

Katarzyna Zwierzchowska

Twórczość Romana Jaworskiego początkiem nurtu parodystyczno-groteskowego w literaturze polskiej

*Jeżeli świat stanął na głowie,
tylko fikając koziołki można zając właściwą pozycję.*

Jan Kott

Wielu badaczy literatury i sztuki XX wieku, m.in. M. Głowiński, W. Juszcak, R. Nycz, K. Kłosiński, T. Gryglewicz, traktuje twórczość Romana Jaworskiego oraz obrazy Witolda Wojtkiewicza jako początek groteski w sztuce polskiej. Michał Głowiński wyraźnie zaznacza, iż autor *Wesela hrabiego Orgaza* stoi u progu nurtu parodystyczno-groteskowego¹, zatem staje się prekursorem kierunku, który później będzie kontynuował Witold Gombrowicz i Stanisław Ignacy Witkiewicz. Za nim potwierdza ten pogląd Piotr Kitrasiewicz we wstępie do edycji *Historii maniaków* z 2004 roku².

Nie znaczy to jednak, że Jaworski miał bezpośredni wpływ na wyżej wymienionych pisarzy, a jedynie, że był pierwszym, który w świadomy sposób budował na parodii i grotesce. Autor *Wesela hrabiego Orgaza*, zmęczony estetyką Młodej Polski, poszukuje nowych rozwiązań. Przyczyn tego stanu można dopatrywać się w sytuacji politycznej, która związana była z kryzysami cywilizacyjnymi, jakie dotknęły Europę. Jaworski pisze swoje dzieła w czasie bankructwa systemów ideologicznych, filozoficznych i doktryn społecznych.

Zutylistaryzowanie działalności ludzkiej, zanik kultu dla twórczej myśli, chaos jako konsekwencja bezideowości, wszechmocna władza tandety w sztuce przeznaczonej na poklask i wzbudzenie tanich efektów – to niektóre z symptomów ówczesnej sytuacji.³

Pod koniec XIX wieku starano się zamanifestować negatywny stosunek do stylistyki młodopolskiej; nadmiernego liryzmu, estetyzmu modernistycznego. Dlatego wielu twórców uciekało w parodystyczno-demaskatorski ton. Jednak pomimo dążeń niektórych pisarzy w kierunku groteski, „była ona czymś zasadniczo nowym – polscy moderniści wcale jej nie uprawiali, nie mieściła się na obszarze, który oni swej Sztuce przyznali”⁴ – na co zwraca uwagę Michał Głowiński. Drugim celem autora *Historii maniaków*, obok formy literackiej, staje się duchowe poznanie. Mieczysław Rettinger, charakteryzując twórczość Ja-

¹ Zob. M. Głowiński, *Sztuczne awantury*, [wstęp do:] R. Jaworski, *Historie maniaków*, Kraków 1978, s. 22.

² P. Kitrasiewicz, *Wstęp*, [w:] R. Jaworski, *Historie maniaków*, Warszawa 2004, s. 10.

³ A. Konkowski, *Dancing i jego fikcje*, „Miesięcznik Literacki” 1971, nr 12, s. 40.

⁴ M. Głowiński, *Drwiące requiem dla historii* (O „Weselu hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego), „Twórczość” 1960, nr 1, s. 102.

worskiego, w artykule *Nowe Konstrukcje* pisze: „centralnym ujęciem Jaworskiego jest praca nad potrzebą wysiłku duchowego. Szuka on momentu, który by człowieka tak dalece ogarnął, że ujawniłby go w zupełności”⁵. Nie tyle służy to odkrywaniu innej osoby, co zdobywaniu wiedzy o sobie samym.

Dlatego też groteskowość, zanim stanie się przedmiotem kontemplacji estetycznej na temat życia; zjawia się jako konsekwencja porównania rzeczy takich, jakimi są w głębi, z takimi, jakimi wydają się nam na powierzchni.⁶

Jean Onimus w swoich rozważaniach dochodzi do stwierdzenia, iż groteska pełni niemal wymiar duchowy. W znaczeniu szerokim można o niej mówić „jako o ideale sztuki metafizycznej”⁷. Jurij Man wskazuje na „groteskowe oczyszczenie”, które związane jest z „odnajdywaniem tego, co rozumne w tym, co nierozumne, tego, co naturalne – w tym, co dziwne”⁸. Zatem groteska, zmuszając do intelektualnego wysiłku, doprowadza do katharsis. Poprzez wykreowany na łamach tekstu absurd, pokraczne postacie oraz dziwne sytuacje – dokonuje się realizacja tego pojęcia; jest to zabieg, który trzeba później przetworzyć, odczytać na nowo. Jaworski widzi w grotesce możliwość odrodzenia się nowych kategorii estetycznych, a przede wszystkim nowego sposobu widzenia otaczającego świata oraz wewnętrznej sytuacji człowieka.

W historii literatury polskiej dostrzega się poprzedników Romana Jaworskiego, tworzących w duchu groteski. Można tutaj wymienić Felicjana Faleńskiego czy innych pisarzy, na których wskazuje Piotr Kitrasiewicz, a zatem: Antoniego Langego, Wacława Grubińskiego, Jana Lemańskiego, czy nawet Leopolda Staffa, a także Karola Irzykowskiego⁹. Alina Brodzka zauważa elementy groteskowe również u Jana Kasprzowicza w *Balladzie o bohaterskim koniu*, Tadeusza Micińskiego w *Nietocie* i *Bazyliście Teofanu*, Stanisława Licińskiego w fantasmagoriach włóczęgi, u Adolfa Nowaczyńskiego i Tadeusza Żeleńskiego-Boya¹⁰. Jednak to autor *Historii maniaków* jako jedyny młodopolski pisarz z całą świadomością stworzył i zrealizował własną teorię tej kategorii. Wymienieni twórcy jedynie wykorzystywali pewne cechy groteski i parodii.

I tak na przykład Felicjan Faleński odwoływał się tylko do niektórych elementów charakterystycznych dla groteski, a przede wszystkim jego dzieło zostało oparte na parodii w warstwie językowej. Sądzę, że w zamyśle autora założeniem było opowiedzieć historię, wykorzystując jedynie ciekawe środki wyrazu.

Ofiara królowy Jana Lemańskiego osnuta jest w klimacie fantastycznej baśni z elementami satyry. Włodzimierz Bolecki uważa, iż twórczość tego autora „jest najoryginalniejszym osiągnięciem młodopolskiego absurdu lingwistycz-

⁵ M. Rettinger, *Nowe Konstrukcje*, „Krytyka” 1911, s. 156.

⁶ J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. K. Falicka, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 73.

⁷ W. Bolecki, *Groteska, groteskowość*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 348.

⁸ J. Man, *O grotieskie w literaturze*, Moskwa 1966, s. 132; cyt. wg: L. Sokół, *O pojęciu groteski*, „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 2, s. 45.

⁹ P. Kitrasiewicz, *Wstęp*, dz. cyt., s. 10.

¹⁰ A. Brodzka, *Spór o wartości kultury współczesnej w polskiej prozie narracyjnej*, [w:] *Literatura polska 1918–1932*, red. A. Brodzka i inni, t. I, Warszawa 1975, s. 546.

nego o ambicjach filozoficznych oraz parodystycznego obnażania stereotypów i konwencji literackich, fabularnych, semantycznych, gatunkowych”¹¹.

Lemański prowadzi grę z zasadami gatunku, parodiuje baśń, ukazując jednocześnie jej anachroniczność, a nawet swoisty rozkład.

Mimo wszystko, zarówno ten, jak i inne przykłady pokazują, iż nie można tutaj mówić o pełnej realizacji groteski, bowiem nie wszystko, co zbieżne jest z karykaturą, grą z konwencjami, można odnieść do tej kategorii.

Podobnie jest w utworze Tadeusza Micińskiego *Nietota*. Z uwagi na to, że „jednym z pryzmatów, przez który można postrzegać powieści Micińskiego jest gotycyzm”¹², można by również postarać się nadać powieści Micińskiego miano groteski. Już Henryk Markiewicz zwracał uwagę na „patetyczno-groteskowy synkretyzm”¹³ w *Nietocie*. Włodzimierz Bolecki zaś dopatrywał się ekspresjonistycznych motywów, wywodzących się z różnych tradycji groteski w sztuce. Badacz ten wskazywał na demoniczność postaci, deformacje rzeczywistości, ostre kontrasty kolorystyczne, hybrydyczność gatunkową, stylistyczną i znaczeniową. Mimo to powieść Micińskiego nie oddaje w pełni poetyki groteski. Zdaniem Magdaleny Popiel, dzieło to „jest natomiast przejawem nowej wrażliwości estetycznej, w której właśnie groteska, wraz z parodią, satyrą i ironią, zajmują poczesne miejsce”¹⁴.

W Polsce termin „groteska” jest już obecny na początku XIX wieku jako kalka z niemieckiego. Elementy groteski fantastycznej i ironicznej oraz barokowej makabreski występują w twórczości polskich romantyków: Juliusza Słowackiego, Adama Mickiewicza, Aleksandra Fredry, Ludwika Szyrmera. Jednak dopiero XX wiek dał rozwinąć się grotesce w pełni świadomie – „jak zwykle w historii sztuki nowożytnej – stała się wówczas formą poszukiwań, poznawczych i aksjologicznych, sprzeciwem wobec modnych kanonów”¹⁵. Termin ten, którego zakres i treść zmieniały się w każdej epoce, do dziś pozostaje kategorią wieloznaczną i trudną do konkretnego sprecyzowania, o czym świadczą prace wielu badaczy literatury i sztuki. Taka sytuacja związana jest również z ciągłą ewolucją tego terminu. Zwraca na to uwagę Jerzy Speina, który akcentuje, iż: „materia groteskowa jest zbyt bogata i zróżnicowana, aby można było ją uporządkować według kryteriów powszechnie zadawałających i raz na zawsze ustalonych”¹⁶. Prawdopodobnie rozwiązaniem tego sporu byłoby utworzenie nowych terminów o węższym zakresie znaczeniowym.

W dalszej części artykułu chciałabym wykazać prekursorstwo dokonań groteskowych Romana Jaworskiego wobec twórczości jego następców; zwłaszcza Witkiewicza i Gombrowicza.

¹¹ W. Bolecki, *Groteska, groteskowość*, dz. cyt., s. 351.

¹² M. Kurkiewicz, rozdz. I: *Nietota – powieść czy silva rerum przełomu wieków?* [w:] tenże, *W labiryntach konwencji. (O prozie Tadeusza Micińskiego)*, Bydgoszcz 2004, s. 24.

¹³ Zob. Tamże.

¹⁴ M. Popiel, rozdz. V: *Wzniosła groteska. „Nietota” Tadeusza Micińskiego*, [w:] tenże, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, s. 224.

¹⁵ A. Brodzka, *Spór o wartości kultury współczesnej w polskiej prozie narracyjnej*, dz. cyt., s. 546.

¹⁶ J. Speina, *Groteska literacka*, [w:] tenże, *Typy świata przedstawionego w literaturze*, Toruń 2001, s. 42.

Mamy świadectwa na temat znajomości Romana Jaworskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza. Artyści cenili nawzajem swoją twórczość, którą cechowało upodobanie do „dziwności”. Ich „przyjaźń” realizowała się przede wszystkim na gruncie twórczości, nie ma bowiem dokładnych informacji na temat prywatnych spotkań autorów. Warto zaznaczyć na marginesie, iż choć twórczość Witkacego utożsamiana jest niewątpliwie z groteską, to jednak groteska jako forma nie była dla tego artysty „zamierzeniem, celem twórczym”. Tak przynajmniej uważa Zdzisław Jastrzębski¹⁷, podkreślając jednocześnie:

jego sztuka jest poza pojęciami śmiechu i płaczu, życiowego komizmu lub tragizmu, teatr pozbawiony kłamstwa, a dziwny jak sen, w którym przez wypadki niczym życiowo nieusprawiedliwione, śmieszne, wzniosłe czy potworne, przeświecałoby łagodne, niezmiennie, z Nieskończoności promieniujące światło Wiecznej Tajemnicy Istnienia.¹⁸

Zatem, czy Czystą Formę dałoby się zinterpretować jako teorię groteski? Taki problem na początku swojego artykułu *Witkacy – teoretyk groteski*, porusza Lech Sokół¹⁹. Mimo to Jastrzębski wyraża opinię, że chociaż autor *Szewców* był świadomy groteskowego wydźwięku swych dzieł, to wydźwięk ten „uważał [...] za coś względnego i zewnętrznego”²⁰.

Lee Byron Jennings – badacz groteski cześć swojego artykułu poświęca właśnie wyjaśnieniu tego terminu z punktu widzenia, jak sam go nazywa, leksykograficznego²¹. Warto pójść tym szlakiem.

Witkiewicz stosował pojęcie „groteska” w języku jako wyrażenie czegoś nieodpowiedniego, niestosownego²². Podobnie w języku potocznym stosuje się słowo „groteskowy” dla oddania jakiegoś zjawiska, które staje się niezgodne z przyjętymi okolicznościami, np. kabina łodzi jest groteskowo mała.

Jaworski „używał wielokrotnie słowa «groteska» w swojej twórczości, jego *Hamlet drugi, Królewic polski* nosi podtytuł: *Trzy akty współczesnej groteski wśród rzeczywistych i scenicznych możliwości*. Groteska była dla niego świadomie wybranym typem wypowiedzi artystycznej”²³.

W opowiadaniu *Medi* pisał nawet o stwarzaniu uroczystej groteski.

U Witkacego, w drugim znaczeniu, groteska staje się pojęciem gatunkowym²⁴. Autor *Szewców* twierdził, że:

tą metodą można, pisząc sztukę na serio i wystawiając ją odpowiednio, stworzyć rzeczy niebywalej dotąd piękności; może to być dramat, tragedia, farsa lub groteska, wszystko w tym samym stylu, nie przypominającym niczego, co dotąd było.²⁵

¹⁷ Z. Jastrzębski, *O pojęciu groteski i niektórych jej aspektach w dramacie polskim doby obecnej*, „Dialog” 1966, nr 11, s. 97.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ L. Sokół, *Witkacy – teoretyk groteski*, „Miesięcznik Literacki” 1971, nr 12, s. 31.

²⁰ Z. Jastrzębski, *O pojęciu groteski ...*, dz. cyt., s. 98.

²¹ L. B. Jennings, *Termin „groteska”*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 289.

²² L. Sokół, *Witkacy – teoretyk groteski*, dz. cyt., s. 31.

²³ L. Sokół, *O pojęciu groteski (I)*, „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 2, s. 83.

²⁴ L. Sokół, *Witkacy – teoretyk groteski*, dz. cyt., s. 31.

²⁵ S. I. Witkiewicz, *Teatr*, Kraków 1923, s. 30; cyt. wg: L. Sokół, *Witkacy – teoretyk groteski*, dz. cyt., s. 31.

Jednak pomimo tych niuansów, to Witkacego uważa się za tego, który „wyznaczył dalszą drogę grotesce. Za partnera miał – co trzeba przypomnieć – Romana Jaworskiego”²⁶.

Autor *Historii maniaków* pozostawał przez wiele lat w cieniu przyszłych reprezentantów tego rodzaju twórczości. Niewątpliwie Jaworski nie wpłynął w tak radykalny sposób na rozwój groteski, jak uczynili to Witkacy, Gombrowicz, a później Sławomir Mrożek. Ale z uwagi na prekursorstwo w zainteresowaniu tym terminem i pełną świadomością w odnoszeniu się do jego atrybutów, należy oddać autorowi *Wesela hrabiego Orgaza* należne miejsce wśród wielkich twórców tego pojęcia. Alina Brodzka wymienia Romana Jaworskiego wśród współczesnych autorów, którzy mieli wpływ na twórczość Witkiewicza. Badaczka dostrzega pewne widoczne u Jaworskiego tendencje artystyczne, które mogły stać się inspiracją dla Witkiewicza. Włodzimierz Bolecki zauważa podobieństwa w teorii teatralnej Jaworskiego i Witkacego. Przy tym uznaje moment powstania *Hamleta wtórego* za „początkowe ogniwo polskiego dramatu groteskowego”²⁷. W tym znaczeniu Jaworski wyprzedza też twórczość Gombrowicza i Mrożka. Marian Stala w artykule o *Hamlecie wtórym* wskazuje, iż postacie sceniczne Jaworskiego „nie są autonomicznymi osobami, wymagającymi od wykonawcy utożsamienia i psychologicznego pogłębienia, lecz ucieleśnieniem idei marzeń autora, mających oddziaływać na świadomość widzów”²⁸.

W pewnym sensie, w tym ujęciu, postaci te przybliżają się do koncepcji Czystej Formy Witkacego. W podobny sposób nie są autonomicznymi osobami postaci utworów epickich Jaworskiego: opowiadań, a zwłaszcza powieści *Wesele hrabiego Orgaza*.

Powieść Romana Jaworskiego znajduje się na tej samej linii, co groteska St. I. Witkiewicza. Jest przeciwstawieniem się konwencjom naturalistycznym i dążeniem do prawdy artystycznej, opartej na kreowaniu, a nie odtwarzaniu.²⁹

Zdzisław Jastrzębski, badacz groteski, w jednym ze swych artykułów pisze:

Jak wiemy, groteska u Witkacego była pochodną antynaturalizmu, powiązana też była z katastrofizmem (oraz ekspresjonizmem), tymczasem u Gombrowicza staje się formą nadrzędną i narzędziem w demaskowaniu iluzji pisarskiej naturalizmu, podwójnych oblicz ludzkich, w tropieniu czy fascynacji bezsensem różnych wartości.³⁰

Jaworski w swojej twórczości łączy te tendencje. Z jednej strony *Wesele hrabiego Orgaza*, *Opowieść o smutku czterech ścian* czy *Hamlet drugi* nawiązują w swojej tematyce do katastroficznych tendencji Witkacego, z drugiej zaś dostrzegamy tu demaskowanie i ukazywanie sztuczności pewnych zjawisk – elementy groteski występują często u Gombrowicza.

²⁶ Z. Jastrzębski, *O pojęciu groteski...*, dz. cyt., s. 97.

²⁷ W. Bolecki, „*Hamlet wtóry*” – Zaginiony dramat Romana Jaworskiego, [w:] *Miscellanea z okresu Młodej Polski*, dz. cyt., s. 246.

²⁸ M. Stala, *Schronić się w śmieszność. (Uwagi o „Hamlecie wtórym” Romana Jaworskiego)*, [w:] *Dramat i teatr 20-lecia międzywojennego*, red. J. Popiel, Wrocław 1992, s. 139.

²⁹ A. Kubale, *Próba analizy groteski Romana Jaworskiego. „Wesele hrabiego Orgaza”*, „*Prace Humanistyczne*” 1975, Rzeszów, seria I, nr 4, s. 170.

³⁰ Z. Jastrzębski, *O pojęciu groteski...*, dz. cyt., s. 101.

Zatrzymajmy się przez chwilę przy katastrofizmie. Najlepiej za pomocą środków charakterystycznych dla groteski przedstawić obawy związane z nieuniknioną, gwałtowną zagładą obecnej formy świata i cywilizacji. „Groteska to estetyka rzeczywistości kryzysowej umożliwiająca opisanie i zrozumienie jej podstawowych mechanizmów”³¹. Jerzy Jarzębski pragnie widzieć w „Gombrowiczowskiej grotesce – wyraziste odbicie poglądów pisarza na estetykę najwłaściwszą do opisu szaleństw i lęków współczesności”³². Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż wcześniej to właśnie Jaworski uznał groteskę za najlepszą formę do literackich ujęć sytuacji, których opisanie w sposób naturalistyczny daje niewystarczający efekt. Ten sposób wykorzystał również Marian Pankowski w powieści *Matuga idzie*. Próbował za pomocą groteskowych ujęć oddać okrucieństwo i koszmar II wojny światowej. „Groteska oparta na filozofii śmiechu była elementem panowania artystycznego nad rzeczywistością”³³. Matuga jest w pewnym rodzaju Maniakiem z opowiadań Jaworskiego, równie dziwny znajduje się w równie absurdalnym świecie. Pankowski sięga w opisach do elementów karykatury i deformacji, odwołuje się również do kategorii brzydoty.

Wolfgang Kayser pisał, iż kontakt z obłędem jest pierwotnym doznaniem groteskowości, jakie możemy dostrzec w otaczającym świecie. Często tematyka „świata groteskowego sprawiała wrażenie obrazu świata szaleństwa”³⁴. Roman Jaworski kreuje swoich bohaterów, wykorzystując ułomności w zakresie zewnętrznym, a także wewnętrznym.

Oto autor opisuje w zamieszczonych utworach różne rodzaje swoistego wariactwa, pokazuje ludzi z pogranicza dwóch światów – realnego i urojonego, ludzi opętanych obsesjami, maniami, ideami nadwartościowymi.³⁵

Być może odpowiedzią na pytanie, co jest przyczyną odwoływania się Jaworskiego do takiej kreacji bohaterów, jest stwierdzenie jednego z badaczy groteski Jeana Onimusa, który pisał:

ci wykolejeńcy, ci nienormalni są paradoksalnie zdrowsi niż sprawiedliwi i silni, do których uśmiecha się sumienie i dla których los jest hojny: to są dworskie błazny XX wieku i z niepokojem śledzimy ich spojrzenia; oni widzą to, czego my już nie zauważamy.³⁶

Właśnie w tym aspekcie tego rodzaju bohaterowie stają się bliżsi autorowi *Historii maniaków* niż bohaterowie „normalni”. Jaworski w swojej twórczości odwołuje się do romantycznej tendencji zacierania granic między pięknem a brzydotą, tragizmem a komizmem, realizmem a fantastyką. Zajmuje go to, co dziwne i niesamowite, komicznie sztuczne. Jego poetyka opiera się na mieszanii kanonów estetycznych. Z zaangażowaniem oddaje się opisywaniu ludzi

³¹ J. Kopciński, *Antymodernistyczna parodia i groteska: „Wesele hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 3, s. 84.

³² J. Jarzębski, *Gombrowicz i groteska*, [w:] tenże, *Natura i teatr*, Kraków 2007, s. 87.

³³ Z. Jastrzębski, *O pojęciu groteski...*, dz. cyt., s. 104.

³⁴ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 276.

³⁵ P. Kitrasiewicz, *Wstęp*, dz. cyt., s. 8.

³⁶ J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, dz. cyt., s. 80.

dziwnych, choćby tytułowych maniaków. Brzydota w ujęciu Jaworskiego nie staje się zaprzeczeniem piękna, ale jest wyrazem polemiki na temat kategorii estetycznych. Podobnie Witkacy, jako „amator brzydoty, miłośnik dziwolągów”, nawiązuje do *Historii maniaków* Jaworskiego. Uważa, iż „współczesne piękno musi być kulawe, zniekształcone, ma umożliwić przeżycie estetyczne”³⁷.

Ważnym elementem w twórczości Jaworskiego (a także we wzmiankowanej powieści Pankowskiego) jest śmiech. W *Bani doktora Lipko* pełni funkcję narzędzia do zbawienia świata, u Pankowskiego zaś odkrywa prawdziwą naturę człowieka. Ze śmiechem można powiązać zabawę, a idąc dalej – karnawał, który stanowi tło powieści *Wesele hrabiego Orgaza*. Według Michała Bachtina właśnie z odczuciem świata jako karnawału wiąże się groteskowa obrazowość. Yetmeyer, główny bohater powieści Jaworskiego, przybywa do Toledo, by zbawić ginącą europejską kulturę. Organizuje z rozmachem przedstawienie taneczne, które ma pobudzić do twórczości, wywołać uczucie metafizycznego niepokoju. Motyw zabawy jest również charakterystyczny dla Witkiewicza. „Zróbmy kabaret – woła Brythan, bohater 622 upadków Bunga”³⁸. Oswojenie z tragicznymi wizjami pisarzy odbywa się na zasadzie przeniesienia „niemoralnych zdarzeń” w sferę zabawy. Pełni ona tutaj funkcję osłabienia ponurych treści przekazywanych przez artystów.

U Romana Jaworskiego już w opowiadaniu *Trzecia godzina* pojawia się wątek katastroficzny, bowiem pan Pichoń popełnia samobójstwo z powodu zaniżku pozytywnych wartości w świecie. Na ten aspekt zwróciła uwagę Anna Łebkowska: „w opowiadaniu dają się słyszeć wyraźne pogłosy młodopolskiego katastrofizmu – tu oczywiście odpowiednio spreparowanego”³⁹. W innym opowiadaniu, pt. *Opowieść o smutku czterech ścian*, również pobrzmiwają echa katastroficzne. Mieszkańcy Abdery – przysłowiowi prowincjonalni głupcy – wobec informacji o zbliżającej się zagładzie, poszukują jakichś dróg rozwiązania, wyjścia z tej trudnej sytuacji. Mędracy dokładnie obliczyli koniec świata, a na ratunek ludzkości wyznaczili zbawcę, którym miał być Marek, okrzyknięty Hamletem. Jednak dopiero *Wesele hrabiego Orgaza* jest w pełni utworem katastroficznym. Powieść Romana Jaworskiego antycypowała to, co dopiero za parę lat stanie się istotnym problemem literackim, który odbije się echem m.in. w twórczości Witkacego. Rozwój literatury w aspekcie katastroficznym następuje dość późno w porównaniu z obecnością tego zjawiska w publicystyce. „Wydaje się, że *Wesele hrabiego Orgaza* to pierwsza w ogóle powieść katastroficzna w Polsce”⁴⁰. Ten pogląd Michała Głowińskiego podziela Marian Rawiński, który pisząc artykuł o Brunonie Jasińskim stwierdza, iż literacką przygodę katastrofizmu zapoczątkował w 1925 roku autor *Historii maniaków*⁴¹. Andrzej Konkowski zaznacza: „przy współudziale wszystkich możliwych środków chciał Jaworski wyrazić w *Weselu hrabiego Orgaza* nonsensowną rzeczywistość.

³⁷ J. Błoński, *Wstęp*, [w:] S. I. Witkiewicz, *Wybór dramatów*, Wrocław 1983, s. XCIX.

³⁸ J. Błoński, *U źródeł teatru Witkacego*, „Dialog” 1970, nr 5, s. 90.

³⁹ A. Łebkowska, *Romana Jaworskiego gry z odbiorcą*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1, s. 23.

⁴⁰ M. Głowiński, *Drwiące requiem dla historii* dz. cyt., s. 105.

⁴¹ M. Rawiński, *Wobec mitu zagrożenia zachodu. (O „Pałę Paryż” Brunona Jasińskiego)*, [w:] *O prozie polskiej XX wieku*, red. A. Hutnikiewicz, H. Zaworska, Wrocław 1971, s. 105.

Wcielił więc absurd świata w formę powieści”⁴². Także na absurdzie opiera się Witkacy, kreując swoich bohaterów w świecie, w którym wszystko jest możliwe, odrealnione, wręcz nadrealistyczne, a całość akcji na pierwszy rzut oka – nonsensowna. Może tutaj dochodzić do morderstw, które nie są karane, a zmarli pojawiają się w formie duchów. Bloedensky, bohater *Hamleta drugiego* Jaworskiego, dusi swoją córkę Gretkę, by nie dowiedziała się o swojej hańbie, a Gretka pojawia się później jako zjawia.

Według proroctw Witkiewicza dawny świat „zachodzi w zmierzch, aby ustąpić miejsca na ogół szczęśliwszej; ale za to zmechanizowanej, pozbawionej twórczości i bezdenne nudnej ludzkości”⁴³. Postęp cywilizacji dokonuje się kosztem pozbawienia człowieka duchowych potrzeb, w wyniku czego dochodzi do zaniku uczuć metafizycznych i zaprzestania rozwoju kultury. Problem ten został pokazany m.in. w powieści *Pożegnanie jesieni*. Niepokój związany z postępowidocznym jest już w dramacie Romana Jaworskiego *Hamlet drugi*. Tytułowy bohater ma dokonać ocalenia świata na cudownym ptaku, który zostanie zbudowany rękoma ludzkości. Samolot jako symbol postępu uświadamia smutną prawdę, iż rozwój techniki prowadzi do duchowej degradacji.

Autor *Historii maniaków* kreuje antymimetyczny świat i na nim opiera swoją groteskę. Przy omawianiu tego zjawiska uderza jako jedna z cech: niezborność, konflikt, na co zwraca uwagę Clayborough. Jaworski krytykuje sztukę mimetyczną, prowadząc w narracji stosowanej w swych mniejszych i większych utworach epickich do jej zaprzeczania. W *Weselu hrabiego Orgaza* wprowadza na scenę byka, będącego teatralną imitacją: „byk na kółkach to oczywiście obraz groteskowy”⁴⁴. U Jaworskiego świat uporządkowany jest w teatr, a aktorami są lalki, marionetki wypełniające z góry narzucone role. Bohaterowie prozy autora *Historii maniaków* przybierają odpowiednie maski w zależności od danej sytuacji. Zatem wchodzą w ustalone szablony. W opowiadaniu *Zepsuty ornament* ludzie czekający na pociąg po obudzeniu myśli o spełnionej katastrofie przybierają odpowiednie grymasy twarzy, konwencjonalnie pasujące do zaistniałej sytuacji. Postacie pochodzące z utworów Gombrowicza próbują uciekać przed Formą, jednak w ostateczności konfrontują się ze smutną prawdą, iż nie ma przed nią ucieczki. Witold z *Kosmosu* ucieka przed rodziną, ceremoniałem, tradycją. W *Operetce* Gombrowicza jeden z bohaterów, Fior, mówi: „Tu maska maskę dręczy. Zrzucicie maski! Zwykłymi stańcie się ludźmi!”⁴⁵. Filip z dramatu *Iwona, księżniczka Burgunda* chciałby wyłamać się z dworskiego gorsetu konwenansów, panować nad uświęconym tradycją rytuałem i własnymi popędami. Bohater *Ferdydurke* – Józio, uciekając przed jedną formą, zaraz popada w drugą. Okazuje się, że bezformie, czyli zarazem wolność można odnaleźć tylko w chaosie, jednak jest to moment najstraszniejszy. Każdy ma swoją formę, która realizuje się wobec drugiego człowieka. Henryk

⁴² A. Konkowski, *Dancing i jego fikcje*, dz. cyt., s. 48.

⁴³ S. I. Witkiewicz, rozdz. IV: *O zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym*, [w:] tenże, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002, s. 160.

⁴⁴ J. Z. Maciejewski, *Konstruktor dziwnych światów*, Toruń 1990, s. 115.

⁴⁵ W. Gombrowicz, *Operetka*, [w:] *Dramaty*, red. J. Błoński, Kraków–Wrocław 1986, s. 310.

z dramatu Gombrowicza *Ślub* zdaje sobie sprawę, że nie można żyć ponad ustalonymi konwenansami. Jednak należy obrać taką formę, która najbliższa jest danemu człowiekowi. „Ów ustawiczny lęk przed szablonem zbliża Jaworskiego do Gombrowiczowskiego lęku przed Formą”⁴⁶.

Teatralizacja przestrzeni obecna u Jaworskiego stanie się ważnym elementem obrazowania literackiego dla późniejszych twórców: Brunona Schulza, Witkiewicza, Gombrowicza. Tatiana z *Nowego Wyzwolenia* Witkiewicza jawi się jako reżyserka wydarzeń. Zdzisław Jastrzębski na przykładzie dramatu Witolda Gombrowicza *Iwona, księżniczka Burgunda* zauważa, iż „postacie sprowadzone są do rysów marionetkowych”⁴⁷. Edgar z dramatu Witkacego *Kurka Wodna* również czuje się marionetką. Swoje obawy bohater ten powtarza kilkakrotnie na łamach utworu:

jestem zupełną marionetką: wszystko dzieje się poza mną. A siebie widzę jako jakiś cień chiński poruszający się na ekranie. Mogę obserwować ruchy, ale nimi nie władam.⁴⁸

Perwersyjne teatralizacje w *Amorze milczącym* Romana Jaworskiego stanowią zapowiedź *Pornografii* Gombrowicza — zwraca na to uwagę Jacek Kopciński⁴⁹. Głównym bohaterem *Amora milczącego* jest Jerzy, znawca zagadnień miłosnych.

Postać mecenasa Jerzego jako doradcy w kwestiach sercowych oraz osobliwego znawcy zjawisk miłosnych spełnia w pewnym sensie rolę cyrkowego błazna, albo, ściślej mówiąc, upodabnia się do marionetki.⁵⁰

W utworach autora *Transatlantyku* ważna jest atomizacja ciała. W *Pornografii* główny bohater, podczas mszy, zostaje zauroczony policzkiem. W *Kosmosie* usta Leny skonstrastowane są ze zniekształconymi ustami Katasi. Erotyka wraz z cielesnością odgrywa u Gombrowicza bardzo ważną rolę. Działania Witolda z *Kosmosu* są motywowane przez erotykę; jest on zafascynowany nagością Leny. W *Operetce* zaś Albertynka marzy o dotknięciu miłosnym po tym, jak poczuła we śnie rękę złodziejzka na swoim ciele. Od tej pory pragnie już tylko nagości. Zapada z powrotem w sen, by znów oddać się wspomnieniu dotknięcia jej ciała. Sen pełni tutaj rolę przypomnienia doznanej przyjemności. *Operetka* stanowi apoteozę młodej nagości, czyli pierwiastka spontanicznej swobody, który ocalić ma pełnię człowieczeństwa. Utwór przedstawia swoistego rodzaju rewię mód, a szaleństwo stroju obrazuje schorzenie niszczącej ludzką podmiotowość ideologii. Przywiązanie do wyglądu zewnętrznego przybiera formę obowiązkowego szablonu.

Groteska u Gombrowicza „to estetyka prowokacji, parodii tradycyjnych form językowych, fabularnych, parodii opisu, charakterystyki bohaterów itd.”⁵¹. W tym aspekcie, a zatem walką z panującymi stereotypami, odejściem od trady-

⁴⁶ A. Łebkowska, *Romana Jaworskiego gry z odbiorcą*, dz. cyt., s. 36.

⁴⁷ Z. Jastrzębski, *O pojęciu groteski*, dz. cyt., s. 102.

⁴⁸ S. I. Witkiewicz, *Kurka Wodna*, wstęp L. Sokół, Łódź 2002, s. 55.

⁴⁹ R. Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknołucha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2003, s. 153.

⁵⁰ J. Z. Maciejewski, *Konstruktor dziwnych światów*, dz. cyt., s. 66.

⁵¹ J. Jarzębski, *Gombrowicz i groteska*, dz. cyt., s. 86.

cyjnych form literackich, poszukiwaniem nowych rozwiązań, staje się podobny do Romana Jaworskiego.

Ważny motyw w twórczości Gombrowicza stanowi pogląd, iż świat postrzegany jest z punktu widzenia naszej percepcji. Można to odnieść również do wspomnianego już opowiadania Jaworskiego *Bania doktora Lipko*. Tam bohaterowie przeglądają się w ogrodowej bani, nie widzą swojego rzeczywistego wyglądu, w szklach odkrywają zniekształcone odbicie. *Kosmos* Gombrowicza natomiast jest uporządkowany. Człowiek porządkuje świat przez analogie. Pewne sytuacje, które napotykamy na swojej drodze, układamy w pewną logikę. W powieści *Kosmos* to wróbel zdecydował o wyborze pensjonatu przez Witolda i Fuka. Ptak integruje wszystkie elementy i je także hierarchizuje. Następnie bohaterowie *Kosmosu* dostrzegają strzałki na ścianie, które umożliwiają im podjęcie następnych kroków. Gombrowicz przekazuje nam pogląd, iż człowiek uwięziony jest w samym sobie, nie ma innych widoków. Wiemy tylko to, co wydarzyło się w percepcji bohaterów. Henryk ze *Ślubu* widzi otaczający świat na wzór snu, próbuje odgadnąć jego sens. Jego fantazje nie są niewinną zabawą, ale wręcz realną sytuacją jego duchowości. Staje się on sam jakby reżyserem. Gombrowicz we wskazówkach dotyczących gry i reżyserii, we wstępie do *Ślubu* mówi o zbliżaniu się do „Czystej Formy” Witkiewicza. Bohaterowie dramatu powinni być sztuczni, nieustannie grać. Zatem cała sztuka ma zmierzać do sztuczności. Jaworski w objaśnieniach dla graczy we wstępie do *Hamleta wtórego*, pisze „o wejściu w nową-cudzą skórę, o oderwaniu się od własnej, byle zmyślne manekiny oderwały się od was, nie wami były, lecz żywym moim marzeniem przez was dobrowolnie, ochotnie przyjętym na rzeczywistą własność”⁵².

Zatem aktorzy na scenie mają być marionetkami marzenia sennego reżysera, powinni razem z nim wchodzić w stan śnienia. Przedstawienie teatralne w tym ujęciu stanowi przeniesienie widzów w sferę marzenia sennego. Zgodnie z koncepcją teatru Witkiewicza, widz po spektaklu ma się czuć tak, jakby obudził się z dziwnego snu. Na scenie Jaworskiego spotyka się „urojony człowiek z rzeczywistym swoim Bogiem”⁵³. W tym ujęciu zbliża się autor *Historii maniaków* do teorii Gombrowicza, która mówi, iż boskość rodzi się między ludźmi.

Opowiadania Jaworskiego osnute w klimacie fantastyki oddają estetykę oniryczną, tak znamioną dla twórczości Brunona Schulza.

Groteska u Schulza jest jednakże stonowana przez fantastykę, przez tendencje do stapiania, nie rozdzielania elementów. Wprawdzie fantastyka jest często związana z groteską, lecz tu jest formą samoistną niemal. [...] Choć w jego przedstawieniu świata zachwiane i przeciwstawiane są proporcje, ale jest to świat realistyczny, tyle że zdeformowany według praw snu i wspomnienia z dzieciństwa.⁵⁴

⁵² R. Jaworski, *Hamlet drugi*, [w:] *Miscellanea z okresu Młodej Polski*, dz. cyt., s. 258.

⁵³ Tamże, s. 260.

⁵⁴ Z. Jastrzębski, *O pojęciu groteski ...*, dz. cyt., s. 100.

U Schulza fantastyka stanowi tło dla rozgrywających się wydarzeń, podobnie jest u autora *Historii maniaków*. Warto zaakcentować, że ten motyw pojawia się zarówno w opowiadaniach Jaworskiego, jak i w malarstwie jego przyjaciela, Witolda Wojtkiewicza. Fantastyka stanowi tło dla przedziwnych postaci uwikłanych w groteskowe wydarzenia. Bohaterowie Brunona Schulza kreowani są w konwencji surrealistycznej, w swoich dziwactwach przypominają Maniaków Romana Jaworskiego. Zachwycają swoją pokracznością, a przy tym dziwnością. Autor stosuje ciekawą metaforę, by oddać specyfikę tych postaci. W marazmie, jaki odczuwają bohaterowie, towarzyszy im sen, który dopełnia nudną aurę, ale także pełni funkcję wyzwolenia się ze świata rzeczywistego. W grotesce Jaworskiego dochodzimy do pewnego problemu, na który wskazuje Anna Kubale.

Nie wiadomo w powieści Romana Jaworskiego, czy mamy do czynienia z antropomorfizacją świata rzeczy, czy z uprzedmiotowieniem człowieka. Przypomina to groteski Schulza.⁵⁵

Mimo że w epoce Młodej Polski jeszcze przed Romanem Jaworskim pojawiały się utwory charakterystyczne dla kategorii groteski, to stwierdzić należy, iż autor *Historii maniaków* jako pierwszy świadomie odwoływał się do tej poetyki. W dziełach poprzedzających jego twórczość pisarzy można dopatrywać się tylko pewnych cech groteski, która dawała swój wyraz w każdej epoce. Kluczem do zrozumienia groteski Jaworskiego staje się mechanizm łączenia sprzecznych ze sobą elementów. Warto tu przypomnieć, iż specyficzny mechanizm łączenia pozornie sprzecznych tendencji podkreślał w grotesce L. B. Jennings:

ponieważ teorie groteski również oscylowały zawsze między pojęciami niesamowitej i budzącej grozę okropności a śmiesznej błazenady czy żartobliwego upiększania, uzasadnione jest przypuszczenie, że groteska łączy w sobie te pozornie sprzeczne tendencje i że właśnie mechanizm łączenia ich jest kluczem do jej zrozumienia.⁵⁶

Jaworski nazywa groteską „stawanie się rzeczy niemożliwej oraz mieszanie powagi z figlarną zabawnością”⁵⁷. Zatem z jednej strony autor *Historii maniaków* odwołuje się do niezborności, konfliktu, z drugiej zaś próbuje skonstruować świat dziwny, który trudno racjonalnie ogarnąć. Anna Kubale, analizując groteskę występującą w utworach Romana Jaworskiego, pisze m.in. w następujący sposób o zabiegach pisarza: „negacji dokonuje poprzez absurd. Absurd, obok gry konwencjami, jest drugim czynnikiem konstytutywnym tej groteski”⁵⁸. Autor *Wesela hrabiego Orgaza* buduje swoją groteskę, wykorzystując absurd w kreacji bohaterów i wydarzeń. Bawi się przy tym konwencjami epoki, spiętrza style charakterystyczne dla Młodej Polski, po to, by za moment je obnażyć.

Wskazane i pokrótce omówione elementy charakterystyczne dla groteski widoczne w utworach Romana Jaworskiego uległy wprawdzie intensyfikacji i wzbogaceniu u późniejszych twórców: Witkiewicza, Gombrowicza, Schulza,

⁵⁵ A. Kubale, *Próba analizy groteski ...*, dz. cyt., s. 175.

⁵⁶ L. B. Jennings, *Termin „groteska”*, dz. cyt., s. 298.

⁵⁷ R. Jaworski, *Historie maniaków*, wstęp M. Głowiński, Kraków 1978, s. 70.

⁵⁸ A. Kubale, *Próba analizy groteski ...*, dz. cyt., s. 170.

czy nawet Mrożka, jednakże to autorowi *Historii maniaków* i *Wesela hrabiego Orgaza* należy oddać pierwszeństwo jako pisarzowi, który w sposób świadomy zapoczątkował i konsekwentnie budował nurt parodystyczno-groteskowy w literaturze polskiej. Wydaje się, że mimo dużego ostatnio zainteresowania badaczy tą twórczością, pionierstwo Jaworskiego winno być mocniej akcentowane, by zaistniało w świadomości odbiorców literatury.

Summary

Many researchers on the 20th century literature and art locate Roman Jaworski's artistic work on the border of grotesque achievements. The author of *Historia maniaków*, as the only writer of the Young Poland, with full awareness created and materialised his own theory of this category. In the work of writers preceding his artistic work one can see features of the grotesque, which was expressed in every epoch. However, it was not enriched before the 20th century. Even today it is difficult to define it clearly.

The author of *Historia maniaków* remained for many years in the shadow of the future lucky ones of grotesque. Undoubtedly Jaworski did not influence the grotesque in such a radical way as Witkacy, Gombrowicz or Mroźek. However, because of the pioneering nature of his interest in the grotesque and the full awareness in referring to its attributes, one should acknowledge the author of *Hamlet wtórny* as the greatest authors of this genre. Roman Jaworski's novel *Wesele hrabiego Orgaza* initiated the trend of catastrophic literature which in later years had many followers.