

Jacek Kopciński

Antymodernistyczna parodia i groteska : "Wesele hrabiego Orgaza" Romana Jaworskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 82/3, 74-97

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JACEK KOPCIŃSKI

ANTYMODERNISTYCZNA PARODIA I GROTESKA: „WESELE HRABIEGO ORGAZA” ROMANA JAWORSKIEGO

Z ludzką głową kark koński gdyby malarz zdołał złączyć, a inne członki zewsząd pozbierane upierzył pstro, by rybi czarny ogon brzydki przeczył pięknej kobiecej twarzy — na wystawie czybyście, przyjaciele, nie parsknęli śmiechem? Wierzajcie, Pizonowie, że na kształt tego obrazu będzie księga, w której jak w chorego śnie, w majaczeniach, głowa i nogi do różnych przynależą postaci.

(Horacy, *Do Pizonów list* ¹)

W co i jak się bawić?

Wesele hrabiego Orgaza Romana Jaworskiego nie jest dziełem, jest raczej zabawą w dzieło, rozumiane jako sztuczna konstrukcja znaków pewnej, szeroko pojętej, struktury artystycznej (epoka, prąd literacki), po części pozbawionych swego pierwotnego kontekstu. Począwszy od tytułu, motta, dedykacji, czytelnik zostaje wprowadzony w świat literackiej niespodzianki, wieloznaczności, często drażniącego chaosu, a nawet prowokacji:

Mądrym Indianom, którzy z pogromu cywilizacji ocalili jeszcze, za to, że odwagę posiadają zawsze, by zrozumieć wszystko, opowieść poświęcam, wiedząc, że do nich jedynych mogę bez obawy przemawiać po polsku ².

Kabaretowa dedykacja w stylu Zielonego Balonika sugeruje reguły autorskiej zabawy. Do podstawowych należą: orientacja w określonym repertuarze teorii, idei, poglądów, znajomość przyporządkowanych im konwencji opisu oraz umiejętność ich swobodnego przekraczania według ścisłych wskazówek Jaworskiego. Oznacza to nie tyle gotowość przyjęcia nowych wzorów światopoglądowych i estetycznych, ile zgodę na czynne uczestnictwo w destrukcji starych. Mówiąc krótko: zgodę na negację tradycji poprzez jej wynaturzenie i ośmieszenie — poprzez parodię ³.

¹ Horacy, *Do Pizonów list*. W: *Dzieła (pieśni, epody, satyry, listy)*. Przekład, wstęp i *Horacjańskie imiona własne* S. Gołębiowski. Warszawa 1986.

² Wstęp autora w: R. Jaworski, *Wesele hrabiego Orgaza*. Warszawa 1925. Dalej do poszczególnych stroniec tego wydania odsyłają liczby w nawiasach [].

³ Kategorię „tradycja przez negację” w interpretacji prozy Jaworskiego stosuje M. Głowiński w pracach: *Powieść młodopolska. Studium poetyki historycznej*. Wrocław 1969; *Drwiące requiem dla historii*. W: *Porządek, chaos, zna-*

Jeżeli reguły każdej lektury sprowadzimy do dwóch dyrektyw: „rozpoznaj i odczytaj znak” oraz „wyciągnij z niego konsekwencje dla wyznaczonej przez siebie aksjologii, odpowiedz nań emocjonalnie”⁴, to zauważymy, iż lektura tekstu parodystycznego zakłada regułę pośrednią — rozpoznaj dwuwartościowość znaku. Duch parodii „zachęca czytelników do bardziej dosłownego odczytywania, ustanawiania kontrastu między oswojeniem niezbędnym do przyjęcia oryginału a bardziej dosłownym procesem interpretacyjnym”⁵. Dosłowność, jak się zdaje, oznacza interpretację znaku będącego zniekształconym cytatem pewnego faktu językowego (stylu autora, gatunku — wzór parodii), odnoszącego nas do rzeczywistości kryjącej się poza znakiem (adres parodii)⁶. Skuteczna lektura tekstu parodystycznego, jakim jest *Wesele hrabiego Orgaza*, przypomina rozwiązywanie rebusa stworzonego z fragmentów dzieł przeczytanych, a więc zaistniałych w świadomości odbiorców. Parodia jawi się jako węzeł intertekstualnych zależności, rozmowa tekstów w ich konwencjonalnej recepcji połączona z wewnętrzną krytyką, przy czym ośmieszanie jako forma dyskredytacji wykracza w swej funkcji poza satyrzalność⁷. Karykatura stylów, poetyk, gatunków, czasem łatwo rozpoznawalnych dzieł to w powieści Jaworskiego nie tylko kabaretowy gag, lecz także literacka polemika, estetyczno-światopoglądowy dialog, z którego rodzi się nowa propozycja, daleka od zaprzeczanego ładu, a jednak ustanawiająca doraźne reguły, przejściowe konwencje.

Parodia jako antypieśń jest przede wszystkim domeną języka *Wesela hrabiego Orgaza*. Jeżeli styl prozy modernistycznej utożsamimy z jego podstawową cechą, jaką była poetycka nadorganizacja wypowiedzi, to indywidualny styl Jaworskiego skłonni jesteśmy postrzegać jako karykaturalną aktualizację młodopolskiej manieri „bogatego mówienia”. Wyniesiony do maksimum patos zostaje w *Weselu hrabiego Orgaza* dodatkowo załamany niespodziewanym obniżeniem (efekt burleskowy), co w efekcie prowadzi do stworzenia groteskowego dialektu — języka wskazującego na własny kształt, niosącego równocześnie informację oraz jednoznaczny komentarz do niej. Ten wewnętrzny autotematyzm, rozciągnięty także na konstrukcję powieści, wzmocniony stylizacją wypowiedzi programowych, staje się jedną z najbardziej interesujących cech prozy Jaworskiego.

Podstawowym wzorem parodii w *Weselu hrabiego Orgaza* są stylistyczne konwencje modernizmu. Ich karykatura prowadzi do negacji estetycznych i światopoglądowych założeń epoki oraz destrukcji jej zasadniczych mitów związanych z rolą sztuki i miejscem artysty w społec-

czenie. *Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968; wstęp w: R. Jaworski, *Historie maniaków*. Kraków 1978.

⁴ J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 35.

⁵ J. Culler, *Konwencja i oswojenie*. W zbiorze: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa 1977, s. 181 (tłum. J. Sieradzki).

⁶ Zob. H. Bereza, *Parodia wobec struktury groteski*. W zbiorze: *Styl i kompozycja*. Wrocław 1965. — H. Markiewicz, *Parodia i inne gatunki literackie*. W: *Nowe przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*. Warszawa 1974. — R. Nycz, *Parodia w świadomości literackiej XX wieku*. Dziękuję autorowi za udostępnienie maszynopisu.

⁷ M. Głowiński: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4; *Parodia konstruktywna*. (O „Pornografii” Gombrowicza). W: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973.

czeństwie. Powieść Jaworskiego odczytujemy także jako zaprzeczenie gatunkowych norm powieści realistycznej.

Miejszem wspólnym *Wesela hrabiego Orgaza*, wcześniejszych o kilkanaście lat *Historii maniaków* oraz pisanego równoległe z powieścią dramatu *Hamlet wtóry* (1925)⁸ jest skłonność autora do komentowania własnych koncepcji estetycznych oraz żywioł parodii, przeradzający się w powieści w rodzaj literackiego „pasożytnictwa”. Sam Jaworski — podmiot czynności twórczych⁹ — zabiera głos rzadko (fragmenty *Amora milczącego*, wstęp do dramatu), a na dodatek jego refleksje, tak w treści jak i w brzmieniu, mieszają się z programowymi wypowiedziami bohaterów i narratorów. Podczas lektury *Wesela hrabiego Orgaza* nieustannie powracają pytania: „kto to mówi?” oraz „jak traktować tę wypowiedź?”. Rolę jednego z głównych opowiadaczy w powieści przejmuje jej główny bohater — David Yetmayer — teoretyk sztuki i autor tytułowego przedstawienia, którego celem będzie zbawienie ludzkości po cywilizacyjnej katastrofie. Jego zasadnicza koncepcja zostaje sformułowana w kształcie manifestu połączonego z literackim wykładem. Yetmayer jest programowym parodystą — jego „kosmiczną konstrukcją” rządzi karnawałowa zasada „na opak” — i jednocześnie efektem parodystycznych zabiegów autora. Między Yetmayerem a Jaworskim dostrzegamy oryginalny związek, analogię poprzez wykonywaną funkcję — obaj są reżyserami stosującymi tę samą, przewrotną metodę kreacji. Zbawczy plan Yetmayera przybiera kształt opacznego misterium, paneuropejskiej maskarady organizowanej według wzoru święta kultur pierwotnych. Podobnie działa sam Jaworski, parodystycznie stylizując, igrając konwencjami, zaprzeczając regułom poetyk, przewartościowując idee, nie unikając autoironii. Jego powieść, niczym „dancing przedśmiertny” Yetmayera, zamienia się w groteskowy bal niestosowności.

Manifest ostatniego (prawdziwego) artysty

Trzeci rozdział *Wesela hrabiego Orgaza* wypełnia deklaracja artystyczna Yetmayera. Tworzą ją odrębne części listu głównego bohatera: *Castle in the Air*, rapsod o dziejach Słowa z wyróżnionym fragmentem historycznoliterackiej syntezy *Trzy po trzy*, *Dekalog*, czyli wyznanie wiary artysty, oraz *Modlitwa idiotów współczesnych*, finałowy hymn wszelkich poetów. „Epistoła”, tworząca pozór narracji personalnej, rozrasta się, przechodzi tajemnicze transformacje, przybiera formę księgi, oprawnego w skórę zbioru rycin... Całość odbieramy jako prześmiewczą stylizację wypowiedzi programowych z przełomu wieków i dość uproszczoną powtórkę teorii symbolizmu i polskiego ekspresjonizmu spod znaku „Zdroju”.

„Człowiek jest syty działania człowieczego, więc ku stwórcy kroczy w swojej ludzkiej głębi”. Artysta, jego oryginalna postawa i wyjątkowa misja twórcza — oto temat listu Yetmayera. Jaworski program swego bohatera konstruuje z teorii tych nurtów awangardowej sztuki przełomu w. XIX i XX, których wspólne źródło wyznaczał kult nieświadomości.

⁸ R. J a w o r s k i, *Hamlet wtóry* (dramat nie publikowany). Dziękuję doc. drowi Włodzimierzowi Boleckiemu za udostępnienie maszynopisu.

⁹ Zob. A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. Warszawa 1985, s. 92—93.

mości. Yetmayerowe „z siebie” ku „ludzkiej głębi” określa specyficzny „kierunek” artystycznego działania, którego celem będzie poznanie („niepoznawalnego”) i wyrażenie („niewyraźnego”). Sztuka w jej jedynie istotnym wymiarze staje się synonimem religii, zaś twórczość — szczególnie odmianą przeżycia metafizycznego, bliskiego mistycznemu objawieniu.

Symbolizm i ekspresjonizm, kierunki spod znaku „estetyki głębi”, dostarczają Jaworskiemu hasła programowych Yetmayera. Myśl bohatera *Wesela hrabiego Orgaza* krąży wokół teorii symbolu i mitu w ich awangardowo-psychologicznym rozumieniu znaków (zespołu znaków) dwuwartościowych, które poprzez swoją poetycką organizację ewokują treści niemożliwe do wyrażenia w systemie pojęć. Akt twórczy sytuuje poetę na „pograniczu dwóch rzeczywistości”, spełniając jednocześnie funkcje metafizyczne (dążenie do jedności z Absolutem) i terapeutyczne (wewnętrzna niezależność i doskonałość równa... boskiej).

Ideę Wielkiej Przemiany łączy Yetmayer z symboliką mitycznego odrodzenia w krainie własnej duchowości: „Realista prawdziwy powinien stworzyć własną realność” (dodajmy: jedynie prawdziwą) — pisze Leśmian¹⁰, „Świat rzeczywisty nie wystarcza człowiekowi, więc stwarza sobie swój własny” — czytamy w szkicu Żuławskiego o symbolizmie¹¹. Podobnie Yetmayer: „człowiek [...] z rzeczywistością poniechał konszachców, własną sobie stworzył w rozlicznych odmianach”.

Nowy cel twórczości, niwecząc imperatywy pozytywistyczne, antagonizuje artystę i społeczeństwo. Modernistyczna relacja artysta—filiśter przydaje sytuacji artysty cech osamotnienia i wyobcowania, a jego postawie znamion buntu połączonego z pogardą dla „gromady” (w ujęciu Yetmayera — dla „obory społecznej”). W programie Yetmayera nie brak szczegółowych nawiązań do myśli modernistów, odnajdujemy w nim ideę Metasłowa (Przybyszewski), mikrokosmos człowieka i makrokosmos Absolutu (Żuławski), mityczną przestrzeń walki i upadku Lucyfera (Miciński, Kasprowicz). Yetmayer przedstawia manifest wyjątkowy, bo zwrócony wstecz, raczej wielką sumę sztuki w ogóle — czas fabularny powieści to rok 1921! „Podziemny wybuch tęsknoty kosmicznej” już się dokonał, a mimo to, w tych samych dekoracjach, Yetmayer realizuje scenariusz „boskiego” twórcy. Indywidualista i buntownik zakłada maskę kapłana odkrytej tajemnicy, Zaratustra schodzi ze wzgórz, maniacy opuszczają swoje kapliczki, by nauczać i ocalać¹². Podwójna recepcja tradycji nietzscheańskiej — nadczłowiek i kapłan zbiorowego obrzędu¹³ — w uproszczonej wizji Yetmayera układa się w dwa następujące po sobie nurty: modernizmu i polskiego ekspresjonizmu w jego mistycyzmu-

¹⁰ B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*. W: *Z pism Bolesława Leśmiana*. Opracowanie i wstęp J. Trznadel. T. 2. Warszawa 1962, s. 186.

¹¹ J. Żuławski, *Teoria sztuki nagiej duszy*. W: *Eseje*. Warszawa 1969, s. 60.

¹² R. Jaworski w wywiadzie dla „Wiadomości Literackich” (1924, nr 24), pt. „Wesele hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego, bohaterów swojej powieści nazywa maniakami, „którzy zstąpili ze swych kapliczek w wir gromadnego życia, wtrącając się do różnych wielkich spraw, szukając namiętnie rozwiązania niepokojących zagadek”.

¹³ M. Głowiński, *Maska Dionizosa*. W zbiorze: *Młodopolski świat wyobraźni*. Kraków 1971.

jącej odmianie, kreowanej przez twórców „Zdroju” — Stanisława Przybyszewskiego, Jerzego Hulewicza, także Emila Zegadłowicza. Kontynuacja dotyczy zasadniczej idei sztuki i roli artysty w społeczeństwie, choć właśnie tutaj zauważamy istotną modyfikację:

Mydlarz pozostał nadal w tym ustawieniu mydlarzem, filister nie wyzbył się cech filistra, tłum nie przestał być tłumem, tylko że przestano obarczać go winą za jego ciemnotę i na miejsce poprzednich obraźliwych okrzyków — weszło pozytywistyczne bez mała hasło „Idź między lud” — skierowane tym razem do twórców. „Zrzuć z siebie, dostojny Twórco, koronę nietykalnych blasków — pisze Stanisław Przybyszewski — zstąp w niziny i zmierz się oko w oko z Twoim odwiecznym wrogiem. [...] Zejdź, Twórco, w niziny i tłumacz łaknącej zrozumienia publiczności laurową ciemność Norwida, tłumacz jej przepastne tajemnice *Genezis z Ducha* i *Króla-Ducha* Słowackiego”¹⁴.

Fragment monografii „Zdroju” celnie komentuje program Yetmayera. Ze związku mistycyzmu z aktywną postawą nauczyciela rodzi się idea Nowej Sztuki, której wyznawcą jest także bohater Jaworskiego. Yetmayer, niczym „pracownik Ducha na ziemi”, układa, objaśnia i (niemal) realizuje plan „wskrzeszenia uczuć religijnych”! Zawarcie idei polskiego ekspresjonizmu w kilku formułkach pochodzących z *Castle in the Air* byłoby dużym uproszczeniem, ale właśnie taka jest perspektywa zabawy Jaworskiego. Śmiech z zasady trywializuje i zacierza różnice. Zgromadzone w programie Yetmayera hasła: „Nowa sztuka”, „słowo — wyraz artystyczny”, „artysta-kapłan”, Jaworski sytuuje na jednym poziomie literackiej parodii, korzystając przy tym ze wskazówek... Nietzschego:

Co takiego! wołał, co słyszę? Zaprawdę
mniemam i ja z kolei, żeś albo ty szaleniec,
albo ja nim jestem: przeto „prawdę” twą różnym
chwyttem na głowie postawię¹⁵.

O kształcie parodii w *Weselu hrabiego Orgaza* decyduje montaż *quasi-* i kryptocytatów, literackich aluzji, mniej lub bardziej bezpośrednich nawiązań. Jaworski konstruuje manifest Yetmayera z konwencjonalnych znaków epoki, które mimo zniekształceń ewokują założenia i styl konkretnych tekstów. Cytat i jego deformacja — trywializacja poprzez dosłowność i obniżenie — oto zasada tego parodystycznego dyskursu.

Dodaje, że na dziesięciu planszach symbolicznych (wraz ze wstępem) palingenezę podałem wzlotów niepraktycznych. [83]

Taką informacją Yetmayer rozpoczyna *Castle in the Air* otwarcie sytuując swoją teorię w znanej tradycji. Idea „pracy Ducha na stężyłym już globie” to, pomijając mniej znane jej realizacje młodopolskie, fundament estetyki Przybyszewskiego, praktycznie niezmienny od wczes-

¹⁴ J. R a t a j c z a k, *Zgasty brzaski epoki. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój”*. Poznań 1980, s. 77. Cechy wspólne modernizmu i polskiego ekspresjonizmu spod znaku „Zdroju” wymienia m.in. R. T a b o r s k i we wstępie w: S. P r z y b y s z e w s k i, *Wybór pism*. Wrocław 1966, s. XXVII.

¹⁵ F. N i e t z s c h e, *Tako rzecze Zaratustra*. Tłumaczył W. B e r e n t. Warszawa 1981 (reprint), s. 412—413. O wpływie recepcji pism Nietzschego na kształt parodii i groteski w polskiej literaturze po 1900 r. pisze R. N y c z (*Gest śmiechu. Z przemian świadomości początku w. XX (do pierwszej wojny światowej)*). „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 4).

nych rozważań o symbolizmie, do manifestu *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha”*. Palingenetyczne symbole Przybyszewskiego przedstawia Yetmayer w formie serii rycin, które być może przypominały antropologiczne tablice Słowackiego... Główny bohater *Wesela hrabiego Orgaza* posyła Havemayerowi (antagonista, amerykański miliarder) komiks — czyli filozofię w obrazkach, nam pozostawiając stosowny do gatunku, prosty komentarz. Komiks przedstawia dzieje Logosu. W wyniku „przyrody wielmożnej na prymityw człowieczy brutalnego natarcia” dokonuje się „słowa pierwszego niepokalane poczęcie” (84). Kosmologia Yetmayera, potwierdzając ideę panseksualizmu z *Totenmesse* czy *Requiem aeternam*, bulwersuje alegoryczną antropomorfizacją, która, przy silnej dramaturgii scen... prowadzi do absurdu („Logos podраста i krzepnie” niczym młody Tarzan) i trywializacji (epos w czasach „człowieczego prymitywu” upodabnia się do oposa):

Gdzie człowiek nie dotrze, co na świat nie przyszło, ku czemu się skłania
niepamięć pochopna, wynypie wnet epos, dla potomnych porwie, zagarnie
w zanadrze, wychucha, rozbawi. [85]

Symboliczne wizje zostają ukonkretnione (rysunek) i stosownie obniżone (wszak jesteśmy w świecie jaskiniowców). „Człowiek pierwotny był twórcą”¹⁶, „Człowiek [...] głębiej w siebie spojrzal i spostrzega w swej duszy świt nie znany jeszcze i nie zgłębiony, który jego samego dreszczem przejął”¹⁷ — teoria regresu, z której wyrastają idee Meta-słowa i Nagiej Duszy (utożsamione w czasach „Zdroju”), niemal narzuca modernistom „kosmiczną” metaforę. Jaworski zarówno teorii, jak i przenośniom podsuwa krzywe zwierciadło dosłowności.

W liście Yetmayera odnajdujemy dwa warianty wypowiedzi programowej. Wzorem staje się rapsod, poetycka impresja, ale także swoista odmiana historycznoliterackiego wykładu. *Trzy po trzy* pomyślane jest jako wielka synteza literatury europejskiej i zapis schematu wszelkiej twórczości. Figura zamków na wietrze, przy pomocy której autor charakteryzuje realizm, romantyzm i — łącznie — symbolizm z ekspresjonizmem, trafnie potwierdza zjawisko „syntetycznego bzika” wyśmiewane przez Irzykowskiego. Podobnie *Dekalog*, jawne nawiązanie do *Confiteor*, przywołuje najważniejsze motywy ówczesnej poetyki manifestu. Po oświadczeniu-kryptocytacie: „Jest to właściwie wyznanie wiary, według którego żyję”, w kolejnych „przykazaniach” odnajdujemy charakterystyczny ton poetycko-sakralnego objawienia, który wraz z gestem odrzucenia wszelkich autorytetów i ekskluzywnym, zbiorowym „my” przełamywał styl pozytywistycznej wykładni. Yetmayer, niczym „sam filozof, szatan, Bóg i wszystko”, układa dekalog nowej wiary artystów:

W jakimkolwiek bądź kierunku najostrzejsza myśl ludzka podąży, zawsze
i wszędzie natrafia na ostateczną, nierozzerwalną istnienia wszystkiego przyczynę,
która przejawia się jako ruch życia. Stąd też nazwano ruch życia wszystkiego
początkiem i stąd też jest on widoczną, wszechmocną, pospolitą bytu
tajemnicą. [50]

„Ruch życia”, cytat z żelaznego repertuaru modernistów, swoje uzupełnienie znajduje w „przykazaniu” piątym, Yetmayer określa w nim

¹⁶ S. Przybyszewski, *Z gleby kujawskiej*. Warszawa 1902, s. 5.

¹⁷ J. Żuławski, *Znaczenie symbolizmu w sztuce*. W: *Eseje*, s. 42.

zasady „religii szczęśliwej doczesności”. Pomysł ten, raczej nie młodopolski, przypomina rozważania Witkacego o Bergsonie i bergsonizmie — „błazeńskim narkotyku”, który stał się jedną z przyczyn zaniku uczuć metafizycznych¹⁸. Błaznem okazuje się sam Yetmayer, swoje tezy chętnie formułując w poetyce aforyzmów spod znaku „pracowitego próżnowania”:

Czym jest pełnia życia? Jest najwyższą rozkoszą cielesną wywołaną działaniem myśli samodzielnej i równocześnie najwymyślniejszą umysłową rozrywką, jakiej dostarczają pieczyoty fizyczne. [51]

Styl barokowego konceptu produkuje nonsensy, skrętnie gromadzone przez Jaworskiego. Konstrukcję programu domyka liryczna modlitwa współczesnych poetów. Od wyznania wiary artysty i filozofa, poprzez wykład z teorii ewolucji Słowa, dochodzimy do ekspresyjnego monologu... idiotów! Potok ekstatycznych okrzyków:

Niech wiem, że jest Bóg — a niech nie przypuszczam.
Niech wiem, że jest Ojciec, Słowo, Duch, a niech
nie przypuszczam tylko.

— i prawdziwie modlitewnych wyznań:

Tyś jest, o Boże mój! Ty we mnie.
Toż już nie szukam Cię kędyś poza sobą jako
myliły mnie przypuszczenia świata¹⁹.

— pochodzące z *Ego eimi* Jerzego Hulewicza, w manifeście Yetmayera zamieniają się w antymodlitwę:

Jezu, ja kocham. Co? nie wiem i kiedy...
Może coś w Tobie, może Ciebie tylko
Miałeś, nie miałeś, zabrałeś, odszedłeś... [99]

Modlitwa idiotów współczesnych, przy zachowaniu reguł gatunku (bezpośredni zwrot do Boga, inkantacja, topika wędrowca) odwraca podstawowy dla wybranego wzoru motyw poszukiwania i prośby o duchową łączność. Osamotnienie i bezradność („Nie wiem, gdzie jesteś i coś zacznij, Boże, nie wiemy, czy prośba do Ciebie dopłynie”²⁰), a nawet poczucie utraty tożsamości („Kto ja jestem? wie tylko ten, kto wie, że mnie nie ma”²¹) w modlitwie idiotów zamienia się w wyznanie buntownika:

I z nauk żadnych nic nie pamiętam,
ani certoleń z anioły o łaskę. [104]

Nie jest to jednak lucyferyczny upadek, lecz beztroska niepamięć idiotów, przeradzająca się w sztubackie bluźnierswo, w którym pobrękują romantyczne nuty:

Skoro Ciebie nie ma,
Cóż ty możesz, Jezu... [103]

¹⁸ S. I. Witkiewicz, *O zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym*. W: *Nowe formy w malarstwie*. Warszawa 1959, s. 143.

¹⁹ J. Hulewicz, *Ego eimi. O Ewangelii Jezusa Chrystusa według spisania Janowego rzecz w duchu i ujrzeniu*. Nakład prywatny. B.m., 1921, s. 113, 127.

²⁰ J. Żuławski, *Modlitwa*. W: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1965.

²¹ T. Miciński, *Nieświadomy głos. (Kto jestem, wie tylko ten...)*. W: *Poezje wybrane*. Warszawa 1976.

Jeżeli przypisywać modlitwie Yetmayera cechy herezji, to wyłącznie w karnawałowym wymiarze. Poeci kochają przede wszystkim „nieobecność boskiej bezsilności” oraz siebie, „istnienia swego idiotyczną wszechmoc”. Jaworski nieustannie karykaturuje symbolistyczne obrazowanie — Baudelaire’owski albatros zamienia się w wierszu w łysawego i nudnego pelikana! Właściwie żaden wers antymodlitwy nie pozostaje „neutralny”. W zlepku aluzji słyszymy nawet poetów najmłodszej generacji:

A ja się śmieję, śmieję, śmieję [...],
Tramwajem jeżdżę od krańca do krańca. [102]

Czyżby na przedniej platformie? Przykłady można mnożyć, przy czym istotne jest, iż program Yetmayera nie zamienia się w „słowniczek motywów byle jakich” (parafrazując styl autora). Zniekształcony znak jest tu nie tylko aluzją do konkretnego tekstu, stylu programu, lecz także gotowym elementem konstrukcji Jaworskiego. Z parodii wybranych wzorów autor wysnuwa, realizowany dalej, wątek fabularny. Przykładem choćby słówko „idiota”, synonim współczesnego poety, które, jak się domyślamy, nie jest zwykłą obelgą.

Twórca znany odtwarzał „rzeczy”, twórca „nowy” odtwarza swój stan duszy, tamten porządkował rzeczy i wrażenia, wierząc w ich obiektywność, ten przeciwnie, odtwarza tylko uczucia, jakie te wywołują.

Choć Yetmayer podobnie charakteryzuje realistę („poszukuje, zbiera, kopiuje, zamienia, pierze, farbuje czyli kombinuje”), autorem definicji jest jego duchowy mistrz. W manifestie *O nową sztukę* czytamy dalej:

Dlatego też ta przejrzystość, rozumność, ta-ta klasycyzność, a na odwrót ta osławiona niby nielogiczność, ten bezrozum, „chorobliwość” — *last but not least* „idiotyzm”²².

Słowo „idiota” staje się rodzajem inwektywy atakującej dwie strony (sytuacja księcia Myszkina, o którym oczywiście wspomina Yetmayer). Maniacy i idioci to szczególna odmiana „błędnych artystów”, polskich Hamletów, którzy

nieustannie i niestrudzenie budują niebo na ziemi, a są niezrównanie śmieszni dlatego, że wykonując tę czynność z powagą [...], wykonują ją o wiele za wcześniej lub o wiele za późno. I to stanowi istotę odwiecznego, dramatycznego komizmu, najgłębszy, najtragiczniejszy sens groteski²³.

Dramatyczny komizm, tragiczna groteska — te oksymoroniczne konstrukcje wiernie oddają charakter zbawczej działalności Yetmayera. Tymczasem podsumujmy nasze spostrzeżenia.

List głównego bohatera *Wesela hrabiego Orgaza* nie jest zapóźnionym manifestem, lecz parodią tekstów programowych symbolizmu i ekspresjonizmu. Jaworski karykaturalnie imituje ich strukturę, styl, przytaczają znane, niemal obiegowe wątki, przy czym pewne osobliwości genologiczne (rapsod, wyznanie wiary artysty) oraz stylistyczne (personifikacje, synekdocha, słownik) skłaniają do identyfikacji niektórych frag-

²² S. Przybyszewski, *O nową sztukę*. W: *Wybór pism*, s. 152.

²³ R. Jaworski, wstęp do dramatu *Hamlet wtóry*.

mentów „epistoły” z pismami Przybyszewskiego. Funkcja parodii realizowanej przez dosłowność, obniżenie czy odwrócenie wybranego motywu wykracza jednak poza drwinę z teorii autora *Krzyku*. Jej przedmiotem nie jest konkretny program, lecz formacja myślowa i związana z nią estetyka. Parodia — rozmowa tekstów — poprzez deformację konwencji stylistycznych prowadzi do krytyki światopoglądu, co w przypadku młodopolskiej idei słowa nieprzezroczystego, obdarzonego funkcją ekspresywną i poznawczą (w sensie dalekim od realizmu, niemal mistycznym) jest szczególnie istotne. Symbolizm programowo łączy metaforę (obrazy symbolu) z nieświadomością, praktycznie zawieszając sąd nad fortunnością poetyckiego wyrazu. Krzyk duszy nie może podlegać krytyce literackiej! Żuławski, tłumacząc symbole rapsodu Przybyszewskiego, niemal odmawia mu ich autorstwa.

Krytyk w takiej sytuacji rozkłada ręce lub, niejako w imię literatury, rozbija organiczny związek symbolu i jaźni. Czyni tak Irzykowski, redukując metaforyczny styl Przybyszewskiego do poziomu „samooszukańczej”, a nawet belkotliwej stylizacji. Pod poetycką maską kryją się znane teorie, które „poeci-górnicy wykopują z triumfem i gestami niespodzianki”²⁴.

Maniak Yetmayer korzysta ze sprawdzonych wzorów racjonalnej „likwidacji”, nieobcych błaznom, zwykle najtrzeźwiej oceniającym rzeczywistość. Irzykowski demaskuje symbolizm w imię tradycji, zdrowego rozsądku i normy językowej, Jaworski zaś realizuje metafory, komicznie konkretyzuje teorie. Manifest Yetmayera zostaje sformułowany w trybie zabawowo-destrukcyjnej charakterystyki wybranych wątków modernistycznych. Parodystyczna zabawa w „jaki to wzorzec” nabiera cech literackiej polemiki i prowadzi ku koncepcji oryginalnej, tak w zakresie fabuły (Yetmayer), jak i konstrukcji powieści (Jaworski).

Mit, mistyka, mistyfikacja

W liście Yetmayera krystalizuje się, na stałe związana z postawą krytyka-prześmiewcy, estetyka „komizmu odświętnego”:

Więc chciałbym rozbawić mych znacznych klientów aż po same brzegi ochoty do śmierci. Po wojnie ujrzałem wypróżnione wewnątrz każdego człowieka. Czem mu je zapełnić? Śmiechem, bujnością, tańcem i muzyką. Możliwością wesela. Wyrabia się przez to myśli żywszy obieg. Myśl krąży w człowieku, by była historia na szerokim świecie i religia kwitła w odludnej zadumie. W pustce powojennej chcę wyrobić treści, czyli niezbędną dla ludzkości pokarm, i treściom tym nadać wszechwładny wyraz. [145]

Oparta na śmiechu filozofia Yetmayera (rozbawić — pozbawić ochoty na śmierć — zbawić), kontynuacja karnawałowej teorii doktora Lipki, swój „wyraz” znajdzie w parateatralnej inscenizacji. Jaworski tworzy postać ekspresjonisty-pragmatysty, którego twórczym materiałem stają się bezpośrednio: ludzie, ich historia i kultura. Tak rodzi się XX-wieczny obrzęd przeżywanego mitu, misterium sztuczności Yetmayera. Psycho-terapeutyczna mistyfikacja, także literacka, to sedno groteski *Wesela hrabiego Orgaza*. Metodą twórczą Yetmayera i Jaworskiego rządzą zbież-

²⁴ K. Irzykowski, *Niezrozumialcy*. W: *Czyn i słowo*. Lwów 1913, s. 242.

ne zasady, odróżnia je wyraźnie zaznaczony cudzysłów, który „kosmiczne konstrukcje” bohatera zamienia w grę znaczącymi słowami i obrazami. Oto przykład.

W przededniu wybuchu pierwszej wojny światowej dochodzi do istotnej konfrontacji dwóch światopoglądów, którą Yetmayer, zgodnie z założeniami „estetyki głębi”, zamienia w pojedynek filozofów-gigantów. Stylizacja mitologiczna, znana z mistycznych pism romantyków, niemal konwencja modernistycznego rapsodu (Przybyszewski, Miciński, także Żeromski) przybiera tu jednak formę szczególnego montażu. Na początek słowny kalambur — wynik starcia zamyka się w eksponowanym słówku „nic”, które na tronie ludzkości zajmuje miejsce „czegoś”. Podobną grę słów kompromitującą pustkę filozoficzną odnajdujemy w zakończeniu dramatu Tymbeusza-Witkacego. U Jaworskiego natrętnie odmieniane „nic” to nie tylko lapidarna diagnoza, lecz także, jak łatwo się domyślić, literacka aluzja, tak jawna, że właściwie stanowiąca znak:

Ja zaś łanami złego i dobrego pójdę sobie, dźwigając świadomość, że Duch Niczego tron sobie zbudował na ziemskich rozłogach, że się wyłonił, objawił i rządzi... [130]

Pojedynek Prochrysta z Antychrystem patronuje Fryderyk Nietzsche. Na tym nie koniec. Antychryst pojawia się w sposób mu właściwy pod postacią łączącą w sobie cechy kozła, mały i ludowego diabła. Uważny czytelnik *Tako rzecze Zaratustra* rozpozna w nim ukrytego myślicie-la, figura ta jednak pozostanie zagadką dla kogoś, kto ideę nadczłowieczeństwa przyjmuje z „drugiej ręki” modernistów. Znamcy Boscha, Petera Brueghela Młodsze-go, Dürera czy Goyi, a ze współczesnych choćby Maxa Ernsta, rozpoznają w Antychryście znajomą hybrydę zwierzęco-ludzka. Jaworski parodiuje mit modernistycznego indywidualisty (sam w sobie znieszczałający myśl niemieckiego filozofa) przy pomocy języka, który podsuwa mu m.in. właśnie Nietzsche, tj. groteski. Antychryst — sam filozof — w typowo młodopolskiej rywalizacji „mózgowców” z „muskulowcami” stosuje, zgodnie z sugestią Przybyszewskiego²⁵, zabójczą broń — oko wzmocnione soczewką. Dziwny zestaw „okulistycznej” metaforyki pozwala Jaworskiemu skonstruować zaskakującą scenę:

Antychryst Prochrysta za głowę pochwycił okularami swymi, mózg mu przytrzymał i na wskroś przeświecił. Spółzawodnika myśl każdą odczyta i ruch wszelki złamie, zanim ten się pocznie. [126]

Pojedynek filozofów na spojrzenia, zwiastun *Ferdydurke*, wskazuje na wspólne źródło obu scen — słynne starcie Panurga z Taumestesem z powieści Rabelais’go. Jeżeli dodamy, że spotkanie odbywało się na ringu bokserkim, a zwabiona reklamą (cytowaną w powieści) publiczność oczekiwała zwykłego mordobicia, pojedynek ukaże się nam w kształcie celnie skonstruowanej sytuacji groteskowej, która w powieści dynamizuje się, stanowiąc odrębny wątek fabularny. Wyliczmy: metafora pojedynku zostaje ukonkretniona i rozbudowana do wymiaru samodzielnego wątku (pojawia się nawet osobny „opowiadacz”), jego opis tworzy wiązkę intersemiotyczną, całość zaś ulega dodatkowo groteskowej deformacji w jej wariancie współczesnym. Język relacji wykorzystuje słowny

²⁵ S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin, Nietzsche*. W: *Wybór pism*, s. 24, 26, 27 (tłum. S. Helstyński).

kalambur, hipertolę i burleskowe obniżenie. Przedstawiony montaż jest „technicznym” modelem powieści Jaworskiego, przede wszystkim jednak głównej, groteskowej konstrukcji — paneuropejskiej maskarady.

Jaworski, definiując groteskę, eksponował jej poznawczy, a nawet kataraktyczny charakter:

Bodaj czy nie najwyższym przeznaczeniem szlachetnej i prawdziwej groteski jest umożliwienie ludziom ujrzenia nonsensu sensów właśnie wówczas, gdy twórczość w najwyższym wysiłku przedziera się przez dziewiczą puszcę nonsensów do matecznika kosmicznego sensu ²⁶.

Ta może niezbyt szczęśliwa, niemniej typowa dla Jaworskiego formuła zawiera kilka istotnych wskazówek. Pierwszą jest diagnoza współczesności postrzeganej w wymiarze narastającego absurdu. Groteska to estetyka rzeczywistości kryzysowej umożliwiająca opisanie i zrozumienie jej podstawowych mechanizmów. Cel groteski, informacja druga, zawiera się nie tylko w chęci przedstawienia chaosu, lecz także w próbie jego okiełznania poprzez zewnętrzną interpretację i psychiczny dystans. Informacja trzecia dotyczy fałszu, jakiego dopuszcza się sztuka „klasyczna”, próbując sztucznie podporządkować chaotyczną rzeczywistość tradycyjnym formom opisu. Kryzys kultury europejskiej zawiera w sobie kryzys twórczości rozumianej jako ekspresja przeżyć wewnętrznych, które rodzą się i kształtują w kontakcie ze światem zewnętrznym. Groteska wypiera przedkryzysowe, a więc nieaktualne (czytaj: nieprawdziwe) i bezradne środki wyrazu przede wszystkim poprzez ich zniekształcenie. Przykładem sama definicja Jaworskiego, wskazówka czwarta, ilustrująca mechanizm deformacji języka sztuki. Groteska zbliża do uświadomienia nonsensu rzeczywistości poprzez nonsensowne zniekształcenie konwencji jej przedstawiania. To świat dokonuje gwałtu na sztuce, choć odbiorcy nie dostrzegającemu przemian rzeczywistości, nieczułemu na zachwianie jej paradygmatu, nowy styl ekspresji wyda się karygodnym nadużyciem.

Twórcy i teoretycy groteski, a wśród nich Jaworski, odwołując się do pozaracjonalnego zmysłu intuicyjnej syntezy, chętnie posługują się kategorią *katharsis*. Zrozumienie przez opis (perspektywa autora) i odczytanie opisu (perspektywa czytelnika) nabierają cech aktu terapeutycznego ²⁷. Wkraczamy tym samym w sferę psychologii twórczości i odbioru dzieła groteskowego, w której rolę pierwszoplanową odgrywają wymykające się definicjom badacza tekstu kategorie „przeżycia” czy „poczucia” nonsensu, absurdu, także komizmu. Do kategorii tych Jaworski nawiązuje we wstępie do dramatu *Hamlet wtóry* (istotnie, *katharsis* teatralna wydaje się bardziej uchwytna) lub, jak gdyby w trybie życzeniowym, umieszcza je w programach swoich bohaterów-autorów psychoterapeutycznych teatralizacji. Zawieszając sąd nad groteskową transcendencją powieści — moim zdaniem, wątpliwą — przyjrzyjmy się technice budowania groteskowego „wyrazu” w prozie Jaworskiego.

W *Weselu hrabiego Orgaza* groteskowość modernistyczna, w której typowe figury i sytuacje zyskują wymiar wieloznacznego symbolu, tracą

²⁶ R. Jaworski, *Wściekajmy się, nie dajmy się!* — list przyjacielski do Witkacego z powodu wystawienia „Jana Macieja Wścieklicy” w teatrze im. Fredry w Warszawie. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 12.

²⁷ O. Kayser, *Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1937.

natomiast cechy „niskie”, burleskowe (np. postać Pierrotta z lęzką w oku), zdominowana zostaje przez groteskę pełniącą funkcję parodii wybranych idei i wątków młodopolskich. Jaworski na użytek gry literackiej adaptuje konwencjonalny repertuar karnawałowej ikonografii. Punktem wyjścia staje się, romantyczny w swej genezie, symbol teatru marionetek, którego wiele wariantów — motyw aktora, maski, kukły — tworzyło sieć modernistycznych konwencji przedstawiania niepokojącego napięcia między autentycznością a fałszem, teatralnością egzystencji. Problem ten, nazwijmy go kompleksem artysty, pojawia się w *Historiach maniaków*. Tajemnicze ceremonie uprawiane przez Ojca z opowiadania *Medi* (nie skrywana mistyfikacja) demaskują bezradność twórczości w kreowaniu świata zewnętrznego. I przeciwnie: perwersyjne teatralizacje mecenasa Jerzego (*Amor milczący*), zapowiedź *Pornografii*, uświadamiają pierwiastek gry i reżyserii w pozornie naturalnych relacjach międzyludzkich. Identyczne wątki powracają w *Weselu hrabiego Orgaza*, a wraz z nimi groteskowa symbolika maskarady, wzmocniona jawną parodią literacką kultury europejskiej i szyderczą satyrą na nią. Przewrotny wpływ na kształt i charakter powieściowej groteski Jaworskiego miała *Nietota* Tadeusza Micińskiego:

Małpa grała matczicza — marionetki bachantek, papieży, królów posuwały się w nabożnym, wielkopostnym, procesjonalnym tonie. Małpa uderzyła w ton Mszy Żalobnej Palesty — i marionetka króla Leopolda poklepała po biodrach marionetkę panny Cléo, Falstaff w tiarze przycisnął księżną Dosię Drze Pościel do ostaniego muru wyznań, a polski Małpoźwierz z miłą gracją odśpiewał arię w tonie swych jelit wśród zainteresowanych dekadentek ²⁸.

To jedna z kilku groteskowo-satyrycznych scen *Nietoty* (istotny kontrpunkt wątków mistycznych powieści), których styl został zarezerwowany dla opisu przedstawicieli chorej na materializm współczesności (temat ten zyskuje nawet osobnego narratora). W tym przypadku Miciński-szyderca, przywołując topikę karnawału, przestrzega konwencji — cytata jest opisem mechanicznej zabawki. Bal marionetek, jednocześnie: lalek, figur karnawałowego korowodu, postaci historycznych i literackich oraz fikcyjnych bohaterów, staje się wzorem świata przedstawionego *Wesela hrabiego Orgaza*. Groteskowa sytuacja, także w swej warstwie językowej, urasta do wymiaru powieści, przy czym zakres odwołań do *Nietoty* pozostaje nieporównanie większy — obejmuje np. ideę odrodzenia poprzez mit, czasoprzestrzeń, konstrukcję postaci, poszczególne wątki i pomysły fabularne. Katastroficzna diagnoza współczesności, rozszerzona także na sztukę, zostaje w *Weselu hrabiego Orgaza* przedstawiona w trybie karnawałowej zabawy. Jaworski tworzy obraz świata „pajactwa ludzkiego”, zdominowanego przez handel i... masową „wytwórczość” literacką, którego ofiarą padają także wielcy wizjonerzy ²⁹.

²⁸ Zob. T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*. Warszawa [1910], s. 84.

²⁹ Koncepcja psychoterapeutycznej maskarady pojawia się w późnych pismach T. Micińskiego: *Mené — Mené — Thekel — Upharim!...*, *Wita*. Na motyw ten zwraca uwagę M. Podraza-Kwiatkowska w szkicu *Wieża z kości sioniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintesem a Piotrem Skargą* (w zbiorze: *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Kraków 1979, s. 137, 155 oraz przypis 10). Motyw teatru marionetek staje się podstawowym wyróżnikiem groteski modernistycznej w jej satyrycznej odmianie. Zob. O. Kayser, *Das Grotteske seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1957.

Drugą powieścią wywierającą niewątpliwy wpływ na kształt *Wesela hrabiego Orgaza* jest *Gargantua i Pantagruel*. Interpretacja Bachtina ujawnia istotną dwuwartość dzieła Rabelais'go, które jawi się jako świadectwo naturalnego odczuwania świata (przedłużenie karnawału) oraz / bądź jako zaledwie stylizacja form ludowej parodii, umożliwiającą nieskrępowaną krytykę dogmatu i instytucji Kościoła³⁰. *Gargantua i Pantagruel* — rodzaj zaklęcia czy wzór satyrycznego dyskursu? Pytanie wskazuje na metafizyczne źródło europejskiej groteski i sugeruje jej naturalny rozwój spod znaku desakralizacji. Współczesna tajemnica groteski tkwi nie tyle w znakach — postrzeganych jako zbiór konwencjonalnych figur i sytuacji — lecz w pierwotnej zasadzie odwrócenia wartości, degradacji, komicznego zaprzeczenia, absurdalnej prezentacji wybranego przedmiotu, w literaturze ściśle związanej ze stylistycznym dysonansem. Oto trzy zasadnicze związki *Wesela hrabiego Orgaza* z dziełem Rabelais'go: 1) przytoczenie motywu z karnawałowej ikonografii lub — pośrednio — z powieści oraz bezpośrednie nawiązanie do znanych form święta ludowego, 2) zastosowanie „świętokradczych” reguł w opisie rzeczywistości i polemice artystycznej, 3) destrukcja konwencjonalnych technik opisu, prowadząca do stworzenia formy „przejsiowej”.

Konstrukcja *Wesela hrabiego Orgaza* przypomina teatr w teatrze. Podstawową czynnością reżyserów — Yetmayera i Jaworskiego — jest manipulacja aktorską i literacką (szerzej: kulturową) maską. Yetmayer, głosząc na przemian modernistyczne i ekspresjonistyczne hasła (powołuje się m.in. na autorytet kardynała Johna Newmana, rewolucyjnego reformatora katolicyzmu, którego *Przyświadczenia wiary* tłumaczył Brzozowski), nie tylko na nowo formułuje ideę religijnego i kulturowego odrodzenia, ale także, niczym Don Kichot postrzegający rzeczywistość przez pryzmat literackich mitów, postanawia spowodować autentyczną przemianę świata. Wzorów do działania dostarczają mu symbolistyczno-mistyczne koncepcje literatury przelomu wieków z podstawową metaforą odrodzenia poprzez odtworzenie czasu mitycznego.

Nietota kreuje trzy wymiary rzeczywistości: przedhistoryczną krainę Tatr, psychosymboliczny labirynt podtatrzańskich grot, w końcu zdeformowany obraz Europy początku XX wieku. Architekturę przenikających się sfer czasowo-przestrzennych powtórzy Jaworski, a celem „konstrukcji” Yetmayera będzie przekształcenie starego kontynentu w państwo przeżywanego mitu.

Bohater *Wesela hrabiego Orgaza*, korzystając ze wskazówek etnografów i kolekcjonerskich doświadczeń Jaworskiego, swoje misterium organizuje na wzór święta kultur tradycyjnych. Centrum wielkiej przemiany będzie mistyczna Hiszpania, na równi z Bizancjum niepokojąca modernistów intensywnością przeżyć metafizycznych³¹. Yetmayer, niczym pierwotny szaman totemicznych obrzędów, dokonuje zabiegu uosobienia malowideł w celu wywołania ducha mitycznych przodków. Główna maska to oblicze Orgaza, którego legendarne wniebowzięcie przedstawia *Pogrzeb hrabiego Orgaza* pędzla El Greco. W misterium biorą udział także inne maski (które rozpoznajemy poprzez aluzje, np. imiona

³⁰ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais*. Tłumaczyli A. A. Goreniowie. Kraków 1975.

³¹ Zob. S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*. (Utwór Buhaja „Hammadria”). Warszawa 1972.

postaci) „zdjęte” z portretów hiszpańskiego mistrza oraz słynne ikony, m.in. *Pątnica Prakseida*. Uczestnicy misterium zostają obdarzeni podwójną egzystencją, stają się aktorami, których role niebezpiecznie mieszają się z rzeczywistością. Śmierć Havemayera-Orgaza nie tylko kładzie kres konfliktowi miliardarów (wątek sensacyjny powieści), czyni także z tej postaci ofiarę niezbędną w rytualnych obrzędach.

U źródeł filozofii „komizmu odświętnego” odnajdujemy świętokradcze „na opak” starożytnych misteriiów (Dionizje, Saturnalia), których kontynuacją był ludowy karnawał. Zaprzeczenie norm, odwrócenie porządku, przebranie miary — reguły świątecznej terapii³² — przekształcają pogrzeb Orgaza w wesele, ustanawiając taniec, taneczną pantomimę, ale także spontaniczną zabawę, jedyną formą zbawiennej przemiany. Karnawał staje się powszechną religią i... jednoznaczna metaforą współczesności:

Dzisiejsza Europa, sir, to widowisko przepyszne i zjawia arcyzabawna... wszystko handluje, każdy niemal „tańczy”. [72]

Także główny kapłan-parodysta XX-wiecznego misterium pada ofiarą prześmiewczej stylizacji.

Modernistycznym symbolem odrodzenia był Dionizos, bóg mitycznej przemiany, śmierci i zmartwychwstania, intensywności życia. Indywidualista i kapłan zbiorowego obrzędu, dwa warianty recepcji Nietzscheańskiej idei Dionizosa³³, znajdują w powieści Jaworskiego szczególną karykaturę. Yetmayer, twórca „kosmicznych konstrukcji”, sam staje się najważniejszą konstrukcją *Wesela hrabiego Orgaza*. Jaworski, kreując postać swego bohatera, pozornie wpisuje ją w zakres konwencji modernistycznych, kształtujących wyobrażenie o wyjątkowej roli artysty w społeczeństwie. W rzeczywistości konwencje te demaskują, charakteryzując Yetmayera — postać fabularną — językiem literackim manifestów. Wyobraźmy sobie historię Rdzawicza (*Anioł śmierci*)³⁴ opowiedzianą stylem *Confiteor!* Wzorem ekspresjonisty-pragmatysty nie jest artysta, lecz jego sztuczny model stworzony z modernistycznych sloganów — „ideał mędrca, twórcy i bohatera [...], zlepek cnót rycerza i maga”³⁵. Yetmayer jest kimś więcej (tu parodia przeradza się w groteskę), poznajemy go w roli zbawcy świata, właściwie — boga:

Gnali go przed sobą wśród gwizdów, chichotów, wymyślań [...]. Staczał się po pryncypalnej pochyłości Toleda, miarowo, z godnością, mimo swawolne popchnięcia i wyuzdane wyzwiska. Postać miał przyziemnego grzyba truciciela. Brzuchaty potworek w pasiastym, fioletowo-zielonkawym kostiumie [...]. Drepłała tuż za nim w leniwym pośpiechu spłoszona trzoda rozdzwonionych koźląt, pobekując ślamazarnie. [11]

Yetmayer realizował metaforykę modernistycznych i ekspresjonistycznych manifestów (poziom parodi), Jaworski fabularyzuje ich najważniejsze motywy — ideały artysty i jego sztuki (poziom groteski), a na dodatek

³² R. Caillois, *Zywiol i ład*. Tłumaczyła A. Tatarkiewicz. Warszawa 1973, s. 153.

³³ Zob. Głowiński, *Maska Dionizosa*, s. 364—365.

³⁴ K. Przerwa-Tetmajer, *Anioł śmierci*. Warszawa 1898.

³⁵ W. Berent, *Zródła i ujęcia nietzscheizmu*. Warszawa 1906. s. 15.

nakłada swemu bohaterowi opaczoną maskę Dionizosa. Zbawca Europy przypomina raczej Sylena z powieści Rabelais'go:

Był to mały staruszek, trzęsący się, zgarbiony, tłusty i brzuchaty. Uszy miał wielkie, odstające i sterzące, ostry i zakrzywiony nos, brwi duże i krzaczące, jechał na oślim ogierze⁸⁶.

Prześmiewczy związek Nietzschego z Rabelais'm dokonuje się jak gdyby ponad głowami modernistów, choć to właśnie oni padają ofiarą parodystycznych stylizacji⁸⁷:

Dla siebie człowiek tańczy i siebie człowiek może tańczyć i siebie tylko przez taniec pojmuje. [240]

Warunkiem prawdziwego poznania jest zapewnienie ciała naturalnej równowagi:

Nowej zasady w tańcu objawienie. Głowy z nogami zawzięta kłótnia. Ludzkiego ciała rozpacza część dolna, bo nie dostała od życia, co chciała. [242]

Słuchamy filozoficznej wykładni tanecznego misterium, komiczno-erotycznej trawestacji mów Zaratustry autorstwa... Podrygałowa, doradcy Yetmayera i tancerza z kraju „ulepszonej antropofagii”, czyli Rosji radzieckiej. Symbol niezależnego, intuicyjnego poznania — taniec filozofa — zamienia się tu w niewybredny, karnawałowy płas. Wykład Podrygałowa uzupełnia charakterystyka samego tancerza, w której dominuje kompromitująca zarówno bolszewików, jak i samą „konstrukcję” Yetmayera, hiperbola ludzkiego „dołu” (brzuch, pleć, odbył). Ogromne fragmenty powieści o artyście zamieniają się w rodzaj literackiej prowokacji w stylu *Króla Ubu*. Jawnym, sfabularyzowanym cytatem tradycji karnawału jest próba generalna misterium, pantomima *Pojednanie cnoty z rozpustą* — lustrzane, stąd nonsensowne, odbicie średniowiecznego motywu walki Karnawału z Postem. Przygotowania do występu, w swym zamęcie przypominające sceny z Brueghela, wypełnia ludyczny lament Praksedy (płodzenie i pożeranie) i erotyczno-taneczny wykład Podrygałowa, połączony z litanią egzotycznych nazw tańców i instrumentów. Konstrukcję wieńczy wiszący nad sceną, głową na dół, wschodni myśliciel, pozycję tę uznając za najwłaściwszą dla zrozumienia alegorii Yetmayera. Jaworski z upodobaniem mnoży groteskowe obrazy. Jego działanie przybiera formę zonglerki konwencjonalnym znakiem wyjętym z tradycji karnawału, jest zabawą i pokazem pisarskiego „kunsztu” — „groteskowaniem”⁸⁸.

⁸⁶ F. Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*. Przełożył i komentarzem opatrzył T. Zeleński (Boy). Wyd. 3. T. 2. Warszawa 1988, s. 249.

⁸⁷ Zob. M. Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*. W zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Wrocław 1972, s. 59: „Pierwszy bodaj, który w okresie Młodej Polski o Rabelais'm pisał, był Adolf Nowaczyński. W szkicu z roku 1903 porównywał go do Zaratustry [...], podnosił też z zachwytem wagę »bachanalii słów w dziele starego mistrza«. Wspomniany szkic to *Maitre Rabelais* A. Neuverta-Nowaczyńskiego („Ateneum” 1903, t. 1, z. 2).

⁸⁸ Zob. K. Kłosiński, „Groteska” w *świadomości artystycznej schyłku Młodej Polski*. „Ruch Literacki” 1923, z. 3. „Groteskowanie” jest terminem używanym przez J. Lorentowicza (*Adolf Nowaczyński*. „Echo Literacko-Artystyczne” 1912, nr 2, s. 142; nr 3, s. 277) na określenie techniki twórczej A. Nowaczyńskiego. „Groteskowanie”, „gra znakami arbitralnymi według reguł kombinatoryki wła-

Karnawał w powieści Jaworskiego wyznacza główny wątek fabularny, decyduje o kształcie większości scen, jego symbolikę odnajdujemy w charakterystykach postaci, motywach i sposobie ich działania, w końcu w metaforyce i zdeformowanym języku dialogów i narracji. Hybrydy zwierzęco-ludzkie (Antychryst, kot Omar), unieruchomienie postaci (przemawiający portret kardynała), naruszenie norm przestrzennych (wycieczka do brzucha wieloryba mogłaby z powodzeniem znaleźć się w powieści Rabelais’go), a także bachiczne ornamente siedziby „zbawcy” przydają powieści Jaworskiego wymiaru groteskowej fantastyki³⁹. Przełomowa scena powieści, „pojedynek na słowa” głównych bohaterów, kończy dziwny wypadek. Yetmayer, kapłan przyszłego obrzędu, zostaje porwany i przewieziony ulicami Toledo przez... świnię! Świętokradztwo dokonało się, także literackie — pielęgnowany od lat mit boskiego artysty znalazł swoją karykaturę w tradycji karnawału.

Wesele hrabiego Orgaza nie jest alegorią ubraną w średniowieczny kostium. Yetmayer zostaje poddany jeszcze jednej, może najbardziej kompromitującej operacji bluźnierczego „na opak”. Maską Sylena nie wystarcza, by zadzwic z artysty, Jaworski wprowadza wariant współczesny karnawałowej groteski. Yetmayer przede wszystkim jest miliardem, czerpiącym z misterium duże zyski! Dionizos na co dzień zajmuje się hodowlą wołów... uwaga: jego pantomima odbywa się w hiszpańskiej Posada de la Sangre, z udziałem Ewarysty („Jest coś bydłęcego w tobie”, Yetmayer), pięknej wdowy po torreadorze, wjeżdżającej na scenę na grzbiecie byka! W szaleństwie serii skojarzeń (przedstawiam jej wycinek) istnieje metoda niczym nie skrępowanej zabawy, przez Yetmayera nazywanej „dancingiem przedśmiertnym”. Jaworski demaskuje mity modernistów, zderzając je z rzeczywistością. W świecie „powszechnego barbarzyństwa” i „pajactwa ludzkiego” stają się one anachroniczne, Misterium Nowej Sztuki przybiera formę nie tylko maskarady, przypominającej *Idealne varieté* Nowaczyńskiego, lecz także zwykłego dancingu, tancbudy, w której artyści pełnią rolę wodzirejów, w najlepszym razie sponsorów... Rzeczywistość potrzebuje nowego mitu, jej objawieniem przestaje być sztuka, jest nim raczej gazeta (kilkadziesiąt stron prasowych „wystrzyganek” w *Weselu hrabiego Orgaza*) lub zapis bieżących notowań giełdowych. Ewentualnie film — twórczość spod znaku „buntu mas” i „zaniku uczuć metafizycznych”. Literacki brat Dionizosa, Lucyfer, po krótkim bezrobociu, angażuje się do filmu. „Znamy go wszyscy. To Charlie Chaplin”⁴⁰.

szej” — jak pisze Kłosiński — jest przeciwieństwem ikonocenozy i symbolizacji. „Przedstawione analizy odśladają stopniowo główną funkcję »groteski« w świadomości artystycznej schyłku Młodej Polski. Polega ona, naszym zdaniem, na uwidocznieniu i akcentowaniu kontrastu między dwoma, wchodzącymi teraz w konflikt, sposobami pojmowania znaku artystycznego: jednym — wywodzącym się z teorii symbolizmu, opartym na przekonaniu o motywowanym charakterze znaku (symbolu) będącego ekspresją wartości transcendentnych; drugim — dostrzegającym w znaku arbitralne narzędzie społecznej komunikacji, które może być materialem lub zabawką artysty” (s. 179). Druga część definicji celnie opisuje status groteskowego znaku w powieści Jaworskiego.

³⁹ Szczegółowy opis ikonografii karnawałowej odnajdujemy w pracy T. Gryglewicz *Groteska w sztuce polskiej XX wieku* (Kraków 1984).

⁴⁰ A. Wał, *Bezrobotny Lucyfer*. W: *Ucieczka Lotha. Proza*. Londyn 1988. s. 54.

Święto „paszтетowej kiszki”

Wesele hrabiego Orgaza reprezentuje — oryginalną w literaturze polskiej początku wieku — odmianę prozy skarnawalizowanej. Terminem tym określam typ językowej groteski bezpośrednio nawiązujący do *Gargantui i Pantagruela* zarówno w swej strukturze (hiperbola i obniżenie stylu), jak i funkcji (polemiczna parodia określonej estetyki i światopoglądu)⁴¹. Michał Głowiński w szkicu poświęconym *Pożegnaniu jesieni* i *Nienasyceniu* Witkiewicza wskazuje na istotne miejsce tłumaczenia *Gargantui i Pantagruela* w artystycznej strukturze polskiej prozy:

Boyowski Rabelais pojawił się [...] w momencie, gdy najpilniejszym i — jednocześnie — najbardziej kłopotliwym pytaniem była kwestia: jak się od Młodej Polski wyzwolić⁴².

Jedną z dróg stała się karykatura poetyckiej hiperboli, zasadniczej cechy stylu prozy modernistycznej. Przekład Boya to tekst jawnie dyskredytujący zaufanie do Słowa nie poprzez jego zubożenie, lecz przeciwnie — za sprawą sztucznie rozbudowanej ekspresji. Podobną technikę budowania artystycznego „wyrazu” stosuje Jaworski. Jego *Wesela hrabiego Orgaza*, wyprzedzając powieści Witkacego, stanowi równocześnie: sprawdzian wytrzymałości języka literackiego w jego młodopolskiej odmianie oraz próbę ekspresywnych możliwości polszczyzny.

Dla krytyki lat dwudziestych parodystyczny wymiar stylu Jaworskiego był niemal niedostrzegalny. Jego powieści zarzucano modernistyczną manieryczność: „Jaworski kroczy w tym, może zbyt radykalnie, śladami Micińskiego” — pisał Breiter⁴³. Baczyński, wspominając o „najnowszej bufonadzie” autora *Wesela hrabiego Orgaza*, wyrażał nieufność „wobec słownictwa współczesnych, a nawet przodujących pisarzy, którzy głosząc potrzebę reformy języka, stają się pośrednio przyczyną jego zwyrodnienia”. A dalej:

Ostatnim objawem tej degeneracji może być powieść Romana Jaworskiego *Wesele hrabiego Orgaza*, gdzie autor, skądinąd utalentowany, zamieścił w tekście 700 z górą odsyłaczy, wyjaśniających specjalną gwarę utworu⁴⁴.

Oskarżenie o imitację modernistycznego wielosłownia stanowiło najcięższy zarzut krytyki głoszącej kryzys prozy lat dwudziestych. „Hiperbolizowanie obrazów”, „natężenie emocjonalnych zestawów słownych”, „jednostronne drażnienie uczuć czytelnika”, „erupcja stylowa” (Stawar o prozie Kadena)⁴⁵ to argumenty przejęte bezpośrednio od młodopolskich „likwidatorów”. Powieści Berenta, Micińskiego, Struga, Kadena natrafiają na niemal identyczną krytykę nadmiernej, niczym nie uzasadnionej

⁴¹ „Karnawalizację” jako kategorię interpretacyjną stosuje w analizie prozy Romana Jaworskiego J. Z. Maciejewski. Jego interesującej książki *Konstruktor dziwnych światów. Groteskowe, ludyczne i karnawalowe aspekty prozy Romana Jaworskiego* (Toruń 1990) nie znałem przed złożeniem mojego artykułu w redakcji „Pamiętnika Literackiego”.

⁴² Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*, s. 62.

⁴³ E. Breiter, *Z pogranicza dwóch rzeczywistości*. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 21.

⁴⁴ S. Baczyński, *Losy romansu*. Warszawa 1927, s. 136—137.

⁴⁵ A. Stawar, *Kryzys prozy. Szkice literackie*. Warszawa 1957, s. 61.

stylizacji, przeradzającej się w poetycki „żargon”, nazywany wymiennie barokowością, bizantyzmem, gongoryzmem. Liryczna nadorganizacja to jedynie pozór oryginalności, sztucznie manifestowane odejście od języka naturalnego⁴⁶. Przekonanie o ekspresyjnej funkcji dzieła nie słabnie, pojawia się jednak obawa o utrzymanie więzi pomiędzy pisarzem a jego odbiorcą oraz pytanie o sens istnienia literatury jednego czytelnika⁴⁷. W tej sytuacji reakcja Baczyńskiego („bufonada”, „degeneracja”) wydaje się uzasadniona, choć szablonowa i tylko w części prawidłowa. Zdawkowa opinia Irzykowskiego, entuzjasty *Historii maniaków*, przedstawia się ciekawiej: „Jaworskiego cynizm jest tylko środkiem stylistycznym, nie przenika w jego [tj. dzieła] treść”⁴⁸. Robocza „teoria cynizmu” w literaturze antymodernistycznej, szkicowana na marginesie recenzji *Pożegnania jesieni*, trafnie sytuuje *Wesele hrabiego Orgaza* w nurcie parodii Młodej Polski. Jaworski świadomie przekracza granice stylu prozy modernistycznej. Jego stylizacyjna maniera, tracąc jakiegokolwiek uzasadnienie, doprowadza język i w następstwie kompozycję powieści do absurdu. Autor, pozostając w ścisłej zależności od powszechnie realizowanych konwencji, otwarcie się wobec nich dystansuje. W swej czystej postaci stają się one wzorem autorskiej parodii, a zniekształcone — materiałem swoistej formy *Wesela hrabiego Orgaza*.

Stylistyczny karnawał szczególnie wyraźnie dostrzegamy w scenie „kosmicznej” dyskusji antagonistów, kopii modernistycznego dialogu inicjacyjnego (jak np. finał *Próchna*), którego ekstremalną realizację odnajdujemy w powieściach Micińskiego. Bitwę pojęć charakteryzuje ekspresyjna hiperbola („ujęcie bezpośrednio, bardziej obrazowe”), połączona ze stylem pseudonaukowego dyskursu („ujęcie czysto pojęciowe”), co w interpretacji Witkiewicza decyduje o „metafizycznym” wymiarze dzieła (przykładem *Nietota*)⁴⁹. Pokrewny schemat realizuje *Ostateczny pojedynek na słowa* (w podtytule: *Pokochanie Boga*), tak w zakresie konstrukcji fabularnej (Havemayer powinien stać się Ariamanem, czyli „człowiekiem — który — wierzy”), jak i stylistyki. W przypadku *Wesela hrabiego Orgaza* poetycką hiperbolę i „erudycyjną” dygresję uzupełnia — stale obecne — burleskowe obniżenie stylu, trawestujące „wysoki” temat dyskusji.

Jeżeli uznamy, iż rozwój stylu bogatego prozy modernistycznej oznacza, w uproszczeniu, przejście od coraz bardziej rozbudowanego porównania do stałych struktur metaforycznych (między „niby” a „jest”), to zauważymy, iż indywidualny styl Jaworskiego wyraźnie przekracza granice powieściowego *decorum*. Poetycka hiperbola Micińskiego wyznacza zaledwie „zerowy” poziom stylu *Wesela hrabiego Orgaza*:

— Lubię, gdy przystajesz na życia skrawku, na kruchym gzymsie tympanonu bytu, rozmyślając twardo: czy w tył, czy też naprzód, byle nie runąć w złowieszczą otchłań figlarnej zagadki przezwanej śmiercią. [377]

⁴⁶ K. Kłosiński, *Proza stylizowana w krytyce młodopolskiej*. W zbiorze: *Przemiany literatury polskiej w latach 1907—1918*. Warszawa—Kraków 1986.

⁴⁷ Zob. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982.

⁴⁸ K. Irzykowski, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania*. Warszawa 1929, s. 271—272.

⁴⁹ S. I. Witkiewicz, „Wniebowstąpienie” J. M. Rytarda. W: „*Nowe formy w malarstwie*” i inne pisma estetyczne. Warszawa 1959, s. 328.

Ostateczny pojedynek na słowa jest w rzeczywistości nieustanną polityczką z językiem. Jaworski unika mowy wprost, pojęcia „życie”, „byt”, „śmierć” zawsze pojawiają się w towarzystwie mniej lub bardziej rozbudowanych określeń, nie tyle modyfikujących ich znaczenie, ile wzmacniających ekspresyjność wypowiedzi. Podstawą staje się zwykle dowolnie przekształcany frazeologizm. Niepewny byt, u Jaworskiego „kruchy byt” (związek stały) automatycznie przeradza się w metaforę (dosłownie: elementy wyrażenia rozsuwają się, używając miejsca nowym wyrazom — jest to schemat większości zdań). Powstaje „kruchy gzyms tympanonu bytu”, kontynuacja i ekwiwalent „słabszej” metafory „skrawek życia”. Hiperbola buduje stylistyczny patos uzupełniony frazesem ze zdania następnego. „Złowieszczą otchłań” jest częścią niemal identycznej konstrukcji, w której pojawia się jednak wyraźny dysonans. Określenie „figlarna” („zagadka”) pochodzi z odmiennej sfery stylistycznej, a jednak nieprzypadkowo znalazło się w kontekście „wysokich” metafor. Jaworski unieważnia klasyczny podział, jego kosmiczno-komiczne misterium odnajduje poszukiwany przez Yetmayera adekwatny „wyraz”. Nieustanne zabiegi autora potęgują stylistyczny chaos *Wesela hrabiego Orgaza* — poetycka hiperbola zostaje wzbogacona stylem pseudonaukowego dyskursu, język scenicznej farsy przeradza się zaś w karykaturalną zbitkę dialektów, żargonów i wulgaryzmów.

Erudycyjna dygresja w *Weselu hrabiego Orgaza* może pojawić się zawsze, niezależnie od okoliczności i tematu dyskusji. Zwłaszcza wypowiedzi Yetmayera, podobnie jak Litwora czy Fausta, tworzą dziwny labirynt tytułów i nazwisk, cytowanych dzieł, obcojęzycznych definicji i aforyzmów, streszczanych teorii. Ostentacyjna absurdalność „wykładów” Yetmayera upodabnia je raczej do karykaturalnego dyskursu profesorów paryskiej Sorbony z czasów Rabelais’go, z tym że Yetmayer bywa autoironiczny:

„Styl masz obrazowy i malujesz wiernie swoje utrapienia” — oświadcza bohater w rozmowie z Podrygałowem i aby nie okazać się gorszym stylistą, dodaje:

Słucham niby wstęp rozprawy cenionej doktora Nifo o aragońskiej Joanny wdziękach, kiedy w *De pulchro et de Amore* zwiedza nagości ukryte zagony, gdzie rozkosz szczególną sprawia mu „*venter*” i to „*sub pectore decenti*”. [258]

Podrygałow, choć zorientowany w przedmiocie, niczego nie rozumie i przydałby mu się do pomocy Panurg, który doskonale tłumaczył zawile formuły (wiedzą o tym panowie Pocałuj i Powąchaj z księgi II dzieła). Mógłby nim być sam narrator:

— Ale proszę, dokończ awantury. I cóż na to Ewarysta — rozchmurzony zbawca łaskawie kiepkuje. [258; podkreśl. J. K.]

Nieustanne obniżenie poetycko-erudycyjnego dyskursu świadczy przede wszystkim o zaskakującej inwencji słowotwórczej autora. Zabawa słowem polega głównie na jego „spotwornieniu” (Witkacy), fonetycznej i morfologicznej imitacji gwar i żargonów, której funkcja wyczerpuje się na niewybrednej destrukcji stylu moderny:

Zbawca papłaty i czerwieniaty naćmyrał się zbytnio, jest rozkiwany, tępta nogami odrętwiałymi od niegody, jak kępiak na wydmie obwiesił konary szuchranej zadumy. Rdzawe zapytanie jak zdradliwy chechlak w garści ukrywa, by je wprost w serce Orgaza-ciaracha wrzepić lada chwila. [399]

Poetycka hiperbola wyradza się w groteskę, zlepek słów stylistycznie obciążonych, ostentacyjnie zniekształconych, poddanych tej samej zasadzie intensyfikacji i zwielokrotnienia:

Szkowrozić wolał nasz kolekcjoner i ślabać gębą. [395]

— Wy! moje małpie degeneraty, denaturaty i deformaty! [450]

W karnawałowej ekspresji Jaworskiego rozpoznajemy typowe cechy stylu Rabelais’go. Pojawia się stała metaforyka „dołu”, nieustanna antropomorfizacja pojęć przybiera kształt „niskich”, cielesnych konkretyzacji. Styl wypowiedzi ożywia na „czas trwania” metafory błazeńskie, często wulgarnie postaci. Estetyka sztucznie rozszerzonej ekspresji znosi literackie *tabu*, w monologach Yetmayera wiedza przemienia się w dziwkę, myśl w aż nazbyt naturalny nawóz, czynności umysłowe zostają opisane w kategoriach czynności fizjologicznych. Odwrotnością groteskowych antropomorfizacji pojęć jest uprzedmiotowienie świata ożywionego. W języku prozy Jaworskiego zostaje wpisana jednoznaczna ocena rzeczywistości postrzeganej na kształt maszynki do mięsa czy wolnoobrotowej wiertarki.

Poetykę karnawału buduje także dowolnie potęgowany oksymoron. Jeden z najważniejszych środków modernistycznej ekspresji w *Weselu hrabiego Orgaza* raczej relatywizuje zjawiska, niż próbuje wskazywać na ich tajemniczy, dialektyczny związek. Zasadą religii Yetmayera będzie „okrutne dobrodziejstwo” lub „dobre okrucieństwo” — oksymorony Jaworskiego nawiązują do swego pierwotnego znaczenia, stają się ilustracją jaskrawej niedorzeczności i świadectwem słowa pustego, którym można się posługiwać w dowolny sposób. Językowe asocjacje uzasadnia przede wszystkim sam akt niczym nie ograniczonego mówienia. Przypomina to żonglerkę słowem, zabawę w nadmierne wyliczanki (ludzie bezmyślni, czyli „manekiny”, „mrówcze wiercipięty”, „łatacze” i „partacze” — niemal cytaty z Boya), w zbieżności brzmienia („Poznań w teorii poznania”), słowotwórczą rozciągliwość („czyścibutorium scholarium” — stylizacja „łacińska”). Jaworski tworzy szkołę rebusowej onomastyki: *A-to-tso*, *On-czi-da-radhe* (Chińczyk i Mongoł) to słowa o zwiększonej pojemności semantycznej. Na przeciwległym biegunie pojawiają się wielojęzyczne okrzyki: „Hovgh! Satist est! Amen!”, przypominające zawołania tak Rabelais’go, jak i Przybyszewskiego czy Witkiewicza.

Normą stylistycznej „wytwórczości”, zgodnie z teorią Jaworskiego, staje się nonsens. W bibliografii „dzieł” Yetmayera natrafiamy na taki tytuł: *Studia nad hodowlą kości ogonowej i wynikających stąd możliwości neozmatpienia rodzaju ludzkiego*. Parodia naukowego żargonu przypomina stylem satyry Nowaczyńskiego i jego „teorię o płodozmianie ewolucji duchowych”⁵⁰. Jaworskiego z autorem *Małpiego zwierciadła* łączy pokrewny stosunek do konwencji modernizmu, manifestowany komiczną karykaturą języka. Zderzenia stylistyczne, parodystyczne archaizacje i dialektyzacje, nadmiar synonimów — wspólne cechy satyr i *Wesela hrabiego Orgaza* — decydują o prześmiewczym, niemal kabaretowym wymiarze katastrofizmu Jaworskiego.

Językowa groteska umożliwia parodię konkretnych cech stylu bogatego: słownictwa, struktur składniowych, typowych form podawczych

⁵⁰ A. Nowaczyński, *Histeryczny histrion*. W: *Małpie zwierciadło*. Warszawa 1912.

(np. monolog liryczny). Na tym jednak jej funkcja nie wyczerpuje się — technika budowania wypowiedzi w oparciu o zniekształcony cytat i nadmierną stylizację nieustannie wymyka się ramom polemiki z modernizmem. Krypto- i *quasi*-cytaty tekstów nie mających ze sobą nic wspólnego poza własną tekstowością, klisze, kalki słowne, frazesy i slogany (gotowe elementy stylistyczne) tworzą w *Weselu hrabiego Orgaza* kolaż zużytych form literackiej ekspresji⁵¹. Parodia konkretnych wzorów estetyki modernistycznej przeradza się w destrukcję klasycznych norm powieściowych, związanych przede wszystkim z konstrukcją narracji oraz wypowiedzi bohaterów⁵². Jaworski nie porzuca konwencji, raczej ich nadużywa. Rozmyślania Havemayera, ujęte w formę monologu wewnętrznego, szybko przekształcają się w rodzaj improwizacji, w której sam bohater odgrywa rolę natchnionego „cudzymi” słowami medium. Dramatyczne pytania:

Lecz po co żyję? Po co ostatecznie?... [364]

— zostają stosownie obniżone:

Coś mi się widzi, że wciąż mam jeszcze czere mere w czubku...

— a w miejscu odpowiedzi pojawiają się banalnie odwrócone klisze:

Czy to jest pytanie? Kto mi sondowanie samego siebie narzucił tak obce?

Hamlet spotyka się z Kartezjuszem:

Myśle, więc nie czuję, myślę więc nie jestem...

— a może nawet z Konradem:

Widzę mnóstwo rzeczy, wszystko niemal słyszę. [361]⁵³

Jaworski nie dba o iluzję realizmu, XIX-wieczny ideał psychologicznej autentyczności bohatera literackiego łamie prostym zabiegiem ujednolicenia i sformalizowania stylu jego wypowiedzi. Havemayer posługuje się nie tyle gotowym językiem, ile gotowymi wzorami literackiej ekspresji. Domeną jego stylu staje się frazes z wypisów szkolnych.

Jaworski narusza konwencję podziału ról powieściowych. Yetmayer, przyjmując rolę narratora, kompetentnie antycypuje wypadki. Podobny zakres wiedzy o świecie posiadają opowiadacze chwilowi, którzy, jak tajemniczy Tajo z *Ostatecznego pojedynku na słowa*, wyłaniają się z niebytu na czas trwania jednej sytuacji. Jaworski, nawiązując do praktyk Micińskiego, demaskuje sam akt narracji:

Tajo opowiadacz, któremu się zdaje, że w schludnym milczeniu nie znajdzie fabuły, że terażniejszość zahuczeć trzeba. Więc wartościuje, w kleistych wspominkach tapla się jak w chlewie [...]. [376]

⁵¹ R. Nycz, *O kolażu tekstowym. (Na materiale prozy L. Buczkowskiego)*. W zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław 1980.

⁵² Jako destrukcję konwencji powieściowych interpretuje *Wesele hrabiego Orgaza* M. Głowiński (*Powieść młodopolska*).

⁵³ W *Weselu hrabiego Orgaza* odnajdujemy kryptocyty z *Dziadów* części II i III, *Ody do młodości*, *Sonetów krymskich* (s. 13, 162, 361). Pojawiają się jako mechanicznie powtarzany frazes: „Nie życzę sobie ni jadła, ni napoju”, pozornie tajemniczy rebus: „...msta na wroga” (napis na murze) lub parodystyczne klisze (monolog Havemayera).

Ten niewybredny komentarz w swej istocie dotyczy także narracji zasadniczej, która ulega nieoczekiwanym przekształceniom. Łatwo zamienia się w poetycką ekspresję (styl mgławicowy), a nawet w regularny wiersz. „Hymn dzikusów” nie jest jednym z wielu poetyckich cytatów, lecz liryczną relacją narratora, utrzymaną w konwencji karnawalowego wyliczenia. Powieściowe *decorum* burzy także pokrewny zabieg rytmizacji prozy, m.in. przez zastosowanie regularnych rymów w dialogach lub monologach bohaterów. Autor w sytuacjach wzmożonej ekspresji porzuca prozę na rzecz mowy wiązanej (dosłownie — rymy „wiążą” poszczególne części zdań wielokrotnie złożonych). Miciński w *Nietocie* rozpisuje powieść na głosy, Jaworski dynamizuje dialogi, tworzy iluzję scen dramatycznych.

Poetyka sztucznie rozszerzonej ekspresji zamienia *Wesele hrabiego Orgaza* w konstrukcję paradoksalną. Jaworski imituje schemat powieści operującej narracją personalną, często użyczając głosu swoim bohaterom (listy, liryczne wyznania, wypowiedzi ustne, wywiad), by jednocześnie zaprzeczyć jego istocie, tj. dążeniu do „życiowej” subiektywizacji i autentyzmu przedstawianych realiów. Destrukcja tego wzoru zachodzi od wewnątrz (jeden język, mniej lub bardziej natężona burleska i cytatorstwo zabijają iluzję) oraz od zewnątrz (mimetyzm formalny zostaje posunięty do granic gatunkowej wytrzymałości). List Yetmayera rozrasta się do rozmiarów osobnego utworu, liryczny monolog, w którym pojawiają się kryptocytaty z *Ewangelii św. Jana*, uzupełniony jest tekstem informacji gazetowej, a modlitwa — krzykliwą reklamą. Konwencje literackich i pozaliterackich wypowiedzi (gazeta) wydają się jedynie pretekstem do niczym nie ograniczonego mnożenia słów, mówienia o wszystkim w każdy możliwy sposób. Ich destrukcja czyni z *Wesela hrabiego Orgaza* rodzaj wypowiedzi autorskiej, w której twórca nieustannie zaznacza swoją obecność. Przedmiotem „kosmicznego” dyskursu będzie w sferze światopoglądowej kryzys kultury europejskiej (ściślej: schyłek jej ostatniej formacji, modernizmu), w wymiarze poetyki zaś — sprawdzian możliwości istniejących form literackiej ekspresji, z czym wiąże się zagadnienie autotematyzmu w powieści Jaworskiego.

Postrzegamy to zjawisko na dwóch poziomach utworu: fabularnym i strukturalnym. Bohaterem *Wesela hrabiego Orgaza* jest artysta, który przedstawia swój manifest, a następnie realizuje jego założenia. Fikcyjny program ekspresjonisty-pragmatysty odtwarza strukturę manifestu modernistycznego i zarazem zostaje utkany z cytatów i nawiązań do tekstów autentycznych, stając się tym samym wypowiedzią polemiczną wobec tradycji, z której wyrasta *Wesele hrabiego Orgaza*. Parodystyczny montaż łatwo przeradza się w swobodny kolaż gotowych elementów, wzmagając pierwiastek krytyczności skierowany w finale wobec samej powieści. Zabawę literackim materiałem uzupełniają wypowiedzi wyższego rzędu — nawiązanie do tradycji prozy XVIII-wiecznej, dla której wzorem stał się *Don Kichot* Cervantesa. Wstępy do rozdziałów — przytoczenie struktury wypowiedzi metanarracyjnej — to jeszcze jeden rekwizyt z literackiego lamusa. Jaworski nie przekracza w nich granicy streszczenia i komentarza (np. na rzecz dialogu z czytelnikiem), swój dystans zaznacza jednak jawną ironią wobec bohaterów:

Dawid Yetmayer, miliarder z Nowego Yorku, [...] postanowił nagle zostać zbawcą świata głównie w tym celu, by leczyć dotkliwe rany powojenne i pobudzać zgnuśnią ludzkość do twórczości. [9]

Zabieg ten jest częścią prześmiewczej stylizacji XX-wiecznego eposu (por. motto). Autor przy pomocy tradycyjnych metod parodii literackiej — Fielding nazywa *Historię życia Tomasa Jonesa* „komicznym eposem prozą”⁵⁴ — podważa wzorzec powieści XIX-wiecznej! Dystans wobec bohaterów i opowiadaczy wywołany jest także przez język autorskich zapowiedzi, najbardziej zbliżony do informacyjnej neutralności. Podobnie przypisy — przynajmniej w zamyśle — ponieważ ten szczególny „dwugłos” (jeden z ciekawszych pomysłów Jaworskiego) praktycznie potęguje stylistyczną karnawalizację.

Stała się ona świętokradztwem w oczach krytyków. Historycznoliteracki dystans pozwala obecnie odkryć w niej propozycje nowej, przejściowej formy. Główną zasadą poetyki *Wesela hrabiego Orgaza* jest, paradoksalnie, rozluźnienie wszelkich zasad: zderzenie stylów i konwencji, próba synkretyzmu rodzajowo-gatunkowego, usytuowanie wszelkich możliwych form wypowiedzi na jednym poziomie elementów „gotowych do wzięcia”. Powieść jest „workiem”⁵⁵ — w wersji Jaworskiego „paszetową kiszka” do nadziewania — zarówno „kosmicznych” idei, teorii, programów, jak i wszelkich form służących literackiej ekspresji. Stanowi jednocześnie świadectwo degradacji literatury poprzez ekspozycję jej... literackości, co w teorii Jaworskiego oznacza sztuczność, mistyfikację, zabawę konwencjami. Kończąc wyrywkowe z konieczności rozważania o formie *Wesela hrabiego Orgaza*, wyliczmy cechy „workowości” powieści. Należą do nich: 1) przerost poetyckiej hiperboli („wzmocniony” bizantyzm), 2) nagłe załamanie stylu bogatego obcymi mu elementami języka (burleskowe obniżenie), 3) rozszerzenie ekspresji o nowe, kontrastowe środki stylistyczne (eksperyment językowy), 4) synkretyzm gatunkowy (parodystyczna odmiana „powieści metafizycznej”, czyli zlepek powieści artystowskiej, sensacyjnej i romansowej uzupełniony „erudycyjnym” wykładem), 5) rodzajowy chaos wynikły z zastosowania obcych powieści form literackich (poezja, dramat) i pozaliterackich (wykład, gazeta, reklama), 6) model narracji autorskiej (zachwianie ról powieściowych, cytatowość, jawna zabawa literackim materiałem). Jaworski okazuje się ekspresjonistą schyłkowych przeczuć i doświadczeń oraz poszukiwaczem adekwatnej dla ich wyrażenia formy. Także prześmiewcą i „likwidatorem” mitów artystycznych, w sztuce upatrujących ocalenia ludzkości. Szyderczy katastrofizm — tańczący miliarder na gruzach Europy — wyznacza parodystyczno-hybrydalny kształt powieści.

Zakończenie

Jaworski w *Weselu hrabiego Orgaza* przekracza wymiar młodopolskich „likwidacji”⁵⁶. Parodystyczne destrukcje posiadają tu szerszy zakres, autor śmieiej operuje poetyką groteski, dążąc do stworzenia substytutu nowej formy powieściowej. Podsumujmy. Antymanifest Yetmayera uderza bezpośrednio w światopogląd Młodej Polski, związku jego

⁵⁴ D. Danek, *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972.

⁵⁵ O „workowości” powieści Jaworskiego w zestawieniu z prozą T. Micińskiego i S. I. Witkiewicza pisze Bolecki (*op. cit.*).

⁵⁶ „Likwidacji” literackich, do których zaliczamy np. *Zakopanoptikon* Struga, *Małpie zwierciadło* Nowaczyńskiego czy *Zielony balonik* Boya. Zob. Nycz, *Gest śmiechu*, s. 57—59.

estetyki z teorią symbolizmu i „głębokim”, niemal mistycznym ekspresjonizmem spod znaku „Zdroju”. Pytanie Jaworskiego dotyczy autentyczności przeżyć opisywanych językiem poetyckiego rapsodu, przy czym właśnie język jako narzędzie autokreacji i autoanalizy budzi największą nieufność. Stąd zasada cudzysłowowości i deformacja jako podstawowy mechanizm parodii poprzez karykaturę stylistyczną.

„Konstrukcja dionizyjska”, sfabularyzowana mozaika idei związanych ze statusem artysty i rolą jego twórczości, jest próbą demitologizacji literatury przełomu wieków. Parodia nietzscheanizmu rozbija podstawowe symbole i mity epoki, deifikujące poetę i sakralizujące sztukę. Estetyka utożsamiająca czynności twórcze z działaniem kapłanów lub bogów w zetknięciu z rzeczywistością w. XX wydaje się anachroniczna i złudna w swym bezwzględnym zaufaniu do słowa. Groteska jako estetyka kulturowego kryzysu i literackiej deformacji czyni z powieści manifest słowa zdyskredytowanego, pozbawionego nie tylko sakralnej mocy, lecz także możliwości konwencjonalnego opisu świata oraz komunikacji (bełkot filozofów). Kryzys kultury prowokuje Yetmayera do zorganizowania współczesnego misterium, które przybiera formę karnawału, dancingu, a nawet kabaretu. Kryzys słowa w literaturze zmusza Jaworskiego do językowych eksperymentów i zaprzeczenia dotychczasowych konwencji artystycznych. Jego powieść, opowiadając o katastrofie, staje się jej formalnym świadectwem. Zmienia się w stylistyczny karnawał, „kosmiczną konstrukcję” zużytych stylów, wątków, idei, które, niczym cytaty wyjęte z różnych kontekstów, funkcjonują jako parodia konkretnych wzorów i materiał literackiej zabawy.

Jaworski rozbija iluzję dzieła literackiego. Jawna gra z czytelnikiem, autotematyzm wpisany w strukturę utworu, jest praktycznie sądem nad powieścią uwikłaną w sztuczne, bo nieaktualne normy prozy XIX-wiecznej. „Worek” jako substytut nowej formy zamyka nurt literatury estetycznego bogactwa (estetycznej „pewności siebie”) i wiary w nienaruszalny porządek świata i sztuki (wizowie autorskiego przedstawienia pt. *Wesele hrabiego Orgaza* opuszczają salę szepcząc: „cynizm”, „bufonada”). Otwiera zaś okres XX-wiecznego kryzysu wartości i związanej z nim coraz większej bezradności literackiego słowa.