

Jacek Kopciński

"Wokół „Historii maniaków” :
stylizacja - brzydota - groteska",
Krzysztof Kłosiński, Kraków 1992 :
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 85/1, 222-226

1994

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.

Siwickiej – nieprzypadkowe zestawienie obok siebie różnych tekstów pozwala „zabłysnąć owej przebiegającej między nimi »złotej nici« sensu” (s. 134).

Sądzę, że książka ta ma szansę pełnić podobną rolę do tej, jaką przez długie lata pełnił zbiór rozpraw Zawodźńskiego *Studia o Kraszewskim* – zachęcać do zbaczania z utartych ścieżek interpretacyjnych, ale też odstręczać od łatwych zachwyty i protekcyjnych usprawiedliwień.

Ewa Owczarz

Krzysztof Kłosiński, WOKÓŁ „HISTORII MANIAKÓW”. STYLIZACJA – BRZYDOTA – GROTESKA. Kraków 1992. Wydawnictwo Literackie, ss. 256.

We wstępie do powojennego wydania *Historii maniaków* (1978) Michał Głowiński wyróżnił trzy charakterystyczne cechy pisarstwa Romana Jaworskiego. Pierwszą z nich była parodia bogatego i hiperbolicznego stylu prozy młodopolskiej, drugą – turpizm pojawiający się w opowiadaniach Jaworskiego w miejsce modernistycznego estetyzmu rozumianego jako umiłowanie dla rzeczy pięknych, trzecią – sztuczność, czyli budowanie „konstrukcji dziwactw” językowych, fabularnych i światopoglądowych, tym bardziej fascynujących, im „odleglejszych od obowiązkowych kanonów literatury, od obowiązkowych wyobrażeń, od potocznych sposobów mówienia i opowiadania”¹. Wszystkie wymienione cechy *Historii maniaków* decydują o ich groteskowym charakterze, który czyni literacką wypowiedź Jaworskiego rodzajem manifestu nowej estetyki zwróconym przeciwko podstawowym założeniom modernizmu.

Krzysztof Kłosiński w książce *Wokół „Historii maniaków”* podąża szlakiem badawczym Michała Głowińskiego. Przedmiotem jego pracy jest przełom antymodernistyczny, „obserwowany” poprzez te tendencje artystyczne, które Głowiński uznał za reprezentatywne dla *Historii maniaków*. Kłosiński wyznacza trzy naczelną kategorię-tematy: stylizacja, brzydota, groteska, by następnie zapytać o ich pełny zakres znaczeniowy, ukryty w wypowiedziach krytyków i pisarzy.

Autor, zgodnie z formułą faktu literackiego wypracowaną przez Roberta Escarpita, a w Polsce opisaną przez Janusza Sławińskiego, dąży do scharakteryzowania sytuacji odbioru prozy Jaworskiego. Jego uwagę skupiają głównie wypowiedzi krytyczne recenzentów *Historii maniaków* oraz teoretyczne uwagi historyków literatury. Analiza Kłosińskiego jest czymś więcej niż dokumentacją recepcji *Historii maniaków*. Dąży on do odtworzenia estetycznej i ideowej świadomości odbiorców prozy Jaworskiego, jak również – do określenia poziomu i zakresu pisarskiej autorefleksji autora *Medi* (zajmują go różne odmiany metatekstu: krytyka, wypowiedź odautorska, uwagi wewnątrz-narracyjne, dialogi postaci itd.) Mówiąc krótko: w czterech interesujących częściach swojej książki Kłosiński bada pola semantyczne wyznaczone przez kategorie stylizacji, brzydoty i groteski w ich licznych opisach i – nieco rzadszych – zastosowaniach. Punktem dojścia tego typu analizy jest interpretacja prozy Jaworskiego.

W refleksji nad stylizacją Kłosiński odwołuje się głównie do tekstów krytycznych Karola Irzykowskiego, przy jego pomocy ustalając moment przełomowy dla rozumienia tej kluczowej dla schyłku modernizmu kategorii. Zdaniem Irzykowskiego stylizacja to „mowa społecznie wykorzeniona”, mowa sztuczna; stylizować to znaczy „odpodobniać, udziwniać, fałszować”. W ujęciu ostatecznym definicja stylizacji według Irzykowskiego – w dzisiejszym sformułowaniu – brzmi: mówiąc bardzo bogato, przemilczać wszystko, co należy do mowy społecznej komunikacji (konkretne środki, słowa itd.). To oczywiście najmocniejszy argument Irzykowskiego skierowany przeciwko modernistycznym stylizatorom: Przybyszewskiemu, Micińskiemu, Wolskiej. Jak wiadomo, Irzykowski swój atak na styl modernistów kierował głębiej, ku symbolistycznej i ekspresjonistycznej koncepcji literatury, dlatego powołując się na styl społecznej komunikacji jako nienaruszalną normę, domagał się od twórców powrotu do literatury w jej realistycznym kształcie. Ale nie tylko. Krytyk z entuzjazmem przyjął tom prozy Jaworskiego, która przecież niewiele miała wspólnego z estetyką Balzaka i Flauberta, a w warstwie stylistycznej kondensowała wszystkie cechy przybyszewszczyzny. Irzykowski jako pierwszy dostrzegł zalety stylu Jaworskiego – stylu świadomego rządzących nim konwencji. Poprzednio stylizacja w odbiorze Irzykowskiego była mową wykorzenioną, obecnie jest to mowa świadoma swej sztuczności i dzięki temu rezygnująca z wypełniania funkcji mistycznej – na rzecz funkcji autotelicznej. Stylizacja oznacza teraz czystą „literackość”, „warsztat intymny pisarza”.

Przypominając myśli Irzykowskiego, warto zwrócić uwagę na pewną rozbieżność znacze-

¹ R. Jaworski, *Historie maniaków*. Przedmowa M. Głowiński. Kraków 1978, s. 18.

niową terminu „zależność przez negację” w użyciu Michała Głowińskiego – jego twórcy – i Krzysztofa Kłosińskiego. Każdy z autorów stosuje ten termin w odniesieniu do innych zjawisk literackich, powołując się na wypowiedź autora *Beniaminka*. Kłosiński przywołuje wspomniany termin, charakteryzując za Irzykowskim stylizację w znaczeniu pierwszym, czyli stylizację modernistyczną. „Zależność przez negację” oznaczałaby w tym przypadku negację mowy komunikacji społecznej, od której uzależniona jest przecież każda wypowiedź formułowana w języku grupy, do której jest skierowana. Zdaniem Kłosińskiego, Irzykowski właśnie taką postawę nazwał w *Walce o treść* „cynizmem”.

Głowiński terminu „zależność przez negację” używa w odniesieniu do stylizacji antymodernistycznej. Negacji podlegałyby więc przede wszystkim styl emfatycznej młodopolszczyzny, a zależność dotyczyłaby stałego powiązania parodii z wzorem motywującym jej istnienie. Są to dwa różne rozumienia terminu, a przecież w przypadku prozy Jaworskiego wykładnia „zależności przez negację” decyduje o miejscu, w jakim umieścimy *Historie maniaków*. Czy będzie to bliskie sąsiedztwo z coraz bardziej zmanierowaną prozą modernistyczną o ambicjach ekspresyjno-mistycznych, czy raczej samotna pozycja modernistycznego parodysty, żywo wątpiącego w możliwość ocalenia duszy przez literaturę? Irzykowski, Głowiński, ale przecież także Kłosiński w dalszej części swojej pracy, zgadzają się z tą drugą klasyfikacją. Przypomnijmy, że Irzykowski po stronie literackiego „cynizmu” umieszczał Stanisława Womełę (rozmowy), Boya-Żeleńskiego (kabaret), Tadeusza Nowaczyńskiego (satyry), Romana Jaworskiego (*Historie maniaków*), Kadena-Bandrowskiego (*Luk, General Barcz*) i Witkacego (*Pożegnanie jesieni*)². W grupie tej z pewnością nie znajdują się Józef Herbaczewski, Maryla Wolska czy Tadeusz Miciński, których styl Irzykowski charakteryzował w szkicu *Władz w swoje korzenie*³.

Kłosiński nie poprzestaje na zasygnalizowaniu przełomu w refleksji nad stylizacją w prozie schyłkowego modernizmu. Autor pyta o model tekstu stylizowanego, próbując ustalić podstawowy mechanizm stylizacji na trzech poziomach narracji: od syntagmy, poprzez zdanie, do wypowiedzenia. Instrumentów do przeprowadzenia analizy dostarcza autorowi gramatyka generatywna. Kłosiński przyjmuje rolę badacza „kompetencji językowych” twórców prozy stylizowanej i zgodnie z przyjętymi zasadami próbuje odtworzyć mechanizm generowanych przez nich zdań. Stosuje przy tym klasyczną regułę substytucji: wybiera zdanie, dzieli je na symbole frazy nominalnej i frazy werbalnej oraz – poprzez szereg podstawień – dąży do zbudowania znacznika frazowego wybranego fragmentu. Za podstawową zasadę operacji stylizacyjnych w prozie przełomu antymodernistycznego autor uznaje nominalizację, czyli nadmierne rozwijanie struktur podmiotowych i przedmiotowych kosztem struktur czasownikowych. Skutki tego typu rozwiązań Kłosiński celnie opisuje w rozdziale *Proza stylizowana. Próba opisu poetyki*, do którego odsyłam wszystkich zainteresowanych, pragnąc skupić się na końcowych wnioskach omawianej części pracy.

Kłosiński stwierdza: „Nadawca utworu [w prozie stylizowanej] dysponuje dowolną ilością dostępnych mu konwencji i stylów: współczesnych i historycznych. Wywołuje to, poza wielostylowością, efekt, który można nazwać wielogatunkowością narracji i który polega na swobodnym przechodzeniu od struktur właściwych gatunkom epickim do struktur charakterystycznych dla liryki (wiersz) czy dramatu (dialog), a nawet struktur ściśle związanych z gatunkami dyskursywnymi (np. cytaty, przysłowia). W ten sposób na plan pierwszy wysuwa się rola »opowiadania«, stematyzowana czynność tekstotwórcza. Skoro każdy sposób »mówienia«, budowania tekstu, może ciągle ulegać zawieszeniu na korzyść innego sposobu »mówienia«, bohaterem opowiadania staje się reżyserująca »osoba« nadawcy. Barthes nazywa efekt takiego przemieszczenia »performatywną wersją opowiadania« (s. 106–107). Mijemy nadzieję, iż tak celnie i jednoznacznie sformułowane tezy – poparte rzetelną analizą – zniechęcą pozostałych monografistów Jaworskiego do przypisywania jego prozie waloru polifonii definiowanej przez Bachtina⁴. Proza autora *Historii maniaków* jest krańcowym zaprzeczeniem wielogłosowości.

Analiza Kłosińskiego nie pozostawia wątpliwości co do charakteru i funkcji prozy stylizowanej. Nadmierna stylizacja, oceniana przez większość krytyków wyłącznie jako odziedziczona po modernistach maniera bogatego mówienia, dla twórców młodego pokolenia stała się sposobem zmanifestowania wolności pisarskiej. Autor pracy przykłady do swojej analizy czerpie z prozy Berenta, Jaworskiego, Kadena-Bandrowskiego, Huskowskiego, Choromańskiego i Wielopolskiej. Utwory tych twórców, choć w artykułach krytycznych wymieniane obok dzieł Przybyszewskiego

² K. Irzykowski, *Walka o treść*. – *Beniaminek*. Kraków 1976. s. 198.

³ K. Irzykowski, *Czyn i słowo*. Lwów 1913, s. 191–193.

⁴ J. Z. Maciejewski, *Konstruktor dziwnych światów. (Groteskowe, ludyczne i karnawalowe aspekty prozy Romana Jaworskiego)*. Toruń 1990, s. 183.

czy Micińskiego, nie należą do nurtu prozy ekspresjonistycznej. Kłosiński odnajduje w nich silne cechy nurtu nowego i osobnego, w którym funkcją rozbudowanej stylizacji jest dążenie do pokonania symbolistycznego *logos* przez sprowadzenie słowa do wymiaru *lexis*, czyli mówienia. W przekonaniu Kłosińskiego, a utrzymują go w nim Irzykowski i Głowiński, pisarze na nowo definiują własne miejsce w procesie twórczym. Nie stanowią już medium, lecz są niezależnymi kreatorami, którzy, jak ujął to Głowiński, „zaczęli demonstrować język zamiast duszy”⁵, język w podwójnym znaczeniu tego słowa. Pisarze przełomu antymodernistycznego zaczynają na własny rachunek używać i nadużywać mowy, tworzyć własne idiolekty, parodiować, drwić, ironizować, czyli nieustannie udowadniać: to mówię ja – autor, mówię, co chcę i jak chcę, czerpię z zasobu stylów i poetyk bez szacunku dla ich tradycyjnego przeznaczenia.

Manifestem wolności twórczej antymodernistów staje się groteska, wyrastająca bezpośrednio z „estetyki brzydoty”. Analiza dyskursu krytycznego toczzonego wokół tych dwóch kategorii, pozwala Kłosińskiemu nakreślić ramy świadomości estetycznej nowego pokolenia twórców, pokolenia, które wyrasta ponad bunt i dojrzewa do sformułowania własnego programu. Z chwilą rozróżnienia dwóch światopoglądowych źródeł prozy stylizowanej (*logos – lexis*) Kłosiński dąży do wykazania i scharakteryzowania odrębności nurtu prozy postmodernistycznej. Wskazuje na gest brzydoty, który obok gestu śmiechu i parodii stał się podstawowym sposobem odchodzenia od modernizmu i zbliżania się do własnej estetyki.

Estetyki wyrastającej z myśli modernistycznej (Kłosiński konsekwentnie stosuje wsteczno-powrotny kierunek analizy). Brzydota we wczesnej myśli Nietzschego współtworzyła symboliczny wymiar sztuki: „brzydota, obdarzona priorytetem ontologicznym, pierwotna, prymarna – pisze Kłosiński – warunkuje piękno, które ją przewycięża i w tym sensie – usprawiedliwia, by znów przez swą współobecność destruować już wytworzony piękny pozór, dając początek nowemu stwarzaniu piękna (s. 121). W *Narodzinach tragedii* duchowy ojciec polskiego modernizmu proponuje nowe rozumienie „brzydoty”. Artystę „charakteryzuje [...] działanie (a więc nie pasywność podmiotu orzekającego o wartości) zawieszające sąd estetyczny, zawieszające parę pojęć: piękny – brzydki, nie reaguje ona na brzydotę, ale ją zwycięża” (s. 124). To istotne przewartościowanie swoje odbicie znajdzie w manifestach i szkicach modernistycznych, przy czym najbliższej pierwotnej koncepcji Nietzschego będzie Matuszewski, wyznawcą zaś „woli mocy” stanie się Przybyszewski. Na zewnątrz dyskusji znajdzie się Miriam – jako wyznawca Piękna absolutnego, które jednak, jak podkreśla Kłosiński, nigdy nie oznaczało pięknego przedmiotu, ale działanie. Analiza dyskursu krytycznego poświęconego kategorii „brzydoty” świetnie uoacza różnice w poglądach Przybyszewskiego – łączące kategorię brzydoty z funkcją poznawczą sztuki – i Przesmyckiego, który „transcendując piękno, potępia brzydotę, wysuwa jedną wartość przeciw drugiej” (s. 141). W antymodernistycznej polemice Brzozowskiego i krytyków lewicowych kategoria „brzydoty” zyskuje walor społeczny. Tendencja ta nosiła się w wypowiedziach formułowanych po rewolucji 1905 roku: „Wspólna jest im charakterystyczna zgoda na podjęcie przez artystę-pisarza gestu polegającego na swego rodzaju epatowaniu brzydota w imię wartości na ogół odsuwanych lub odrzucanych przez modernizm. [...] Brzydota przeciwstawia się modernistyczno-symbolicznej kulturze jako swoisty element kontrkulturowy” (s. 155).

Punktem dojścia tej ciekawej analizy ponownie staje się przełom roku 1910. Jednak obserwowany z nowej perspektywy nurt „kontrkulturowego” myślenia o brzydocie zyskuje wartość osobnej propozycji – literatura „wywalonego języka” próbuje określić własną tożsamość. Nie ulega wątpliwości, że właśnie wtedy rodzi się koncepcja nie anty-, a postmodernistycznej groteski. Utwierdza nas w tym analiza *Trzeciej godziny*. Kłosiński pisze: „Zamiast pary opozycji: pisać pięknie o brzydocie – pisać brzydko o brzydocie, istotnej dla prozy lat 1906–1908, występuje inna para: pisać pięknie o dziwactwie – pisać dziwnie o brzydkiej piękności” (s. 195). Groteska rodzi się z postulatu „nowego piękna”, które powstanie po przystosowaniu jego ideału do rzeczywistości, nie zaś poprzez podniesienie rzeczywistości do ideału. Określenie ideału piękna jest, jak wiadomo, początkiem nowej estetyki, której istnienie konstituuje postmodernizm polski, dlatego ostatnia część książki Kłosińskiego poświęcona jest grotesce.

Rozważania Kłosińskiego stanowią ważny krok w procesie definiowania tej wieloznacznej kategorii. Autor nie tylko rekonstruuje świadomość epoki w tym zakresie, ale także tworzy przydatną w rozważaniach o literaturze przełomu XIX i XX w. typologię groteski w odniesieniu do podstawowych kategorii natury i kultury. Jednak jak każde uogólnienie, typologia Kłosińskiego przysparza nieco praktycznych kłopotów. Przekonuje się o tym sam autor, definiując groteskowość Jaworskiego.

⁵ Głowiński, przedmowa w: Jaworski, *op. cit.*, s. 14.

Autor wyróżnia trzy rozumienia groteski dominujące w świadomości twórców i krytyków około 1910 roku. „Są one nakierowane ku trzem kategoriom, które umownie, choć z oczywistą motywacją, określone zostały jako mimesis, ekspresja i *poesis* (s. 213).

Groteska mimetyczna, której mistrzem był Leonardo da Vinci, to odpowiedź na postulat maksymalizmu poznawczego w opisie rzeczywistości. Takie rozumienie groteski Kłosiński odnajduje w myśli Jana Topassa (*Szlakami dusz twórczych*) i Władysława Güntera, który w szkicu „O realizmie i literaturze” pisał: „wszystko, co istnieje w naturze, istnieć może i w Sztuce. Stąd szpetota wszelka, groteskowość i najmniejszy choćby rys charakterystyczny znalazły swój wyraz [...]” (cyt. na s. 217). Groteska w takim ujęciu optymistycznie dąży do wyrażenia pełnego zakresu zjawisk naturalnych za pomocą języka sztuki, czyli sztucznego języka kultury.

Groteska ekspresyjna przeciwnie, rodzi się z konstatacji bariery kulturowej i niemożliwości odtworzenia utraconych związków człowieka z naturą. Pełna ekspresja, której celem byłby powrót do wartości pierwotnych, okazuje się niemożliwa przy użyciu konwencjonalnych języków opisywanych przez klasyczne poetyki. Groteska ekspresjonistyczna spełnia w tej sytuacji rolę zastępczą, jest wymuszonym i pesymistycznym kompromisem pomiędzy kulturą i naturą.

Groteska z kręgu *poesis* postrzegana jest jako antymimetyczna i antyekspresyjna – nie próbuje okiełznać natury i nie dąży do jej symbolicznego ujawnienia. Jest „grą znakami arbitralnymi, które układa według zasad kombinatoryki własnej. Jako zabawa jest czystą kreatywnością, choć gest twórczy powtarza bez ambicji demiurgicznych” – pisze Kłosiński (s. 219).

Wobec tak zarysowanego podziału autor próbuje usytuować typ groteski stworzony przez Romana Jaworskiego. Podążając za interpretacją Romana Zrębowicza, Kłosiński w *Historiach maniaków* oraz w *Weselu hrabiego Orgaza* dostrzega połączenie groteski poetyckiej i ekspresyjnej. Jego zdaniem, Jaworski przypisywał grotesce cechy „swoistej gry, działania nastawionego na efekt znaczeniowy” (s. 229). Kłosiński pisze: „W tym aspekcie wyjściowym podejmuje Jaworski koncepcję groteski połączoną z kategorią *poesis*. Różnica uwyraźnia się w momencie, gdy od groteski poczyna się żądać znaczeniowej produktywności. Mechanizm gry jest następujący: najpierw podejmuje się gotowe znaki kultury. [...] Gotowe znaki poddawane są swoistej reprodukcji” (s. 229–230). Kłosiński ma na myśli spektakl pantomimiczny, który odegrają bohaterowie *Wesela hrabiego Orgaza*, przyjąwszy role postaci portretowanych przez El Greco. Celem pantomimy było „urzeczywistnienie” zamrożonych (w portretach) znaczeń i... odrodzenie ludzkości.

Ten sposób definiowania groteski u Jaworskiego nie do końca mnie przekonuje. W interpretacji Kłosińskiego poziom realizacji określonej poetyki zostaje zrównany z poziomem estetycznego i ideowego projektu. Projekt ten został zawarty przede wszystkim w monologach przedstawianych postaci i stanowi kluczowy motyw fabularny. Mimo „performatywnej wersji opowiadania” stosowanej przez Jaworskiego, mimo możliwości traktowania całej powieści jako różnorodnej werbalizacji tego samego dyskursu, reżyserem zbawczej pantomimy pozostaje Yetmayer, jeden z głównych bohaterów powieści. To on w deklarowanym projekcie jest twórcą ekspresyjnej groteski, pozostając tubą Jaworskiego, który w niekończących się manifestach i tyradach buduje katastroficzną wizję kultury niezdolnej do wytwarzania nowych znaczeń, w związku z tym reprodukcją w nieskończoność sztuczne „*signifiant*”. Dlatego właśnie kulturze tej potrzebny będzie obrzędowy zabieg urzeczywistnienia znaków, odnalezienia ich „*signifié*” – zabieg przywracający ludzkości moc kosmiczną. Warto zaznaczyć, że projekt Yetmayera nie został zrealizowany.

Ujmując rzecz z drugiej strony, możemy stwierdzić, że właśnie gra różnymi typami i poziomami dyskursu nie pozwala opisywać prozy Jaworskiego w kategoriach ekspresyjno-symbolicznych. Autor *Medi* jako reżyser opowiadań i powieści nie realizuje, a jedynie werbalizuje i przedrzeźnia projekt Yetmayera. Relacja między autorem *Wesela hrabiego Orgaza* a bohaterem jego utworów jest dokładnie taka, jak pomiędzy Jaworskim a Przybyszewskim. Wyraża ją typ prozy stylizowanej o silnym ładunku parodystycznym i antysymbolistycznym stosunku do wypowiedzianego słowa. Pomiędzy poetycką a ekspresyjną koncepcją groteski zachodzi jawna sprzeczność, którą autor zauważa, jednak nie próbuje wyjść poza kategorie epoki. Wydaje mi się, że w takim wypadku, należy ograniczyć rozumienie groteski u Jaworskiego do kręgu *poesis*⁶. Zdaję sobie sprawę, iż burleskowy idiolekt Jaworskiego nie należy do „sfery wartości łagodnych”, a jego groteska z pewnością nie jest „przemiała” i „urocza”, jednak wobec charakteru

⁶ Zob. J. Kopciński, *Antymodernistyczna parodia i groteska: „Wesele hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 3.

i funkcji zabiegów stylizacyjnych z pewnością nie należy do kręgu twórczości o symbolistycznym rodowodzie. Wiedział o tym także Roman Zrębowski, próbując odróżnić ekspresjonizm symbolistów od ludycznego ekspresjonizmu autora *Trzeciej godziny*. Problem w tym, że ludyczność w prozie Jaworskiego ma niewiele wspólnego z metafizyką, za to bardzo wiele z parodią.

W przypadku groteski metoda analizy prozy Jaworskiego przyjęta przez Kłosińskiego staje się pewnym ograniczeniem. W *Historiach maniaków* i *Weselu hrabiego Orgaza* pod zwalami parodystycznej i burleskowej stylizacji kryje się pewien specyficzny typ „groteskowania”, który, choć najbliższy *poesis*, nie mieści się w żadnej z wyróżnionych przez autora odmian groteski. Domeną Jaworskiego są przecież ciągłe operacje na znakach, które, utraciwszy swoją moc poznawczą i integracyjną, stają się wyłącznie elementem gry w „teatrze życia codziennego”. Jego aktorzy, artyści-maniacy z *Wesela hrabiego Orgaza*, zajmują się nieustannym produkowaniem i mimowolnym demaskowaniem znaczeń. Ich działania nie mają żadnego wpływu na kondycję kultury europejskiej – w taki swój wpływ wierzyli np. twórcy „Zdroju” – ale za to świetnie wyrażają jej kryzys. Parodystyczny katastrofizm zbliża Jaworskiego do Stanisława Ignacego Witkiewicza. Mistyfikowanie znaczeń jest zapowiedzią problematyki podejmowanej przez Witolda Gombrowicza. Mimo iż Kłosińskiego nie interesuje tak zakreślony kontekst, zaprezentowana przez niego analiza prozy Jaworskiego z pewnością będzie ciekawa dla gombrowiczologów. Posłuchajmy, jak Kłosiński interpretuje pogrzebowy „spektakl” Pichonia z *Trzeciej godziny*:

„Gesty bohatera ciągle powtarzają tę samą grę: gestykulacja rośnie, choć sens pozostaje nieruchomy, dany od początku. [...] Nie ma tu, w istocie, przyrostu znaczeń: ucieczka od kultury (cywilizacji, wiedzy) prowadzi znów do kultury, tyle że do zdegradowanej («gimnazjalnej»), ucieczka od śmierci prowadzi do »obsługiwania« śmierci, do roli grabarza. [...]

Ostatnie widowisko Pichonia okazuje się więc (stale mamy na myśli zakończenie rękopisu) przesłaniem, w którym sam autor-nadawca występuje jako znak własnego komunikatu: w scenie pogrzebu, którą wystawiał [...], sam jest i reżyserem, i główną postacią” (s. 179–180).

Michał Głowiński w swoich szkicach określił miejsce Jaworskiego w odniesieniu do tradycji młodopolskiej (taki charakter miał także mój szkic poświęcony *Weselu hrabiego Orgaza*). Krzysztof Kłosiński dąży w swoich analizach do ukazania tożsamości i oryginalności prozy przełomu pierwszej i drugiej dekady XX wieku. Kłopoty z postmodernistyczną groteską przekonują, iż w interpretacjach twórczości Jaworskiego nie sposób pominąć problematyki, którą literatura ta antycypuje.

Jacek Kopciński

Stanisław Bereś, UWIĘZIONY W ŚMIERCI. O TWÓRCZOŚCI TADEUSZA GAJCEGO. Warszawa 1992. Wydawnictwo PEN, ss. 200.

Tadeusz Gajcy, WYBÓR POEZJI. MISTERIUM NIEDZIELNE. Opracował Stanisław Bereś. Wrocław – Warszawa – Kraków (1992). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, ss. CXXII, 224, 2 nlb. „Biblioteka Narodowa”. Seria I. Nr 283. (Redakcja „Biblioteki Narodowej”: Jan Błoński i Mieczysław Klimowicz).

Książka Stanisława Beresia o Tadeuszu Gajcy jest książką znakomitą. To samo powiedziec można o obszernym *Wstępie* do wyboru utworów poety. Myślowa zawartość obu tekstów jest jednakowa, trochę inaczej tylko – m.in. na potrzeby antologii – rozkładają się kompozycyjne akcenty tekstu drugiego. Jest on także, z oczywistych powodów, nieco krótszy i bardziej syntetyczny, nie gubi jednak nic z pełni i szerokiej perspektywy obrazu przedstawionego w monografii. Ona też będzie głównym przedmiotem tych uwag; odniesienia do *Wstępu* pojawiają się na ich marginesie. Rozpatrzenie decyzji edytorskich, powiązanych ściśle z interpretacyjnym obrazem twórczości Gajcego, odkładam do drugiej części omówienia.

Potwierdzenie zdania, jakie z całym przekonaniem postawiłem na początku, widzę w możliwie prostym zreferowaniu zasadniczej linii subtelnej i głębokiego czytania Gajcego przez Stanisława Beresia.

I

1. Beresia interesuje przede wszystkim Gajcy poeta, jeden z najbardziej oryginalnych i „osobnych” poetów pokolenia wojennego. Rzetelny profesjonalizm tudzież chęć ominięcia wielu dotychczasowych meandrów legendy biograficzno-poetyckiej skłaniają jednak badacza do mono-