

Jacek Kopciński

"Konstruktor dziwnych światów :
(groteskowe, ludyczne i
karnawałowe aspekty prozy Romana
Jaworskiego)", Jerzy Zbigniew
Maciejewski, Toruń 1990 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 82/4, 247-253

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.

Jerzy Zbigniew Maciejewski, KONSTRUKTOR DZIWNYCH SWIĄTÓW. (GROTESKOWE, LUDYCZNE I KARNAWAŁOWE ASPEKTY PROZY ROMANA JAWORSKIEGO). Toruń 1990. Wydawnictwo Uniwersytetu im. M. Kopernika, ss. 204. Uniwersytet im. M. Kopernika. „Rozprawy”.

Autor wskazuje na „ewolucję prozatorskiej twórczości Jaworskiego”, za podstawową kategorię opisu (a zarazem główne kryterium wartościujące) przyjmując estetykę groteski. Maciejewskiego cechuje niechęć do definiowania wybranych kategorii opisu przy równoczesnej skłonności do teoretycznego synkretyzmu. W kolejnych opowiadaniach z tomu *Historie maniaków* badacz dostrzega nasilanie się „tendencji groteskowej” oraz skłonność Jaworskiego do mnożenia „groteskowych efektów”, unika jednak choćby wstępnej, orientacyjnej definicji groteskowości. Kieruje nim zapewne niechęć do schematu analitycznego, jakim jest dopasowywanie wybranego materiału do teorii — postawa taka w przypadku groteski wydaje się cenna i być może usprawiedliwia nawet chaos metodologiczny. Maciejewski nie tworzy jednak nowej teorii groteskowości, a równoczesne korzystanie z koncepcji różnych szkół bez jasnego sformułowania własnej propozycji wydaje się nadużyciem. Autor obok różnych teoretyków groteski wymienia Bachtina (główny „patron”) oraz Kaysera, twórców teorii zasadniczo odmiennych przede wszystkim w zakresie funkcji groteski w dziele literackim (według Bachtina: afirmacja życia i wolności przeciwko śmierci i dogmatowi; według Kaysera: manifestacja niepokoju wywołanego absurdem ludzkiej egzystencji¹). Swoją metodę tłumaczy „osobliwością, złożonością i synkretyzmem” (s. 5) twórczości Jaworskiego.

Symptomem ewolucji „tendencji groteskowej” jest, zdaniem Maciejewskiego, konsekwentne zbliżanie się autora *Historii maniaków* do form literatury skarnalizowanej — w rozumieniu, jakie nadał temu terminowi Bachtin w pracach o Dostojewskim i Rabelais’em. Wyłania się więc następujący schemat rozwoju prozy Jaworskiego: od pojedynczych „sygnałów” groteskowości w utworach silnie osadzonych w tradycji symbolicznej (karykatura, „pierwiastki grozy i lęku” — poprzez groteskowe wzmocnienie ekspresji, turpizm, elementy estetyki absurdu wraz z parodią wątków modernistycznych — ku karnawałowej strukturze *Wesela hrabiego Orgaza*. Strukturze — a chodzi tu przede wszystkim o konstrukcję postaci i sytuacji groteskowych o typowym dla karnawału ambiwalentnym charakterze — ewokującej „karnawałowe światoodczucie” Romana Jaworskiego. Tym samym, w ujęciu Maciejewskiego, rozwój estetyki *Historii maniaków* i *Wesela hrabiego Orgaza* jest zarazem świadectwem ewolucji groteski w kierunku jej najpełniejszej realizacji znanej z prac Bachtina. Czy teza o „rozwoju” groteski oparta na zestawieniu jej różnych odmian możliwa jest do udowodnienia bez zbytnich uproszczeń, a nawet zniekształceń? A zarazem czy twórczość Jaworskiego stanowi wystarczający materiał do budowania tego typu koncepcji? Maciejewski o tym nie przekonuje.

Kłopoty z opisem fenomenu groteskowości prowadzą teoretyków w stronę definicji najbardziej ogólnych, wskazujących przede wszystkim na mechanizm powstawania tego typu zjawisk. Maciejewski przytacza formułę Lecha Sokoła:

„Groteskowa jest taka sytuacja, która budzi natychmiastowy sprzeciw, gdyż gwałtownie odbiega od potocznego doświadczenia i ustalonego porządku świata; musi wystąpić ostry kontrast, konflikt między obrazem świata znanym z potocznego doświadczenia a prezentowaną sceną, by można ją uznać za groteskową” (cyt. na s. 112).

¹ M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais’go*. Przekład A. A. Goreniowie. Kraków 1975; *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Tłumaczyła N. Modzelewska. Warszawa 1970. — W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*. Przełożył R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.

Definicja ta określa najniższy poziom strukturalny każdego dzieła groteskowego. Konflikt między potocznym doświadczeniem odbiorcy a przedstawionym w dziele obrazem świata jest jednocześnie konfliktem natury egzystencjalnej i estetycznej. Jego źródłem jest autorska wizja świata oraz stosunek twórcy do konwencjonalnych form prezentacji i ekspresji. Wydaje mi się, iż groteska to sztuka wskazywania, a raczej uczulania na deformację życia i świata poprzez zniekształcenie znanych i uznanych form wyrazu. W żadnym z przypadków deformacja nie musi oznaczać destrukcji w sensie negacji całkowitej (rzeczywistości i języka sztuki), niemniej jednak z taką tendencją w przypadku estetyki groteski mamy do czynienia począwszy od schyłku modernizmu. Oba zagadnienia stają się przedmiotem rozważań Maciejewskiego. Jego interpretacja *Historii maniaków* przydaje grotesce Jaworskiego dwie podstawowe funkcje.

Pierwszą z nich jest kreacja obrazu rzeczywistości z reguły pomijanej w literaturze modernistycznej — sfer brzydoty, kalectwa, fizjologii. Maciejewski pisze o tendencji turpistycznej, tej swoistej „estetyce brzydoty”, jako o wyniku „egzystencjalnego i historycznego doświadczenia” (s. 11), zbliża się więc, zwłaszcza w analizie *Bani doktora Lipka*, do teorii groteskowości Kaysera (świat wypadł z formy). Jednocześnie turpizm prowadzi ku antyestetyzmowi i jawnej polemice literackiej z podstawowymi konwencjami modernizmu. Impresjonizm, symbolizm, mitologia artystowska, światopogląd epoki budowany na myśli Schopenhauera i Nietzschego zostają w opowiadaniach zanegowane przez ich karykaturalne wyolbrzymienie i jednoczesne obniżenie rejestru (zarówno w zakresie tematyki jak i języka). Hiperbola wątków modernistycznych zderzona ze stylem „niskim” (gwarą, wulgaryzmem) daje efekt zbliżony do literackiej burleski. Negacja symbolizmu sprzęgniętego z manierą „bogatego mówienia” dokonuje się tu poprzez nadużycie i trywializację, o czym pisał we wstępie do *Historii maniaków* Michał Głowiński².

Turpizm w opowiadaniach Jaworskiego jest bezpośrednią odpowiedzią na estetykę emocjonalnej wzniosłości i programowej, a przez to nie zawsze autentycznej, poetyckiej głębi, jest reakcją na literaturę „Nagiej Duszy” i „Słowa-Absolutu” — niewiele mając wspólnego z pochwałą „zimnych brodawek ogórka”. „Estetyka brzydoty”, choć z pewnością stanowi ekspresję „dziwności istnienia” (kategoria groteskowej „obcości” Kaysera znajduje tu swoje uzasadnienie), pojawia się jednak wraz z reaktywowaną przez Jaworskiego tradycją obniżania wszelkiej wzniosłości i ciąży ku karnawałowi — co zauważa Maciejewski — wpisując się w konwencje literatury plebejskiej, sowizdrzalskiej czy teatru *buffo*, gdzie eksponowanie szpetoty i cielesności, ale także sztuczności i tandety, stało się językiem wszechogarniającej parodii. Podkreślmy (a jest to problem niewystarczająco uwydatniony w *Konstruktorze dziwnych światów*): burleskowe obniżenie fundujące efekt groteskowy stało się konwencjonalnym językiem sztuki literackiej, teatralnej czy plastycznej, językiem tradycji kulturowej, wywodzącym się jednak z odruchów naturalnych, które stanowią emocjonalną osnowę karnawału³. Pochodząca z tego nurtu groteska Jaworskiego przełamuje schemat jednej estetyki, ocala przede wszystkim oryginalny sposób postrzegania i opisywania świata; będąc karykaturalnym odbiciem modernizmu, zapobiega jego śmierci poprzez samouwielbienie.

Obok turpizmu i w zgodzie z tradycją burleski pojawia się w opowiadaniach Jaworskiego — w sferze fabularnej i autotematycznej — kategoria „karnawałowego śmiechu”, tendencja do pokazywania świata w jego nie tylko potworkowatym, ale także śmiesznym wymiarze. Element śmiechu (obok brzydoty) równoważy tu

² M. Głowiński, wstęp w: R. Jaworski, *Historia maniaków*. Kraków 1978.

³ Na nieco inną, psychologiczną interpretację symboliki groteskowej wskazuje T. Gryglewicz w pracy *Groteska w sztuce polskiej XX wieku* (Kraków 1984).

element stylizowanej na symbolizm podniosłości, co skłania interpretatora *Bani doktora Lipka* i *Trzeciej godziny* do poszukiwania „ambiwalentnych konstrukcji groteskowych” w nawiązaniu do formuły Jenningsa: „groteska jako układ elementów ambiwalentnych”⁴. Autor *Konstruktora dziwnych światów* rozpoczyna tym samym grę interpretacyjną w przestrzeni pomiędzy groteską stosowaną w funkcji parodii czy polemiki literackiej a groteskowością ewokującą — jego zdaniem — „światoodczucie karnawałowe” Jaworskiego. W podsumowaniu analizy opowiadań pojawia się następująca definicja groteski:

„Człowiek więc — ogólnie mówiąc — jest według Jaworskiego zbitką antynomicznych, nie zharmonizowanych ze sobą pierwiastków, a świadomość życia i śmierci wyznacza jego ambiwalentny egzystencjalny horyzont. Fenomenologia tego doświadczenia na swój sposób ewokowana jest w *Historiach maniaków* [...]. Domeną jej jest ścieranie się sprzecznych i przeciwstawnych elementów, punktów widzenia i językowych form” (s. 84).

W tym ujęciu groteska Jaworskiego staje się kodem światopoglądowym. Wyrażenie „świadomość życia i śmierci” brzmi tu poważnie, lecz tylko po części wydaje się adekwatne np. w stosunku do bohatera *Trzeciej godziny*. W konstrukcji postaci Pichonia nieustannie natrafiamy na karykaturę symbolistyczno-egzystencjalnych wątków znanych z powieści czy rapsodów nie tylko Przybyszewskiego, ale także Micińskiego. Zauważmy, iż bezpośrednim wzorem parodii będą wymieniane przez Maciejewskiego motywy lęku przed śmiercią, melancholii, dekadencji czy mitycznej przemiany. Mechanizm budowania parodii poprzez hiperbolę i trywializację pokrywa się w wielu miejscach z mechanizmem powstawania efektów groteskowych i mimo prób wyjścia poza parodystyczną interpretację prozy Jaworskiego konflikt tych dwu nurtów w interesującej nas książce daje o sobie znać nieustannie. Przede wszystkim w interpretacji *Wesela hrabiego Orgaza*, powieści intensyfikującej motywy znane z opowiadań i równocześnie wyposażonej w nowy, powojenny i porewolucyjny wątek europejskiej katastrofy. *Wesele hrabiego Orgaza*, moim zdaniem utwór słabszy od *Historii maniaków*, w odczuciu Maciejewskiego stanowi coś więcej niż parodystyczną demaskację modernizmu i dokument upadku kultury starej Europy. Jest manifestem „światoodczucia karnawałowego” i ostatnim ogniwem w ewolucji estetyki groteski w prozie Jaworskiego. Teza ta budzi wątpliwości.

W odróżnieniu od groteski — karnawał w teorii literackiej, za sprawą Bachtina, jest kategorią węższą i bardziej jednoznaczną. I tak jak żonglerka słowem „groteska” prowadzi do niejasności i wieloznaczności, tak nadużywanie terminu „karnawał” w interpretacji *Wesela hrabiego Orgaza* skłania do przypisywania powieści cech trudnych do uchwycenia w lekturze tekstu, za to na stałe związanych z teoretyczną nomenklaturą rosyjskiego badacza. Nomenklaturą, w której Bachtin zawarł nie tylko oryginalną koncepcję groteski i estetyki powieściowej, ale także system filozoficzny. Analiza Maciejewskiego przekonuje, niestety, jako przykład porażki badacza, iż przenoszenie kategorii Bachtinowskich wymaga precyzyjnej definicji zarówno ich pierwotnego znaczenia, jak i nowych sensów, których nosicielami stają się w odmiennym kontekście. W przeciwnym razie propozycje interesujące mieszają się z interpretacyjnymi nieporozumieniami. Oto kilka z tych, które dostrzegłem w pracy Maciejewskiego.

Do najważniejszych problemów związanych ze „światoodczuciem karnawałowym” należy relacja między ambiwalentnym śmiechem święta ludowego (interpretacja *Gargantui i Pantagruela*, czyli teoria realizmu groteskowego) a polifonią

⁴ L. B. Jennings, *Termin „groteska”*. Przełożyła M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.

w prozie narracyjnej (na przykładzie dzieł Dostojewskiego). W *Problemach poetyki Dostojewskiego* Bachtina czytamy:

„Amiwalentny śmiech karnawałowy scala w nierozdzielną jedność szyderstwo i ekstatyczną pochwałę, hołd i obelgę. Transponowane do literatury obrazy karnawału i śmiech karnawałowy przechodzą mniejszą lub większą metamorfozę, w zależności od szczególnych zadań, jakie mogą spełnić w danym utworze”⁵.

Metamorfoza, o której pisze Bachtin, jest przede wszystkim przemianą żywej, spontanicznej reakcji w znak literacki, znak reakcją tę „pamiętający”, a przez to symbolizujący odległy związek człowieka ze światem natury. Zadania, jakie stawia sobie pisarz współczesny przywołując np. topikę karnawałową — symbol błazna, świat na opak — choć wiążą się z „poetyką” i „filozofią” święta ludowego, nie są i nie mogą być jego bezpośrednim powtórzeniem. Symbole karnawałowe w literaturze podlegają identycznym „równaniom kulturowym” (termin Głowińskiego⁶), jak symbole antyczne czy chrześcijańskie — „pamiętając” karnawał, implikują treści współczesne. Jest to podstawowy problem teoretyków groteski podejmujących interpretację figur i sytuacji zaczerpniętych z repertuaru znaków karnawałowych.

Myśl Bachtina związana z koncepcją karnawałowej groteski podąża także w nieco innym kierunku. Pisze on o „wyciszeniu”, redukcji śmiechu do stopnia satyry czy ironii w literaturze w. XVIII i XIX, w twórczości Dostojewskiego dostrzega zaś zaledwie ślady śmiechu ambiwalentnego. Najistotniejszym „wspomnieniem” karnawału jest tu śmiech znajdujący swój wyraz w „ostatecznej pozycji autora: wyklucza on wszelką jednoznaczność, dogmatyczną powagę, nie pozwala na dogmatyzowanie żadnego punktu widzenia, żadnego bieguny myśli i życia. Całą jednostronną powagę, cały jednostronny patos pozostawia autor bohaterom, sam zaś, spowodowawszy ich zderzenie w »wielkim dialogu« powieści, nie doprowadza tego dialogu do końca, nie zamyka go rozstrzygającą pointą”⁷. Polifonia w prozie narracyjnej jest w ujęciu Bachtina współczesną formą karnawałowego odczuwania świata i dlatego pojawienie się obu tych kategorii w pracy Maciejewskiego bez wyraźnego określenia istoty groteskowości w teorii Bachtina i bez wskazania na współczesny kontekst literacki wielogłosowości prowadzi do nadużyć, z których autor zdaje sobie sprawę. Nie rezygnuje jednak z wybranej koncepcji, stąd „unikł interpretacyjne”, jakich wiele w prezentowanej analizie.

Maciejewski charakteryzując główną bohaterkę *Wesela hrabiego Orgaza* — Ewarystę, „ekscentryczną młodą kobietę” (s. 102) — dostrzega w niej przedstawicielkę „karnawałowego zespołu” kompletowanego przez Yetmeyera. I rzeczywiście, ten amerykański miliarder, a zarazem pretendent do miana zbawcy świata, kompletuje zespół aktorów, który w przyszłości miałby odegrać pantonimę *Wesele hrabiego Orgaza*. Jaworski przedstawieniu przydaje cechy święta karnawałowego, lecz motywy te stają się w powieści elementem fabuły, jawnym, a nawet komentowanym nawiązaniem, nie zaś podskórnym nurtem utworu. Karnawał nie zostaje tu „zaszyfrowany” w strukturze powieści, lecz po prostu „zacytowany”.

W charakterystyce Ewarysty korzysta Maciejewski ze znanych Bachtinowskich formuł: „z punktu widzenia zwykłej logiki życiowej” postępowanie i reakcje bohaterki „są niestosowne i skrajnie ekscentryczne” (s. 102). Karnawałowy status bohaterki czyni z niej postać „uosabiającą równocześnie dziedzinę powagi i śmiechu”, egzystującą „poza normami zwykłego życia” (s. 104). Pomijając fakt, iż wyrażenia „zwykła logika życiowa” i „normy zwykłego życia” dotyczą w pracy Bachtina tradycji realizmu, którą Jaworski konsekwentnie przełamuje, łatwo zauważyć, iż

⁵ Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, s. 250.

⁶ M. Głowiński, *Maska Dionizosa*. W: *Mity przebrane*. Kraków 1990, s. 8.

⁷ Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, s. 251—252.

z cytowanych formuł, poza analogią, niewiele wynika. Tego typu tropy karnawałowe mogą posłużyć np. w interpretacji wszelkiego rodzaju twórczości z obszaru burleski, heroikomiki, satyry czy kabaretu. Przykładem bliskim prozie Jaworskiego staje się w tym kontekście satyryczna twórczość Nowaczyńskiego. Jego *Idealne variété* do złudzenia przypomina „kongres religijny” z powieści Jaworskiego, a oba pomysły, poza nawiązaniem do karnawałowego „placu”, łączy przede wszystkim wspólny stosunek autorów do tradycji modernizmu. Maciejewski zauważa ograniczenia, jakie niosą cytowane formuły, i „karnawałową” charakterystykę Ewarysty kończy skromnie: „Karnawalizacja ucieka się czasem do parodii”, by za chwilę dodać: „Postać tej bohaterki wskazuje na to, że Jaworski z jednej strony deprecjonuje konwencje literatury »mieszkańskiej«, a z drugiej — z szyderstwem odnosi się do produkcji bulwarowo-trywialnej” (s. 104). Dodajmy, o czym wspomina autor w innym miejscu, iż Ewarysta jest także karykaturalnym odbiciem „demonicznej kobiety” z pism modernistycznych mizoginów.

Karnawalizacja nie jest w analizie *Wesela hrabiego Orgaza* kategorią pustą. Formuły Bachtina stają się przydatne — o czym przekonuje rzetelna pod tym względem praca Maciejewskiego — w tropieniu figur i sytuacji groteskowych oraz w opisie wielopiętrowego systemu groteskowego, jaki tworzy Jaworski w swojej powieści. Nawiązanie do tradycji karnawału miesza się tam ze współczesnym wariantem deformacji groteskowej, całość zaś uzupełnia teoretyczny wykład na temat „odświętnego komizmu”. Mamy tu do czynienia z „zewnętrznymi” przejawami karnawalizacji (Bachtin)⁸, czyli m.in. z symboliką oraz jej literackim odpowiednikiem — zdeformowanym, „spotworniałym” językiem. Trudno jednak zaakceptować interpretację systemu groteskowego w *Weselu hrabiego Orgaza* przy pomocy teorii groteskowości Bachtina, czyli „głębokiego światoodczucia karnawałowego”. Bachtin tak charakteryzuje groteskową *katharsis* ewokowaną przez dzieło Rabelais’go (także, na nieco innej płaszczyźnie, przez dzieło Dostojewskiego):

„W świecie nie stało się jeszcze wypowiedziane, świat nadal ma drogę otwartą i wolną, wszystko jest przed nim i zawsze tak będzie”⁹.

Mimo iż Yetmeyer proponuje światu terapię zabawą i śmiechem, jego pomysły odbieramy raczej jako nieustannie manifestowane szyderstwo będące jedyną możliwą reakcją na katastrofę kultury (w rzeczywistości pozbawionej hierarchii wartości nie ma miejsca na tragizm). Szyderstwo wymierzone także w ideę odrodzenia uczuć metafizycznych. Maciejewski celnie wskazuje na zbieżność koncepcji Yetmeyera z myślą Nietzschego, nie kryjąc jednocześnie oczywistej różnicy — znaku prześmiewczej negacji stawianego przy każdej idei. Ze stosunku Jaworskiego do tradycji i współczesności trudno wyprowadzić koncepcję afirmatywnego odczuwania i przeżywania świata. Symbolika karnawałowego chaosu implikuje tu przede wszystkim katastrofę, która w powieści Jaworskiego nie nabiera wymiaru mitycznej przemiany. Wedle trafnej obserwacji Głowińskiego negacja w *Wesela hrabiego Orgaza* jest „negacją totalną, tak jak z niczego nic nie może powstać (aluzja do słów: »Duch Niczego tron sobie zbudował na ziemskich rozłogach«), tak ze świata, w którym nie istnieją jakiegokolwiek wartości, nie powstanie jakakolwiek nowa wartość. Historia w żaden sposób nie da się ocucić, jedynym, co człowiekowi pozostaje, to drwina. Jej wyrazem jest w powieści groteska, groteska ogarniająca wszystko, nie pozostawiająca niczego poza sferą swojego oddziaływania [...]. Poza *Weselem hrabiego Orgaza* pozostaje pustka”¹⁰.

⁸ *Ibidem*, s. 241.

⁹ *Ibidem*, s. 252.

¹⁰ M. Głowiński, *Drwiące requiem dla historii*. W: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968, s. 209.

Próba „polifonizacji” prozy Jaworskiego to już tylko konsekwencja stosowanej przez Maciejewskiego metody. Tak więc o ile teza o „karnawalizacji” języka i stylu powieści — poprzez analogię do dzieła Rabelais’go — jest celna i interesująco udowodniona, o tyle poszukiwanie „wielogłosowości” w *Weselu hrabiego Orgaza* odbieramy jako uleganie kalkom interpretacyjnym. Maciejewski opisuje różnego typu „mieszaniny językowe”, zarówno tradycyjne, związane z językiem burleski, jak i współczesne, tworzące w literaturze charakterystyczną odmianę wypowiedzi sylwicznych, których podstawą jest „gatunkowo-stylistyczna polifonia”. Jeżeli termin „polifonia” użyty w tym kontekście będziemy rozumieć jako chaos gatunkowo-stylistyczny, stanie się on słusznym uzasadnieniem końcowych wniosków Maciejewskiego o „workowatości” *Wesela hrabiego Orgaza*. „Workowatość” w sferze poetyki wskazuje na sposób konstruowania powieściowej groteski w odmianie znanej np. z *Nienasyceńca*. Skłonność Jaworskiego do posługiwania się dialektem burleskowym, nieustanne zderzenia stylistyczne oparte często na językowej prowokacji oraz gatunkowej dowolności (liryzacja prozy, elementy dramatu) odbieramy jako destrukcję klasycznych konwencji powieściowych. Maciejewski zjawisku „wielostylowości” w powieści Jaworskiego przydaje jednak — co zadziwiające — także cechy „wielogłosowości”:

„Jeżeli chcemy [...] odnaleźć dominantę kompozycyjną, to warto na tekst Jaworskiego spojrzeć w kontekście powieści W. Berenta — *Próchna* i *Oziminy*. Berent nie karnawalizuje przedstawionej w nich rzeczywistości, ale świadomie i konsekwentnie posługuje się »cudzą mową«” (s. 182). Po zacytowaniu zdania Głowińskiego o polifoniczności w dziełach Berenta autor recenzowanej książki dodaje: „Technikę tę wykorzystuje również Jaworski. Jego bohaterowie — by posłużyć się sformulowaniem Gadamera — nigdy nie tracą zdolności do rozmowy lub po prostu do mówienia” (s. 183).

Między „mówieniem” a „rozmową” dostrzegamy jednak istotną różnicę! Rzeczywiście, „skłonność do mówienia” jest podstawową cechą bohaterów *Wesela hrabiego Orgaza*, lecz nie ma ona nic wspólnego z teorią „cudzego słowa”, słowa będącego nośnikiem „cudzego” światopoglądu — myśli „nie zagłuszonej” przez autora, decydującej o różnorodnej postawie bohaterów. „Cudze słowo” — tak w powieściach Dostojewskiego, jak i Berenta — staje się nośnikiem odrębnej świadomości (i samoświadomości) poszczególnych postaci, spełnia rolę znaku wskazującego na integralny kosmos ich idei i czynów. Bohaterowie Jaworskiego, podobnie jak postaci z powieści Witkacego, nie panują nad słowem, mogą powiedzieć wszystko i w każdej okoliczności, a ich ciągłe dysputy pełne słownych kalamburów, parodystycznych aluzji i anachronicznych form ekspresji reaktywujących przebrzmiałe hasła, są zaprzeczeniem Bachtinowskiej idei wielkiego dialogu. Yetmeyer czy Havemeyer są raczej tubą autora głoszącego katastrofę kultury europejskiej, a zarazem ofiarami eksperymentu, jaki stanowi nieustanna gra Jaworskiego literackością tworzonych postaci. Najlepszym określeniem proceduru uprawianego przez autora *Wesela hrabiego Orgaza* jest zabawa w literaturę, a dokładniej: parodystyczna zabawa cudzym słowem, traktowanym jako materiał dowolnie tworzonych konstrukcji. No cóż, taka koncepcja „cudzego słowa” różni się od Bachtinowskiej i w tej sytuacji Maciejewski zmuszony jest do następującej ekwilibrystyki interpretacyjnej:

„Budując ów rozdział z fragmentów artykułów gazetowych pochodzących z śmietnika prasy nowojorskiej, Jaworski ucieka się do synkrezji jako sugestywnego literackiego chwytu. »Pod mianem synkrezji (powiada Bachtin) rozumiem zestawienie różnych punktów widzenia na dany przedmiot«. [...] Oprócz tego język prasowy, jakiego używa Jaworski, nabiera znaczenia ludycznego. Ułożone bowiem w porządku diachronicznym gazetowe wycinki nie stanowią źródła prawdziwej

bądź fałszywej informacji, ale tworzą zabawną »loteryjkę obrazkową« (s. 181—182). „Zabawna loteryjka” analityczna jest tu po prostu dezinformacją. Cytowany fragment, oprócz dwóch niemożliwych do pogodzenia interpretacji „prasowych wystrzyganeek” w powieści Jaworskiego, sygnalizuje jednak ciekawą koncepcję odczytywania *Wesela hrabiego Orgaza*. Terminu „ludyczny” Maciejewski najczęściej używa dla określenia postawy twórczej autora *Historii maniaków*, a jego uwspółcześnionym odpowiednikiem jest wspomniana już kategoria gry (ewentualnie zabawy) literackiej. Adekwatności kategorii gry w opisie prozy Jaworskiego dowodzi zarówno analiza stosunku jej twórcy do tradycji literackiej i kulturowej, jak i metody konstruowania utworu oraz nawiązywania szczególnej relacji między autorem a czytelnikiem *Wesela hrabiego Orgaza*. Maciejewski, posiłkując się teorią Hui-zingi (*Homo ludens*), wskazuje także na pierwiastek gry silnie eksponowany przez Jaworskiego w jego wizji rzeczywistości. Dopiero w ten sposób zarysowana koncepcja — gra znakami kulturowymi i literackimi w dążeniu do opisania świata postrzeganego jako chaotyczny i nie kończący się pojedynk słów, gestów, idei i ludzi — pozwala przypisywać Jaworskiemu karnawałowy w swym charakterze stosunek do rzeczywistości. Jednocześnie umożliwia stosowanie takich terminów, jak „ludyczność” czy „karnawalizacja”, które w systemie macierzystej teorii ewokują ściśle określone znaczenia, zapożyczone zaś — okazują się bardzo przydatne w funkcji analitycznej: sugestii, peryfrazy czy porównania poprzez nawiązanie do znanej tradycji.

Maciejewski studium nad *Weselem hrabiego Orgaza* kończy w typowym dla siebie stylu „interpretacyjnych uników”. Serię interesujących spostrzeżeń i analiz dokładnie przemieszanych z propozycjami niemożliwymi do udowodnienia i zaakceptowania (czyżby *Konstruktor dziwnych światów* imitował prowokacyjną konstrukcję *Wesela hrabiego Orgaza*?) zamyka sądem o roli tradycji literatury skarnawalizowanej, która „służy w tym wypadku celom artystycznym, a nie manifestacji — jak to było w dawnych czasach — światopoglądu i światoodczucia karnawałowego [...]». »Świat na opak« w *Weselu hrabiego Orgaza* to po prostu symptom nadanego uporządkowania. Jest w tym wszystkim obecny również element literackiej polemiki. Typ »powieści z pogranicza dwóch rzeczywistości« pozostaje w opozycji do mimetyzmu i jego spadkobierców, karnawalizacja zaś to »wesoly bunt« przeciwko modernistycznej estetyce” (s. 192).

Wesele hrabiego Orgaza, utwór ciekawy jako przykład antymodernistycznej parodii, pozbawiony jednak większych wartości artystycznych, chwilami graomański, nie zyskuje na szczęście w książce Maciejewskiego opinii dzieła o przełomowym dla literatury charakterze, tak w zakresie estetyki groteski, jak i powieściowej polifonii.

Jacek Kopciński

BIBLIOGRAFIA TEORII LITERATURY. 1900—1983. PRACE POLSKIE, TŁUMACZONE NA JĘZYK POLSKI I RECENZOWANE W POLSKICH CZASOPIS-MACH. Wyboru dokonała i opracowała J a d w i g a A n d r z e j e w s k a. Gdańsk 1988. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego. Cz. 1: ss. 294; cz. 2: ss. 294. Uniwersytet Gdański. Biblioteka Główna. „Skrypty Uczelniane”.

Bibliografię teorii literatury. 1900—1983 literaturoznawca polski powitać musi z zaciekawieniem i nadzieją, jest to bowiem pierwsza obszerniejsza publikacja bibliograficzna z dziedziny teorii literatury¹. Mimo że nakład ma maleńki (300 egz.)

¹ Stanowi ona zmienioną, rozszerzoną wersję pozycji: *Teoria literatury*. Za-