światopoglądem

W konsekwencji człowiekowi zostaje odebrana możliwość ukonstytuowania własnego ja. Tragizm podmiotu bezpośrednio odczuwa architekt tumbry, wypytujący każdą napotkaną osobę o jej światopogląd. Ordęga puentuje rozważania, dotyczące tej kwestii, następująco:

- [...] próbowałem dojść, dlaczego i skąd do głowy mojej, akurat w tym momencie gdy podniosłem do ust grzanekę z masłem, wskoczyła nieproszona myśl: A jaki ja właściwie mam światopogląd? Był czas, kiedy myślałem, że sam czart mi tę myśl podsunął. Bo ma się rozumieć, jak pan się już domyśla [...], ja wierzę i nie wierzę w czarta czy tam diabła. [...] postanowiłem zastanowić się i dojść do ukrytego we mnie podświadomego światopoglądu filozoficznego. Ale uczucie, że się okłamuję, wciąż

¹⁷ M. Choromański, dz. cyt., s. 97.

¹⁸ O plotce i jej ambiwalencji pisali m.in. Krystyna Kłosińska i Mateusz Skucha. Zob. K. Kłosińska, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004, s. 7; M. Skucha, *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piśarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 2014, s. 154–155.

¹⁹ M. Choromański, dz. cyt., s. 114.

mnie nie opuszczało. Gdzieś we mnie tkwiła pewność, że mam w sobie absolutną pustkę. Bardzo to przykry i godny ubolewania fakt – ale fakt. Nie mam nie tylko żadnego światopoglądu filozoficznego, ale i żadnej wiary, żadnego przekonania, żadnego kąta widzenia. Albo właściwie, jeżeli pan chce – mam ich milion: wskutek tego wzajemnie się negują i pustka pozostaje pustką.²⁰

Ordęga nie jest w stanie zająć jakiegokolwiek stanowiska wobec zdarzeń od niego niezależnych, bo z jednej strony nie podziela on żadnych przekonań, z drugiej natomiast ma ich nieskończenie wiele. Projektant ogromnego mauzoleum nie potrafi także wartościować idei na te, które są słuszne, i te, które są niewłaściwe. Przyjęcie określonej perspektywy poznawczej pozwoliłoby mu odpowiedzieć na pytanie, kim tak naprawdę jest, lecz jak powinien tego dokonać, skoro rzeczywistość zewnętrzna nie pozwala, aby bohaterowie znaleźli odpowiedź na fundamentalne kwestie egzystencjalne? Autor ukazuje błędne koło, sytuację bez wyjścia. Ze względu na absurdalność opisywanych faktów ludzkie życie przypomina groteskę, jest tragiczne oraz śmieszne zarazem. Niezależnie od liczby stanowisk, teorii, los Ordęgi pozostaje przesądzony – jedyne uczucie, jakiego doznaje, to absolutna pustka. Tym samym Choromański skazuje mieszkańców Podbazia na ciągłą niepewność, trudne do sprecyzowania lęki. Pisarz prezentuje byt, którego nie da się zebrać w całość i wyraża jednocześnie przekonanie, że świat nie ma w zamian nic lepszego do zaoferowania.

Ucieczka przed opresyjnym światem

Co więcej, nad bohaterami powieści krąży również widmo nowego konfliktu zbrojnego, co jeszcze bardziej napawa ich niepokojem. Mieszkańcy podtatrzańskiego kurortu przeczuwają nadchodzący kataklizm i boją się o swoje życie. W ich głowach zaczynają kiełkować przerażające myśli dotyczące śmierci, a olbrzymie napięcie nie pozwala nikomu zaznać spokoju. Po ulicach maszerują żołnierze, gdzieś na stacji pojawia się niewidziany wcześniej pociąg pancerny, jeden z ministrów przyjeżdża nocami do chiromanty Lilipowskiego, żeby wziąć udział w seansach spirytystycznych. Przeczuwana katastrofa spełni się pod koniec książki, gdy Łucka zginie w trakcie ostrzału Podbazia przez niemieckie samoloty, a Nitonicki na skutek przeżyć okupacyjnych straci zapał do kontynuowania twórczej pracy. Znowu los jednostki zostaje bezlitośnie zdeterminowany. Jak zatem młody malarz radzi sobie z opresyjnym światem?

Formą obrony przeciw wszelkim niedorzecznościom staje się dla narratora ucieczka. Postanawia on odciąć się od dotychczasowego towa-

²⁰ Tamże, s. 376.

rzystwa, opuszcza Podbazie i wynajmuje pokój u Kasi w „Gencjanie”. Pomieszczenie zaczyna pełnić funkcję mniszej celi, Nitonicki bezwzględnie zrywa kontakt z rzeczywistością, ponieważ chce stłumić wszelkie emocje. Od teraz pośredniczką między portrecistą a tym, co na zewnątrz, będzie wyłącznie właścicielka pensjonatu:

Szło o to, że o powyższych sprawach dowiadywałem się tylko pośrednio, od Kasi. Nie wychodziłem bowiem z „Gencjany” ani razu – nawet nosa za drzwi nie wystawiłem. Z początku było to zapalenie płuc, które na dłuższy czas przytrzymało mnie w łóżku, a później doszły do tego inne okoliczności.²¹

Podmiot zrezygnował więc z próby ukonstytuowania własnego ja względem świata zewnętrznego. Nitonicki od teraz znajduje się, jak napisał niegdyś Adam Mickiewicz o upiorze: „Na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata!”²².

Destrukcyjny charakter *femme fatale*

Niewątpliwie tezy głoszone przez Zygmunta Freuda odcisnęły silne piętno na światopoglądzie Michała Choromańskiego. Pisarz powołuje do życia szereg jednostek niepotrafiących zapanować nad własną nieświadomością oraz niemogących zahamować popędów, które nimi kierują. Główną reprezentantką tej grupy jest Dragina Łucka – żona zmarłego architekta Antoniego Łuckiego. Pochodząca z Bułgarii kobieta jawi się jako *femme fatale*, a każde jej zachowanie ma na celu podporządkowanie sobie bezbronnego mężczyzny. Nie istnieją dla niej żadne konwenanse społeczne, bo wprowadzanie adoratorów w zakłopotanie sprawia bohaterce erotyczną przyjemność. Pewna swoich walorów estetycznych, czerpie radość z miłosnych udręczeń zalotników. Każdą refleksję wyraża za pomocą dwuznacznych wypowiedzi, dzięki czemu skutecznie rozpala seksualne myśli w głowach otaczających ją mężczyzn. Łucka przypomina zatem Rebeke Widmarową z *Zazdrości i medycyny*. Jak napisał Wiesław Setlak:

Dla Rebeki Widmarowej, jednej z głównych postaci wykreowanych przez Choromańskiego w *Zazdrości i medycynie*, nie istnieje żadne tabu, które mogłoby zdecydować o zaniechaniu przez nią manipulowania mężczyznami [...]. Fakt, że cierpią katusze rywalizujący o nią mężczyźni, dostarcza jej kamuflowanego afektacją zadowolenia.²³

²¹ Tamże, s. 407.

²² A. Mickiewicz, *Upiór*, <https://literat.ug.edu.pl/dziady/001.htm> [dostęp: 30.08.2020].

²³ W. Setlak, dz. cyt., s. 139.

Alina Kochańczyk zwraca uwagę na jeszcze jedną, istotną cechę Rebeki – widmowość: „[...] jawi się ona czytelnikowi jako umykające wszelkim definicjom widmo”²⁴. Podobnie mieszkanka Domu na Baziach roztacza wokół siebie tajemniczą i upiorną atmosferę, co nie umyka uwadze Ryszarda Ordęgi, który stwierdza o niej: „To w istocie zmora”²⁵, i dodaje dalej:

– [...] No i zobaczyłem z bliska parę detali... jakiś nagi, można powiedzieć, koszmarny. „Zmora” to naprawdę delikatne słowo. Jakaś rymowana pornografia! Jakaś pastelowa sprośność. Jakaś nekrofiliska sonata! O, widzi pan, mówię nawet jej językiem.²⁶

Co więcej, sama Bułgarka podczas rozmowy z Nitonickim zdradza się z tym, że w najskrytszych zakamarkach jej psychiki czają się ciemne, trudne do opisanie moce:

– [...] Nie wiem, czy mogę mówić otwarcie wszystko, co o nim [Ordędze – D.N.] słyszałem. Pan inżynier może jest pani przyjacielem?

– Nie znam go nawet z widzenia – odpowiedziała. – Tylko mi się przysnił wczoraj.

– Co? – zawołałem bardzo zdziwiony. – Jak on mógł się pani przysnić, skoro nie wie pani nawet, jak wygląda?

– To nic nie znaczy – odpowiedziała jakimś głosem, trochę do jej poprzedniego głosu niepodobnym i jakby bardzo rozmarzonym. – To absolutnie nic nie znaczy. Takie rzeczy są zupełnie możliwe, może nawet codzienne.²⁷

Chociaż bagatelizuje ona całą sprawę, to słowa przez nią wypowiedziane są niemalże jawnym nawiązaniem do teorii Freuda na temat snu.

Postać Draginy, podobnie jak jej odpowiedniczka z *Zazdrości i medycyny*, będzie więc reprezentować sferę *id* oraz instynktowne żądze erotyczne, trafiające do świadomości w zniekształconej formie, która komplikuje rozpoznanie przyczyny dziwnych zachowań i sennych wizji (stąd między innymi jej „zmorowatość”, sugerująca trudne do zdefiniowania zjawisko, a także bezcielesne źródło chuci fizycznej)²⁸. Właścicielka podtatrzańskiej willi roztacza wokół siebie „pornograficzną” aurę, a jej demoniczna siła odbija się na psychice pozostałych bohaterów. Doświadczając tego między innymi Nitonicki – młodzieniec z biegiem czasu coraz częściej zwraca uwagę na fizyczne przymioty kobiety. Podczas jednej z wizyt na Baziach malarz zachwyił się nogami swojej rozmówczyni i porównał je do doniczki:

W tym okresie w rzeźbiarstwie ukazał się nowy typ modelki: kobiety o bardzo grubych nogach. Łydki były tak samo grube jak i biodra i koło kostek się nie zwężyły.

²⁴ A. Kochańczyk, dz. cyt., s. 101.

²⁵ M. Choromański, dz. cyt., s. 364.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 30.

²⁸ Por. W. Setlak, dz. cyt., s. 140.

Coś w tym rodzaju widziałem przed sobą na skraju wiklinowego fotelu. Podobnie jak i pani Szttygielowa wielka wdowa była bez pończoch, w samych tylko letnich sandałkach z rafii. Skóra jej nóg była lśniąca i przypominała połacany brąz. Na stole stała doniczka z tulipanami. [...] Otóż objętość jej łydki równała się objętości doniczki. Jakież bardzo zawikłane, żeby nie powiedzieć ciemne uczucie ogarnęło mnie wtedy. Wiedziałem, że jest to w wysokim stopniu niestosowne, ba! najzupełniej do mnie niepodobne — a jednak przez minutę co najmniej nie mogłem oderwać oczu od jej nóg. Nawet nie słyszałem, co mówiła.²⁹

Tym samym Łucka rozbudziła jego seksualne pożądanie. Od tej chwili za każdym razem, gdy młody artysta zauważył kobiece nogi, myślał – sam nie wiedząc dlaczego – o doniczce i dopiero pod koniec powieści zrozumiał mechanizmy władające nieświadomością:

I kiedy teraz przypadkowo popatrzyłem na tę doniczkę [...] wszystko nagle stało się dla mnie jasne. Nogi, przypominałem sobie, nogi! Już dawno o nich myślałem i zawsze udawało mi się ominąć je oczami. Teraz ten zaduch moralny, ta utrata szacunku do gospodyni, a nawet posądzanie jej o nieprzyzwoitość i złe maniere sprawiły, że uczułem nieprzepartą chęć — chęć złośliwą i łaskoczącą czymś gniewnym — spojżenia na te jej nogi. [...] Pani Dragina, rozmawiając z komisarzem, siedziała przy stole bokiem i założyła kolano na kolano. Jej nogi były objętości doniczki, miały nawet coś z ich glinianego odcienia. Doniczka, o to więc szło! Jej sarong nie sięgał nawet czubka kolana, nagość powiedziałbym — otwartość, jawność jego nagości była zaledwie o metr lub półtora ode mnie. Uczułem nagle wstyd, wstyd bardzo sekretny.³⁰

Ze względu na sposób, w jaki został odmalowany portret psychologiczny Widmarowej, badacze oskarżali autora o mizoginizm³¹. Obraz Draginy zdaje się tylko potwierdzać to przekonanie. Choromański przedstawia bowiem kobietę jako przyczynę męskiej zguby oraz uosobienie diabelskiej natury człowieka. Żona zmarłego architekta nikczemnie wykorzystuje walory cielesne do osiągania egoistycznych celów i jest przepełniona destrukcyjną siłą erotyczną, która odpowiada za wewnętrzne rozbitcie jednostki.

Tym samym pisarz utożsamia kobietę z wszechwładnymi żywiołami przyrody. Nieprzypadkowo podczas rozmowy na temat Łuckiej pomiędzy Nitonickim a Ordęgą zaczyna wiać nadzwyczajnie silny wiatr halny:

²⁹ M. Choromański, dz. cyt., s. 95.

³⁰ Tamże, s. 304.

³¹ O mizoginizmie Choromańskiego i kreacjach bohaterek w jego twórczości pisała Aneta Górnicka-Boratynska. Zob. A. Górnicka-Boratynska, „Pustka na kanapie”, czyli o kobiecie w twórczości Michała Choromańskiego, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, Warszawa 2000, s. 279–290.

Przywarliśmy, każdy do swego pnia. Nogawki nam łopotały niczym małe żagle. W chwili następnej uczułem piasek między zębami. Był to trzeci zryw halniaka. Niczym kłęby pary spod kół lokomotywy i tak samo sycząc przemknęły obok nas i o nas zawadzając, zwały ciepłego powietrza.³²

Motyw ten pojawia się konsekwentnie w omawianej twórczości i za jego pośrednictwem Choromański kreśli pesymistyczną wizję ludzkiego życia³³. Malarz wraz z architektem, pracującym nad tumbą dla Łuckiego, muszą podporządkować się przemożnemu żywiołowi, dlatego chowają się za pobliskimi drzewami, bo nie są w stanie usłyszeć tego, co mówi druga osoba. Górska zawierucha wprowadza atmosferę grozy i niepokoju, staje się rezonatorem wewnętrznych przeżyć postaci. W *Schodami w górę, schodami w dół* człowiek to tylko mało znaczące ogniwo w łańcuchu bytów – nie kontroluje on pierwotnych impulsów, zmuszających go do zaspokajania seksualnych potrzeb, i jest zdany na (nie)łaskę przyrody. Po chwili jednak halniak ustaje, a rozmówcy mogą kontynuować dialog, lecz stan uspokojenia będzie trwał wyłącznie chwilę, ponieważ wiatr, zwłaszcza w górach, zrywa się co jakiś czas, wskutek czego niedługo znów przypomni bohaterom o tym, że człowiek nie ma żadnych szans w starciu z naturą.

Chociaż Choromański identyfikuje kobietę jako ucieleśnienie występku oraz niszczącej siły erotyki, to mężczyźni w jego utworze także są jednostkami rozbitymi, łatwo ulegającymi pokusom, niepanującym nad sobą. Narrator wypowiada się przecież o nich w następujących słowach:

Szmurło nie był odosobniony w swym niedzisiejszym do niej uwielbieniu. Wszyscy, którzy kochali się w niej, byli jej wierni od wieku niemal mutacji aż po grobową deskę. Tylko że nie była to miłość taka, do jakiej po wojnie myśmy się już przyzwyczaili. Nie było to zwykłe miłosne pożądanie. Miłość do pani Draginy była zawsze miłością do władzy. Spotkawszy się z nią, mężczyzna zawsze wołał: – Albo ja nic nie jestem wart, albo ona będzie moja! [...] Komisarz [...] twierdził, że ma zwiczną karierę polityczną tylko dlatego, że nie potrafił jej zdobyć. Coś z jego dążeniem do władzy więc było nie w porządku.³⁴

Szmurło utożsamia Draginę z władzą, a sukcesy w karierze politycznej warunkuje zdobyciem ukochanej. Łucka objęła przywództwo nad każdym aspektem jego życia, również zawodowym, choć to właśnie profesję policjanta należałoby kojarzyć z panowaniem. Komisarz wydaje się bierny i bezbronny w tej relacji. Od Bułgarki zależy, czy będzie on mógł dać upust

³² M. Choromański, dz. cyt., s. 370.

³³ O motywie wiatru halnego w twórczości Choromańskiego pisali m.in. Wiesław Setlak i Alina Kochańczyk. Zob. W. Setlak, dz. cyt., s. 141; A. Kochańczyk, dz. cyt., s. 104.

³⁴ M. Choromański, dz. cyt., s. 6.

swojemu miłosnemu pożądaniu. Szmurło stał się zależny od obiektu, nad którym sam wcześniej próbował zawładnąć – teraz nieświadomość nie pozwala mu przejąć kontroli nad własną egzystencją. Zatem kobieta jest źródłem demonicznej energii libidalnej, produkowanej mimowolnie, z kolei mężczyzna nie potrafi oprzeć się pokusie fizycznych przyjemności i nie umie przestać myśleć o miłosnych rozkoszach. Czy Choromański widzi jakąś nadzieję, by przerwać błędne koło? Niezależnie od płci bohaterów występujących w książce autor *Zazdrości i medycyny* przedstawia obraz człowieka niepewnego i nieposiadającego kontroli nad zmysłami – wszelkie próby walki z ograniczeniami, jak w przypadku komisarza, muszą zakończyć się porażką. Choromański, podobnie jak Freud, jest mistrzem podejrzeń i nie ufa ludziom, dlatego prezentuje w *Schodami w górę, schodami w dół* koncepcję człowieka kierującego się podświadomymi impulsami i niezdolnego do podejmowania racjonalnych decyzji.

Schody jako wertykalny schemat ludzkiej psychiki

Swoim zachowaniem Łucka próbuje zaprzeczyć powyższym tezom. Sprawia ona wrażenie, jakby pochodziła z innego wymiaru: swoje myśli zwraca ku metafizycznym problemom, o ziemskich sprawach takich jak wojna nie chce nawet słyszeć, w zanadrzu zawsze ma jakiś mądre brzmiący aforyzm. Próbuje także przełamać barierę pomiędzy światem rzeczywistym a światem pozazmysłowym:

- Jak można nie wierzyć w śmierć? – spytałem jak echo.
- Mój mąż żyje w mojej głowie w tej chwili tak samo, jak gdyby siedział na miejscu pana na leżaku. Cudzej śmierci nie ma, jest śmierć nasza, własna. Antoni umrze naprawdę dopiero wtedy, kiedy i ja umrę.³⁵

W tym celu postanawia wybudować wielką tumbę – znak pośmiertnej i nieprzemijającej sławy męża. Wdowa chce w ten sposób zakamuflować irracjonalne, często erotyczne, moce, determinujące jej życie. Przedsięwzięcie odwraca uwagę malarza od prawdziwej, diabolicznej natury Draginy, bo w sensie kulturowym i filozoficznym nagrobek powinien spełniać doniosłą funkcję. Prowadzące do niego schody można porównać z konstrukcją domu onirycznego Gastona Bachelarda:

Dom oniryczny [...] stanowi jeden ze schematów wertykalnych ludzkiej psychiki. [...] A. Teillard analizując symbolikę snów twierdzi, że dach reprezentuje głowę śniącego oraz działanie świadomości, a piwnica – podświadomość. Nie zabraknie nam dowodów na intelektualność strychu, na racjonalny charakter dachu, który w sposób

³⁵ Tamże, s. 34.

oczywisty stanowi osłonę. A piwnica tak dalece jest miejscem gromadzącym symbole podświadomości, że od razu rzuca się w oczy, iż życie świadome rośnie w miarę, jak dom wyłania się z ziemi.³⁶

Powieściowe schody symbolizują dążenie ku czemuś wyższemu, wykraczającemu poza cielesne żądze, oraz są wertykalnym schematem ludzkiej psychiki, ruch w górę będzie oznaczać bowiem zbliżanie się do sfery *superego*, natomiast ruch w dół – oddalanie się od moralnej instancji, zmierzanie ku sferze *id*. O wymowie pokonywania kolejnych stopni wypowiadał się komisarz Szmurło:

Dla niego budowniczy, który budował te schody, przeżywał strach. Jakby bał się zejść na ziemię, natomiast ratunek dla siebie widział w ucieczce na górę. Więc były w tych schodach zarazem i strach, i chęć ucieczki. – Schodami w górę, schodami w dół! – zawołał dosłownie pan Bolestaw.³⁷

Na podstawie zacytowanego fragmentu wywnioskować można, że schody nie zostały wybudowane po to, aby wstępujący po nich turyści osiągnęli etyczną doskonałość. Są one raczej wyrazem lęków, z którymi człowiek musi mierzyć się na co dzień, oraz przypominają ludziom o napięciu między dwoma przeciwstawnymi obszarami ich świadomości, powodującymi niepewność i rozbieżność jednostki. Choromański pokazał *superego* jako sferę niestałą, przez co nie odwraca ona uwagi mieszkańców Podbazia od pierwotnych popędów. Innymi słowy, bohaterowie mają do czynienia z ułudą, nic nieznaczącym frazesem. Z tego powodu konstrukcję tumbę, choć wielką rozmiarami, postawiono na bardzo kruchych fundamentach, czego dowodem jest przedostanie się wody podziemnej do środka groty:

– [...] Więc weszli tam i jeden z nich przypadkiem dotknął dłońią ściany. Prawe ściany groty. I nagle czuje, że dłoń ma mokrą [...].

[...]

– Pan myśli, że ktoś rozlał? [...] Z początku tak to sobie wytłumaczyli. Ale potem ten przypomniał sobie, że ma mokrą dłoń. Więc zaczął macać ścianę. A po ścianie się leje! I leje coraz bardziej.

[...]

– [...] Ten przyszedł i zrozumiał, że to jakaś podziemna woda, i zaraz kazał coś tam robić czy też kopać, nie znam się na tym. Jakieś odwodnienie. To bardzo sprawę skomplikowało [...].³⁸

³⁶ G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] *Wyobrażenia poetycka*, red. H. Chudak, Warszawa 1975, s. 309.

³⁷ M. Choromański, dz. cyt., s. 359.

³⁸ Tamże, s. 393.

Podobne spostrzeżenia poczynił autor w *Zazdrości i medycynie*. Setlak puentuje wywód na temat *superego* u postaci, występujących w tej powieści, następującym stwierdzeniem: „Na zakończenie należy podkreślić, że *superego* u bohaterów *Zazdrości i medycyny* jest warstwą bardzo ułomną, kruchą”³⁹. Warto również wspomnieć o następującej rzeczy: grota oraz panująca w niej wilgoć są w psychoanalizie Freuda żywiołami kobiecymi i odsyłają do symboliki waginalnej. Tym samym motyw przedostawania się wody do grobowca można odczytywać jako metaforyczną diagnozę Choromańskiego, według której życie mężczyzny jest podporządkowane myślom na temat fizycznych przymiotów kobiet.

Nie bez przyczyny zatem Ignacy Fik zarzucał twórcy *Białych braci*, że jego dzieła odznaczają się ideową prymitywnością, seksualizmem, brakiem akcji oraz odgórnym założeniem, przedstawiającym każdego bohatera w nieprzychylnym świetle. Samego Choromańskiego badacz uznał za reprezentanta literatury chorej i skrzywionej⁴⁰. By wyrazić zaś swój negatywny stosunek do niej, sformułował nowy termin – „literatura choromaniaków”⁴¹. Współcześnie tezy wspomnianego krytyka literackiego wydają się skrajnie przesadzone, niektórzy określają je nawet mianem obelżywych epitetów⁴². Opinie przeciwników Fika należy uznać za słuszne, ponieważ pisarz stara się raczej zobrazować złożoność psychiki ludzkiej, aniżeli dać wyraz rzekomo głoszonemu przez siebie nihilizmowi. Między innymi dlatego powieść *Schodami w górę, schodami w dół* można zaliczyć do nurtu prozy psychologicznej, który wyłonił się w dwudziestoleciu międzywojennym⁴³.

Zakończenie

Michał Choromański określił się mianem „ostatniego pisarza Młodej Polski”. Chowaniok odnotowuje, że: „Samookreślenie jako «ostatniego pisarza Młodej Polski» stawia twórczość Michała Choromańskiego w przestrzeni problemów pogranicza: specyficznych dla omawianej epoki i na-

39 W. Setlak, dz. cyt., s. 144.

40 S. Wysłouch, *Twórczość Choromańskiego wobec międzywojennego psychologizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1, s. 61.

41 I. Fik, *Literatura choromaniaków*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstęp A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 126–127.

42 H. Kirchner, dz. cyt., s. 34.

43 Bardzo interesujące spostrzeżenia poczyniła Seweryna Wysłouch. Badaczka zestawiała niektóre utwory Choromańskiego z innymi dziełami zaliczanymi do nurtu międzywojennego psychologizmu. Z porównania wynika, że Choromański jako pierwszy wprowadził do literatury polskiej narrację behawiorystyczną, choć przeważnie jego powieści zaliczały się do prozy idiograficznej, która odrzucała genetyczny determinizm i ukazywała izolowane zjawiska psychiczne. Zob. S. Wysłouch, dz. cyt., s. 84.

stępujących po niej wybuchów awangardy”⁴⁴. W kontekście interpretowanej powieści stwierdzenie to oznacza raczej zapowiedź nowego sposobu myślenia o człowieku i jego miejscu w hierarchii bytów niż bronienie wartości wyznawanych w epoce Młodej Polski (należy jednak dodać, że mizoginiczne obrazowanie kobiet przez Choromańskiego odpowiada tendencjom panującym w dobie *fin de siècle'u*). *Schodami w górę, schodami w dół* zostało opublikowane, gdy psychoanaliza była od dłuższego czasu szeroko rozpowszechniona w Europie. Wymieniony prąd nie dążył do scalania zjawisk, toteż atmosfera niepokoju, rozpadu, ewokowana przez teorie Freuda, na pewno udzielała się także autorowi *Zazdrości i medycyny*. Z tego powodu neguje on m.in. teorię mocnego podmiotu, panującego nad otoczeniem i będącego jednością.

Schodami w górę, schodami w dół wykazuje sporo podobieństw, ale i różnic względem *Zazdrości i medycyny*. Obie publikacje należy zaliczyć do gatunku powieści psychologicznej; również w obu zauważyć można identyczne motywy literackie (jak chociażby motyw wiatru halnego czy demonicznej kobiety – *femme fatale*) i liczne nawiązania do teorii Freuda. Największą zmianą w powojennym utworze jest zastosowanie stylizacji gawędowej oraz ukazanie struktury plotki. Analizowany tekst stanowi interesujący konglomerat różnych konwencji prozatorskich, wskutek czego wszelkie arbitralne próby ujmowania historii o młodym malarzu, przybywającym do górskiego kurortu, w ramy jakiegokolwiek schematu skazane będą na niepowodzenie.

⁴⁴ M. Chowaniok, dz. cyt., s. 95.

Daniel Natkaniec

Doctoral School in the Humanities, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-9933-8460](https://orcid.org/0000-0002-9933-8460)

**“And these stairs stirred up fear, but also a desire to escape”:
The fate of a subject embroiled in the world's ambiguities in
Michał Choromański's *Schodami w górę, schodami w dół*
(*Upstairs, Downstairs*)**

Summary

This interpretation of Michał Choromański's novel *Schodami w górę, schodami w dół* (*Upstairs, Downstairs*) focuses primarily on issues related to the inner life of the characters and the representation of the outside world in the context of classical psychoanalysis. The appropriateness of the psychoanalytical approach is justified by numerous references to Freud's theory in the text of the novel. The study reaches out to Choromański's other novels and short stories, but embarks on a more systematic comparison of *Schodami w górę, schodami w dół* with only one of them, *Zazdrość i medycyna* (*Jealousy and Medicine*), his most popular novel published in 1936.

Key words

Polish literature of the 20th century – psychological thrillers – psychoanalytic character study – Michał Choromański (1904–1972)

Słowa kluczowe

Michał Choromański, psychoanaliza, psychologizm, proza XX wieku, awangarda

Bibliografia

- Bachelard Gaston, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, tłumacz: Anna Tatarkiewicz, [w:] *Wyobrażenia poetycka*, redakcja: Henryk Chudak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1975, s. 301–330.
- Bartoszyński Kazimierz, *Gawęda prozą*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, redakcja: Bachórz Józef, Kowalczykowa Alina, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2002, s. 314.
- Choromański Michał, *Schodami w górę, schodami w dół*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2017.
- Chowaniok Maciej, *Nietrafiony rytm. Wybrane problemy twórczości prozatorskiej Michała Choromańskiego*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2010.
- Fik Ignacy, *Literatura choromaniaków*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961, s. 127.
- Górnicka-Boratyńska Aneta, „Pustka na kanapie”, czyli o kobiecie w twórczości Michała Choromańskiego, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, redakcja: Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska, Warszawa: IBL PAN 2000, s. 279–290.
- Kirchner Hanna, *Diabli wiedzą co, czyli Choromański*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 4, s. 34–39.
- Kłosińska Krystyna, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2004.
- Księżyk Rafał, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7557-prolegomena-do-choromanskego.html> [dostęp: 29.08.2020]
- Kochańczyk Alina, *Wybrane problemy „Zazdrości i medycyny” M. Choromańskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Humanistyczne” 1975, z. 30, s. 93–111.
- Mickiewicz Adam, *Upiór*, <https://literat.ug.edu.pl/dziady/001.htm> [dostęp: 30.08.2020].
- Setlak Wiesław, *Id, ego i deficyt superego w obrazie psychologicznym bohaterów powieści „Zazdrość i medycyna” Michała Choromańskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2018, nr 10, s. 133–148.
- Skucha Mateusz, *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym pisarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków: Collegium Columbinum 2014.
- Stawiński Janusz, „Zazdrość i medycyna” po wielu latach, „Twórczość” 1959, z. 12, s. 137–144.
- Sobolczyk, Piotr, *Homogotycki skandal według Michała Choromańskiego*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2014, z. 3, s. 239–262.
- Śmieja Wojciech, *Erotyzacja relacji męsko-męskich w prozie Michała Choromańskiego*, [w:] tegoż, *Homoseksualność i polska nowoczesność. Szkice i teorii, historii i literaturze*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2015, s. 350–377.

- Śmieja Wojciech, *Dygresje na temat kampfowania męskości. O „Dygresjach na temat kaloszy” Michała Choromańskiego*, [w:] *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX–XXI wieku*, redakcja: Barbara Zwolińska, Krystian Maciej Tomala, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2019, s. 158–170.
- Umińska Bożena, *Pornograficzna Rebeka w powieści Michała Choromańskiego „Zazdrość i medycyna”*, „Katedra” 2001, nr 1, s. 130–145.
- Wystouch Seweryna, *Twórczość Choromańskiego wobec międzywojennego psychologizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1, s. 61–84.