

Teksty Drugie 2007, 5, s. 103-112



Czarny humor i sprzeczne tradycje nowoczesnej literatury.

Tomasz Mizerkiewicz

Czarny humor i sprzeczne tradycje nowoczesnej literatury

Książka Tomasza Bocheńskiego, łódzkiego polonisty, to odważna próba przebadania dzieł Witkacego, Schulza i Gombrowicza pod kątem ich związków z czarnym humorem¹. Tematyka to, jak wiadomo, o tyle niewygodna, że humor w różnych swych modulacjach decydująco wpływa na warstwę znaczeniową utworów, kształtuje nastawienia odbiorcze, a zarazem jak mało który czynnik stawia uparty opór zabiegom analitycznym poprzez swą ulotność, nieokreśloność, narażając niekiedy interpretatora na oskarżenia o „grzeszną” subiektywność. Samo podjęcie takiej problematyki przez Bocheńskiego okazuje się więc znamienne – taki był stan i potrzeby literaturoznawstwa, że nadszedł chyba czas porwać się na tak ryzykowne, ale i obiecujące poznawczo zadanie. Poza tym badania nad dziełami trzech pisarzy międzywojnia dojrzały już, jak się zdaje, do zadawania tego rodzaju pytań. Oczekuje tego z pewnością witkacologia, która musi się jeszcze raz jakoś odnieść do kłopotliwej dla samego Witkiewicza skłonności „dowciparskiej” przejawionej w jego utworach. Od niedawna pytania o śmieszność zaczęto zadawać twórczości Schulza, którą jako pierwsza od tej strony opisywała Theodosia Robertson², a niedawno kwestię czarnego humoru w opowiadaniach autora *Wiosny* pod-

¹ T. Bocheński *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Universitas, Kraków 2005. Cytaty lokalizuję w tekście.

² Th.S. Robertson *Bruno Schulz a komedia*, przeł. B. Kowalik, w: *Bruno Schulz 1892-1942. In memoriam*, red. M. Kitowska-Lysiak, FIS, Lublin 1992.

jęli Bogusław Gryszkiewicz³ i właśnie Tomasz Bocheński⁴. Humor bywał już nie raz wskazywany jako element twórczości Gombrowicza, dziś jednak pojawia się potrzeba poszerzenia naszej wiedzy o tym aspekcie jego dzieł. W obliczu ostatnich odczytań owej twórczości, które znacząco „upoważniły” nam Gombrowicza (Markowski, Margański i in.), zasadne okazuje się pytanie o „korektę komiczną” wprowadzaną do owych dzieł przez śmieszność – nie mówię tu zresztą niczego nowego, gdyż zagadnienie to poruszył Jerzy Jarzębski w recenzji *Czarnego nurtu* Markowskiego⁵.

Obserwacje powyższe pozwalają uznać przedsięwzięcie Bocheńskiego za świetnie dostosowane do potrzeb poznawczych naszej dziedziny, za propozycję godną bardzo uważnej lektury i szczegółowej dyskusji. W książce tej mamy zresztą do czynienia – co trzeba od razu podkreślić – z przykładem egzegezy bliskiej tekstu, wykorzystującej rozliczne konteksty w takim tylko zakresie, jaki zdaje się niezbędny dla samych opisywanych z pietyzmem utworów. Druga ważna cecha wywodu Bocheńskiego to objawiane raz po raz, przyjmujące niekiedy zabarwienie eseistyczne, zaangażowanie w opisywane sprawy. Nie musi być to wcale okoliczność szkodliwa w przypadku badacza zajmującego się tak „czułym” wymiarem literatury jak humor, można raczej uznać, że na takiego „modelowego” czytelnika komiczna twórczość zasługuje.

Mówię o tym zaangażowaniu piszącego, gdyż wstęp do książki daje się zrozumieć jako nader wyraźna deklaracja pewnej postawy poznawczej. Bocheński wskazuje, że zamiarem jego będzie rozwinięcie tych opisów dzieł czarnych humorystów, które zaproponowali ongiś Miłosz, Chesterton i Lewis. Oznacza to, rzecz jasna, silne nawiązanie do chrześcijańskich humanistów XX wieku i związanej z ich sądami oceny przyczyn kryzysu wpisanego na stałe w kulturę nowoczesną. Tak tłumaczyłbym wprowadzające w książkę twierdzenia typu:

Komiczne odczucie absurdu śmierci, choć może spotkać każdego, nie stwarza jednak poczucia wspólnoty ludzi, którzy umrą; tę wspólnotę stworzyć mogą (mogły) tylko duchowe, religijne, znane od wieków zachowania. Czarny humor projektuje społeczność monad, samotników śmiejących się z własnej i innych bezradności w sytuacjach ostatecznych. (s. 7)

Albo:

Drwina ze śmierci często podszyta jest utopijnymi pragnieniami odbudowy głębokich i silnych więzów społecznych, dlatego z pozoru zmierzający do podważenia wszystkich

³ B. Gryszkiewicz *Bruno Schulz i tradycja czarnego humoru*, w: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas, Tow. Naukowe KUL, Lublin 2003.

⁴ T. Bocheński *Czarny humor w twórczości Brunona Schulza*, w: *W ulamkach zwierciadła...*

⁵ J. Jarzębski *Czarny Gombrowicz*, w: tegoż *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

Mizerkiewicz Czarny humor i sprzeczne tradycje...

sensów (jak chciał Breton) śmiech ze śmierci to nie tylko rytuał nihilisty czy cynika, ale [...] bezradnego idealisty. (s. 19)

Powyższe sądy Bocheńskiego mogą obudzić pewien opór czytelnika z powodu „zryczałtowanego” potraktowania twórczości badanych pisarzy, z którego wynika, że jednym z „bezradnych idealistów” byłby na przykład Gombrowicz, co zdaje się najżywiej sprzeczne z tym, co wiemy o jego światopoglądzie twórczym, więc wymagałoby jakiegoś uzasadnienia. Przyjmuję raczej, że opinie te to „pogłos” wcześniejszych badań i sympatii lekturowych Bocheńskiego, który ma już na swym koncie książkę o Witkacym⁶.

Jednocześnie chciałbym podkreślić, że samo nastawienie poznawcze Bocheńskiego, czyli chęć opisaną dzieł czarnych humorystów z perspektywy, mówiąc umownie, Miłoszowo-Witkacowej, wydaje się obiecywać sporo znalezisk poznawczych, a jeśli coś jeszcze wymagałoby tutaj wstępnej polemiki, to nie owo nastawienie, lecz jego zradykalizowanie. Sądzę bowiem, że przyjęty przez Bocheńskiego punkt widzenia najlepiej byłoby traktować jaką jedną z możliwych perspektyw badawczych, która mogłaby uchwycić różnorakie sprzeczności wpisane w dzieła twórców posiłkujących się czarnym humorem. Tymczasem Bocheński postawy wykraczające poza projekt Miłoszowsko-Witkacowski zdecydowanie odrzuca. Przede wszystkim pojęcie „czarnego humoru”, które wprowadził do myśli estetycznej Breton, zostaje w tej rozprawie odebrane surrealizmom, a powody tego gestu nie wydają się przekonujące. Autor zapewnia, że surrealizm stał się szybko częścią kultury masowej (czym przecież jego dzieje nie różnią się od wielu innych awangardowych „izmów”), przypisuje też niesłusznie Bretonowi dążenie do zapamiętania nad tym, co przypadkowe, podczas gdy surrealizm nie myślał o panowaniu, lecz o wyzwoleniu przypadku. Prowadzi to do kolejnych konsekwencji – Bocheński ufa głównie krytycznej mocy czarnego humoru, który ma zdolność ujawniania duchowej pustki ludzi porzucających metafizyczne i religijne powinności sztuki, stąd na przykład rewolta surrealistów, jak powiada dobitnie, „skończyła się niczym” (s. 17). Autor nie wierzy przeto w jakąkolwiek rewelatorską i stanowiącą moc czarnego humoru, nie widzi w nim energii zdolnej napędzać pozametafizyczne projekty artystyczne, nie przyznaje też czarnemu humorowi zdolności do przekształcenia się w siłę umożliwiającą mierzenie się przez jednostkę z najtrudniejszymi koniecznościami żywymi (śmierć, cierpienie, kalectwo). Autor chce nas przekonać, iż każdy, kto próbował użyć czarnego humoru jako ucieczki od metafizyki, skończyć musiał na „fizyce”, tj. materialności, płaskim hedonizmie maskowanym przez awangardowe hermetyzmy. Udobitniam te założenia Bocheńskiego, by zasugerować, że warto przyjąć – choćby próbnie bądź jako przywoływany raz po raz punkt odniesienia – iż czarny humor posiadał zdolności rewelatorskie, że odkrywał i ustanawiał jednocześnie pewien stan rzeczywistości, który wymykał się zarówno metafizyce, jak i fizyce, a który można nazwać umow-

⁶ T. Bocheński *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1994.

nie, za Jarrym, patafizyką. Chodzi tutaj nie tylko o literacki pomysł Jarry'ego czy grono francuskich (i nie tylko, wszak otwarcie „patafizykował” także Themerson) patafizyków w rodzaju Borisa Vina, ale i o surrealistów właśnie, którzy czarny humor wykorzystywali w celu wkroczenia w nadrzeczywistość. W tym sensie czarny humor jako element poetyk nowoczesnych oznaczałby ich zorientowanie na taki stan rzeczywistości, który uważany bywa za podstawowy, najważniejszy, pozostający poza przeciwieństwem metafizyczności i materialności. Wskazując na ten wymiar poszukiwań czarnych humorystów, zaznaczyć muszę od razu, że raz po raz Bocheński o nim napomyka lub się doń zbliża, jednak nie czyni zeń nigdy realnej alternatywy dla swych zasygnalizowanych już na wstępie odczytań. Tymczasem, jak spróbuję poniżej odnotować, jego opis częstokroć łatwo daje się w taką alternatywę rozwinąć. Wbrew wstępnym rozróżnieniom Bocheński nie utrzymuje bowiem cały czas mocnego przeciwieństwa między oceną wystawioną czarnym humorystom przez Miłosza czy Chestertona a sądami Jarry'ego, surrealistów i innych stronników opcji „patafizycznej”.

Część analityczną rozprawy otwierają dwa obszernie szkice o Witkacym, a dokładniej: o pisanej w latach trzydziestych, nieukończonej powieści *Jedynie wyjście* oraz o dramacie *Szewcy*. Bocheński zauważa, że właśnie w tych utworach nasila się zawsze obecne u tego pisarza upodobanie do konwencji czarnego humoru. Szczególnie zainteresowanie badacza budzi sprzeczność, jaką wywołuje obecność niepoważnej drwiny, dadaistycznych wierszyków, purnonsensownych odzywek w dziełach aspirujących do poważnego, metafizycznego miana sztuki Czystej Formy. Witkacy na kartach swych utworów niejednokrotnie rzucał gromy na „dowcipiarzy”, po czym sam dowcipkował, błagował, szukał żartobliwych kalamburów. Bocheński z sympatią traktuje ową niekonsekwencję Witkacego i próbuje uzgodnić ją z planami teoretycznymi autora *Nienasyceńia*. Najczęściej prowadzi to do wniosku, że publiczność prowokowana do śmiechu ze śmierci Witkacowskich bohaterów (którzy z reguły po chwili zmartwychwstają) ma odczuć swe niegodne pokrewieństwo ze wszystkimi, którzy sztydzą z upadłych wartości metafizycznych.

Warto jednocześnie zauważyć, jak sędzę, że tu przecież Witkacy wymykał się sam sobie, dokonywał czegoś, co wykraczało poza jego własne projekty teoretyczne, stąd odnoszenie gestów śmiechu i czarnego humoru do tego projektu wygląda raczej na podzielenie pewnej „fikcji życzeniowej” polskiego artysty. Zapewne słuszniej byłoby przypomnieć pogląd Tadeusza Różewicza, który w *Językach teatru* zdecydowanie bronił wartości postawy błazeńskiej Witkacego, zauważając, że była to wielka praca duchowa⁷. Różniła go ona – podkreślał z naciskiem Różewicz – od „szopkarzy” ze Skamandra. Podobna interpretacja skłaniałaby do twierdzenia, że Witkacy intuicyjnie dążył do tego, by – zwłaszcza poprzez czarny humor – odróżnić własną formę komizmu od „użytkowych” humoryzmów literatury międzywojennej. Ekstremalne i „demoniczne” warianty humoru, purnonsens, niby-dada-

⁷ K. Braun, T. Różewicz *Języki teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 101-102.

izm, autoszyderstwa, komiczne i mordercze filipiki, w których „uśmiercał” Chwistka i innych znajomych, dałyby się wtedy zrozumieć jako sprawdzanie wyrażeniowych mocy różnych form śmieszności. Przede wszystkim jednak – ich zdolności różnicujących, dzięki którym można utrudnić „translację” własnego idiomu komicznego na plebejski rechot konsumpcyjnej publiki. W takim sensie pozostawił po sobie Witkacy zarysy takiej formuły humoru, którą można było traktować jako świadectwo „straty metafizycznej”. Skoro zniknęła metafizyka, to zadaniem sztuki pozostaje trwanie przy „pustym miejscu” po niej, które najlepiej strzeże broniąca swej autonomii sztuka nowoczesna. Polem obrony tej autonomii musiał być również osobny świat humoru nowoczesnej sztuki, który w radykalnych formułach, takich jak czarny humor, zaznaczał (lub przeczuwał, co było, jak mniemam, udziałem Witkacego) swe rewelatorskie zdolności.

Na marginesie chciałbym podjąć wątek, którym Bocheński zakończył interpretację *Szewców*. Łódzki polonista zainteresował się bowiem obecną w dramacie parodią chrześcijańskiej tradycji „ostatniego słowa” umierającego człowieka. W owej tradycji wypowiedź konającego niosła z reguły ważne przesłanie i była dla wspólnoty dowodem na jedność Logosu i świata. U Witkacego, zauważa interpretator, zabijane osoby wygadują głupstwa, bełkocą, ośmieszają się, robią coś niedorzecznego. Jak najstuszniej przypomina badacz w tym miejscu pamiętną scenę śmierci Alfreda Jarry’ego, który tuż przed śmiercią poprosił o wykałaczkę. Według Bocheńskiego jest to „zwycięstwo trywialności rozumianej jako pochwała egzystencji pozbawionej głębszego znaczenia” (s. 138). I dalej: „Wykałaczka zamiast księdza, higiena zamiast spowiedzi czy wyznania na łożu śmierci, przyziemność zamiast Czystej Formy, bebechowatość zamiast metafizyki” (s. 139). Tymczasem prezentacje Witkacego w zestawieniu ze śmiercią Jarry’ego zdają się zyskiwać coś jeszcze prócz siły krytycznego rozpoznania kryzysu tradycyjnych rytuałów sztuki umierania. Przecież odejście Jarry’ego oznaczało, że patafizyka przeszła test prawdziwości w chwilach najcięższego doświadczenia, co kazałoby zaryzykować stwierdzenie, że i Witkacy wyczuwał nowy, pometafizyczny, błazeński heroizm w takiej postawie, jak Jarry’ego. Zdaję sobie sprawę, jak trudno nazwać objawiający się w taki sposób stan czy obszar nowoczesnego doświadczenia, niemniej zachowania postaci Witkacego wskazywałyby, jak bardzo, wbrew wszelkim pozorom, jest to obszar realny, a nie wyłącznie komiczna fikcja czy kabaretowa przebieranka.

Kolejne dwa rozdziały autor poświęcił lekturze prozy Brunona Schulza w kontekście czarnego humoru. Rozpoczynają się one od wskazania tych zabiegów autora *Sklepów cynamonowych*, które ujawniają jego dyskretną i zarazem nieustraszoną dbałość o zaznaczanie różnic własnego stanowiska wobec twórczości Witkacego i Gombrowicza. Następnie Bocheński przekonująco dowodzi, że u Schulza mamy raczej do czynienia z zabawą we freudyzm niż z freudystycznym wyznaniem. Równie przekonująca jest ocena postaci ojca, który na kartach opowiadań „śmieje się, bo zrozumiał, że los ludzki niczym znaczącym się nie różni od losu przedmiotów w lombardzie czy losu manekinów. To śmiech wynikający z uwolnienia się od obowiązku określenia metafizycznego zakresu egzystencji, od metafizycznej determi-

nacji...” (s. 156). Pojawia się interesująca paralela między Schulzowską interpretacją *Procesu* Kafki a światem opowiadań drohobyczanina, gdzie znajdujemy podobny motyw: unicestwiania Ja. W tym kontekście Schulzowska Adela-śmierć, zamiatając pokoje ojca, wywołuje w nim dreszcz nie tylko erotyczny, ale i dreszcz rozkoszy doznawanej z powodu niwelacji podmiotu. Nie musi to wszak oznaczać, jak sądzę, akcesu do tego typu religijności, jaką przypisuje Schulz Kafce, lecz raczej nawiązanie do tego specjalnego stanu rzeczywistości, który wcześniej nazwaliśmy patafizycznym, sam zaś Schulz określiłby prędeziej mianem tandety, wtórnej demiurgii, regionami wielkiej herezji.

Nie jestem też skłonny zgodzić się z zaproponowaną przez Bocheńskiego wykładnią impresji Schulza *Wędrówka sceptyka* napisanej na kanwie powieści Huxleya. Katastroficzna proza angielskiego pisarza nie powoduje przecież w Schulzu stanu trwałej melancholii, rozpamiętywania utraconej jedności świata, skargi na dolegliwości świata odczarowanego itp. Podobne sensory pojawiają się u Huxleya, lecz Schulz, poddając się im na próbę (wszak to impresja), przewycięża je w sobie. W tym sensie jest Schulz pisarzem postkatastroficznym, nie ulega rozstrajającej sile mitu upadku, lecz zgaduje możliwość istnienia w nowoczesnym, odczarowanym „tu i teraz”. Powiada przecież, że człowiek Huxleya to nie umarły, lecz rekonwalescent (to zresztą ewidentnie Nietzscheański ozdrowieniec – na nie dość docenione znaczenie nietzscheizmu Schulza wskazywał niedawno Włodzimierz Bolecki⁸):

rekonwalescenci mają tę samą lekkość, bez troskę i nieodpowiedzialność. Powrócili przecież z tamtej strony, gdzie wyzbyli się wszystkich ciężarów. Używają swych członków niepoważnie, dla zabawy [...] Wciąż grozą i kokietują śmiercią. [...] i może dobrze się stało, że wszystko legło w gruzach, że nie ma już żadnych świętości, więzów, praw i dogmatów...⁹

W drugim szkicu poświęconym Schulzowi znajdujemy intrygującą analizę tych scen z jego prozy, w których pojawia się malejący, zmieniający postać, wciąż „nie dość” umarły ojciec. Zagadkowy sposób zapisania przeżyć rodziny żegnającej „zmarłego” podkreślają liczne deskrypcje utrzymane w konwencji czarnego humoru. Ojciec bywa sępem, karakonem, krabem, liliputem, ugotowanym skorupakiem itp. Nieustająca restytucja ojca, w coraz to innych, bardziej znikliwych postaciach, potwierdzona zostaje w zakończeniu, kiedy „ojciec-skorupiak” ucieka z półmiska. Bocheński trafnie zauważa, że taka sytuacja jest w istocie określeniem samego aktu Schulzowskiego pisania. Jak długo pisze jego narrator, tak długo świat opiera się śmierci, ojciec powraca i żyje, ba, powracają nawet wszyscy zmarli, których „mumie” odkrył bohater *Wiosny* schodzący do „fajczarni fabuł”. Ten fragment książki wydaje się bardzo trafny i nader odkrywczy na gruncie schulzologii.

⁸ W. Bolecki „Principium individuationis”. *Motywy Nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*, w: *W ulamkach zwierciadła...*

⁹ B. Schulz *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 409-410.

Oponować chciałbym dopiero, gdy Bocheński przeprowadza następujące wnioskowanie:

W utworach Schulza świat umiera zamknięty w formach przedstawienia, i ożywa, gdy formy odkształcają się, [...] odrzucanie wszystkiego, wreszcie pełna czarnego humoru kpina z ostateczności – to sposoby wymknięcia się śmierci. [...] Można również badać możliwości języka próbującego nazwać niełatwe do nazwania. Dlatego czarny humor w tej prozie to znak niemocy języka, anegdotyczny wyraz katachrezy, nazwy nie odpowiadającej przedmiotowi. Kiedy Schulz posługuje się czarnym humorem, ujawnia nieprzystawalność wszelkiej nazwy do przedmiotu, nie tylko nazw śmierci i umierania. (s. 208-209)

Konkluzja, zgodnie z którą czarny humor oznacza wskazówkę na niemoc mimetyczną języka, wydaje się pozostawać w niezgodzie z sądem wcześniejszym, wedle którego Schulz poprzez humor „kpi z ostateczności” – wszak aby zakpić, musi skorzystać z języka, co sugeruje spore doń zaufanie. Nade wszystko konkluzja ta przeczy wcześniejszej obserwacji, iż akt opowiadania przynosi restytucję zmarłych. Dlatego sądzę, że tak zobaczona przez Bocheńskiego relacja Schulzowskiego języka i czarnego humoru jest nietrafna. Jej domyślenie kazałoby raczej przypomnieć, że Schulz to, jak powiedziałem, pisarz postkatastroficznego, który pisze, gdy wszystko, co trwałe, skonało, wokół widać same oznaki śmierci tego, co dawne. W takiej sytuacji czarny humor to po prostu nieunikniona modalność każdego pisania po upadku, śmierci (dotychczasowej kultury, Ojca itp.), a zarazem sygnał nowej, paradoksalnej formy życia. W odniesieniu do języka artystycznego oznaczałoby to, że, jak powiada Schulz w *Mityzacji rzeczywistości*, wszystkie słowa są umarłe, upotoczniły się, straciły dawną więź ze światem. Zatem nowe, postkatastroficzne tworzenie to łączenie słów trupich, zmarłych, każda operacja językowa to kpina z majestatu ich śmierci, każda nowa (nowoczesna!) metafora to skandalizujący żart z ich nieruchomego, nieżywego stanu, metafora taka „bezczelnie” odsyła do potocznego stanu uśmiercenia słowa i z niego, wbrew niemu się „śmieje”.

Przejdźmy teraz do interpretacji utworów Gombrowicza, które odnoszą się w książce Bocheńskiego do trzech opowiadań z *Pamiętnika z okresu dojrzewania*: *Zbrodni z premedytacją*, *Biesiady u hrabiny Kottubaj*, *Pamiętnika Stefana Czarnieckiego* oraz do sztuki *Iwona księżniczka Burgunda*. Ta część rozprawy jest niezwykle błyskotliwa, pomysłowa, zaskakująca. Autor pożytkuje tak atrakcyjne konteksty jak przedwojenne podręczniki *savoir-vivre'u* czy problematyka nowoczesnego karnibalizmu (w tym i wegetarianizmu). Wśród tropów interpretacyjnych pojawia się na przykład skojarzenie zjadanego przez bohaterów *Biesiady*... kalafiora z kształtem ludzkiego mózgu, co wydaje się o tyle dobrze tłumaczyć, że opowiadanie przedstawia sposób, w jaki elita „wyjada” społeczny „rozum”, żeruje na wszystkim, co rozumne w życiu wspólnotowym. Przekonujące wydają się też dwa gombrowiczologiczne założenia tych interpretacji. Po pierwsze, Bocheński postuluje, by nie czynić z Gombrowicza nietzscheanisty, gdyż jest to raczej ktoś, kto bawi się nietzscheanizmem, a także wszelkim demonizmem i satanizmem. Po drugie, autor należy do tych egzegetów, którzy należą do nowej gombrowicologii, gdyż odrzuca dawne przeświadczenie o monolitycznym charakterze twórczości autora *Ferdydurke*,

jej niezmienności czy aczasowości. Obecnie coraz silniej akcentuje się różne odmienności kolejnych faz jego prób artystycznych. Dlatego podkreśla Bocheński konieczność opisywania wczesnych opowiadań Gombrowicza przy pomocy innych pojęć niż te, które sprawdzają się w opisach *Pornografii* i *Kosmosu*. Jednym z najbardziej różnicujących elementów będzie właśnie czarny humor wszechobecny w dziełach Gombrowicza z lat trzydziestych.

W tej części książki Bocheński zdaje się być najbliżej tego, co nazwałem na początku patafizycznym wymiarem ustanawianym przez czarny humor w sztuce nowoczesnej. Przywołuje zresztą i cytuje pochwalny tekst Gombrowicza dotyczący *Króla Ubu*, zaś wiele innych wykorzystanych tu odniesień to fragmenty patafizycznej tradycji. Można powiedzieć, że interpretacje opowiadań autora *Ślubu* wręcz domagały się tutaj jeszcze liczniejszych wskazań na parantele tego rodzaju, stąd swoje komentarze do owych interpretacji ograniczę tylko do krótkich rozwinięć. Pisząc o *Zbrodni z premedytacją*, Bocheński dochodzi do wniosku, że w tym wypadku chodzi o czarny humor, który „wyzwała, bo na chwilę obezwładnia grozę umierania nie obezwładnionego przez rytuał; zamiera, bo zdajemy sobie sprawę z wyśmiania i zniszczenia rytuałów obcowania ze śmiercią” (s. 231). Skłonny byłbym widzieć wymowę *Zbrodni* nieco inaczej: cały impet narracyjny opowiadania zmierza do wypowiedzenia skandalicznej prawdy, iż śmierć jest nieprawdziwa. A dokładniej: że równocześnie ze śmiercią „prawdziwą” rodzi się śmierć „nieprawdziwa”, opowiadanie obrazuje przecież, że wszystkich bohaterów wciąga kwestia zbrodni, której nie było, a która każe im znaleźć się zupełnie obok faktycznej śmierci ojca. Tym samym śmierć nieprawdziwa jest zawsze ważniejsza od tej „faktycznej”, co obrazuje bezwiednie patafizyczny sposób jej traktowania przez wszystkich. Równie bulwersującą prawdę głosić można było jedynie dzięki czarnemu humorowi. Co więcej, spostrzeżenie takie przypomina fragment z *Manifestu surrealizmu* Bretona, głoszący, iż pisać należy „przeciwko śmierci”; zawarta tam propozycja, by w testamentie nakazać przewiezienie swych zwłok na cmentarz samochodem transportu meblowego, oznacza adekwatność patafizycznego rytuału pogrzebowego i społecznego ustanawiania śmierci „nieprawdziwej”.

W odczytaniu *Biesiady u hrabiny Kottubaj* zabawny nastrój opowiadania oznaczać ma, według interpretatora, „nie tylko przeczucie pustki po wielkich wartościach, ale i odczucie społeczności polskiej pewnej swych tradycyjnych wartości” (s. 250-251). Twierdzenie to jest dosyć kontrowersyjne, skoro Gombrowicz to raczej bezlitosny rewizjonista wszelkiej „pewności”, którą chętnie odczuwają Polacy wobec własnej przeszłości, właśnie z tej „pewności” pisarz chciał rodaków wyzuć. Ważniejsza obserwacja jest wszakże inna: „w finale triumfuje jedzenie, młaskanie, żarcie z rozdziawioną gębą – triumfuje możliwość wchłonięcia świata, zapanowania nad realnością. Triumfuje cielesność nad wyrachowaną, sztuczną, zakłamaną, pełną sprzeczności kulturą postu i powściągliwości” (s. 252). Sąd taki byłby przekonujący, gdyby fabularne zwycięstwo biesiadujących arystokratów równało się ich triumfowi w planie ideowym, a jest przecież inaczej: arystokraci zostają tak samo wyszydzeni jak drobnomieszczański opowiadacz. Trudno uznać, że

triumfuje tutaj jedzenie, skoro arystokraci zjedli... zmyślone mięso! Najedli się czymś, czego nie było na stole, stąd triumfuje raczej stadne wmówienie sobie jedzenia, wmówienie, które nie ma nic wspólnego z realną zawartością konsumowanych dań. To oczywiście znowuż przykład na to, jak sądy „stada” każą triumfować wymiarowi bezwiednej patafizyki nad tym, co realne. Przypomina się wręcz zdanie Jarry’ego tłumaczące, dlaczego „ludzie stadni” przeczą wszelkim oczywistościom: „Łączą się i równoważą przez styczność brzuchów”¹⁰.

Obszarem podobnego społecznego sankcjonowania się głupoty będzie u Gombrowicza polityka i historia. W *Pamiętniku Stefana Czarnieckiego* Bocheński dostrzega słusznie podobieństwo programu politycznego bohatera (który chce dać wszystkim do zjedzenia pokrojonego na kawałki ojca i matkę) z enuncjacjami wyborczymi niejakiego Crespelle’a – był on filozofem „dziury” i obiecał głosującym nań „zlikwidowanie pępeków na wszystkich obrazach i rzeźbach przedstawiających Adama i Ewę” (s. 262). Interpretator wiąże na koniec całe opowiadanie z traumatycznym przeżyciem Gombrowicza, który we wczesnej młodości uchylił się od udziału w wojnie polsko-bolszewickiej. Przywołany kontekst biograficzny można wszak zrównoważyć przypomnieniem znanej apolityczności tego twórcy. Na przykład, wedle słynnej anegdoty, spotkawszy kolegę idącego na wybory, wypytał go o sympatie polityczne, następnie zapewnił, że zamierza głosować na partię przeciwną i namówił do rezygnacji z głosowania oraz udziału w odbywającej się u znajomych imprezie towarzyskiej. Warto przy okazji zauważyć, że to, co tu roboczo można nazwać patafizyczną prawdą o polityce czy historii, łatwo przełożyć na terminologię samego Gombrowicza powiadającego na przykład o niedojrzałości, która stanowi właściwą energią społeczną, mimo że jej potężne znaczenie w życiu wspólnotowym jest uparcie przemilczane.

Na koniec chciałbym raz jeszcze podkreślić, że powyższe refleksje mają w głównej mierze charakter dopowiedzeń i propozycji dla badaczy czarnego humoru w literaturze. Tomasz Bocheński nie kończy swej rozprawy osobnym rozdziałem podsumowującym, co odczytać trzeba jako sygnał, iż mamy do czynienia z projektem, który daleki jest od dokończenia. Książka udanie inicjuje nowy etap w badaniach nad komizmem w polskiej literaturze, stanowi zaś dzieło pionierskie jako rozpoznanie nowoczesnych literackich sposobów wykorzystania czarnego humoru w Polsce. Niewątpliwym atutem okazuje się odwaga poznawcza autora, dobitne i w wielu miejscach fascynujące ujęcie kwestii humorystycznego pisania. Niepotrzebnym „wyparciem” okazało się jednak pominięcie możliwości interpretacyjnych sugerowanych przez tradycję Jarry’ego, surrealizmu i patafizyki.

Tomasz MIZERKIEWICZ

¹⁰ A. Jarry *Dzieła i myśli doktora Faustrolla, patafizyka*, przeł. J. Gondowicz, „Literatura na Świecie” 1997 nr 8-9, s. 30.

Abstract

Tomasz MIZERKIEWICZ

Adam Mickiewicz University (Poznań)

Black humour and contradictory traditions of modern literature

Book review: Tomasz Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste* ['Black humour in the output of Witkacy, Gombrowicz, Schulz. The Thirties Decade'], Cracow 2005.

The author polemicalises with Bocheński's thesis interpreting the black humour present in Witkacy's, W. Gombrowicz's, and B. Schulz's prose works as a manifestation of longing for a metaphysical order. The reviewer identifies a different group of inspirations: A. Jarry's and surrealists' writings, pataphysical manifestos.