

UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ

Ewelina Bajer

*Czarny humor w twórczości Alfreda Kubina, Brunona Schulza i Rolanda
Topora*

**Rozprawa doktorska napisana
pod kierunkiem dr hab. Elżbiety Konończuk, prof. UwB**

Białystok 2019

Spis treści

<i>Człowiek komediantem świata</i>	3
Rozdział I <i>Kubinesk humor</i>	
1.1. <i>Święto wiosny</i>	20
1.2. <i>Malarz snów</i>	31
1.3. <i>Apokalypsis - Po tamtej stronie</i>	56
Rozdział II <i>Zasady panmaskarady</i>	
2.1. <i>„Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem”</i>	84
2.2. <i>Szczęśliwa forma bytu</i>	105
2.3. <i>„Istnienie zastąpić pólstnieniem lub pozorem istnienia” - Sanatorium pod Klepsydrą</i>	131
Rozdział III <i>Toporland</i>	
3.1. <i>„Geniusz nie umiera. Co najwyżej zdarza mu się przysnąć” - Antypamiętniki</i>	159
3.2. <i>Logika nonsensu</i>	195
3.3. <i>„Trik na krzyk”</i>	222
<i>Veni, vidi, risi</i>	242
Bibliografia	247
Summary	252

Człowiek komediantem świata

Friedrich Nietzsche, autor powyższego aforyzmu zamieszczonego w dziele *Wędrowiec i jego cień* nieco na przekór teologii chrześcijańskiej, którą jak wiadomo, uważał za szczególnie deprymującą, stwierdził: „Jeśli Bóg stworzył świat, to człowieka stworzył jako małpę boską, żeby mieć powód do uciechy w swej przydługiej wieczności”¹. Temat śmieszności w refleksji Nietzschego może dziwić, gdyż przez długie lata zwolennika idei *dionizyjskości* uważano za myśliciela skrajnie pesymistycznego, głównie za sprawą „popularyzatorskiej działalności” Elisabeth Förster-Nietzsche, siostry filozofa, gorliwej zwolenniczki ruchu narodowosocjalistycznego, która poddała część jego niepublikowanych rękopisów rażącej korekcie, zgodnej z nadrzędną ideą wypaczonego, niemieckiego militarizmu. Koncepcja autora *Narodzin tragedii* oprócz nieco uwłaczającej jednostce wizji „boskiej małpy” wskazywała również na wywrotowy pierwiastek śmiechu negującego zastany *status quo*. Filozof w *Poza dobrem i złem* zawarł wymowną konstatację dotyczącą *kostyumów*, maskarad, wesołości oraz szaleństw zapustnych, a więc tych wszystkich elementów, które ponad trzy dekady później posłużą Michaiłowi Bachtinowi do usystematyzowania teorii karnawalizacji, pojawiającej się już w pracy z 1929 roku poświęconej poetyce Dostojewskiego, następnie kontynuowanej i rozwiniętej w szczegółowej analizie dotyczącej komicznej twórczości Rabelais’go². Karnawał widziany oczami propagatora *woli mocy* przyznawał szczególną rolę „najduchowieńszemu śmiechowi”, opiewającemu „transcendentalne wyżyny najszczytniejszego błazeństwa i arystofanicznego wyszydzenia świata”³. Mało tego, filozof dostrzegając kulturowo-historyczny ferment cechujący schyłek XIX stulecia oraz kiełkujące zalążki przyszłych konfliktów i rewolucji profetycznie oznajmił: „acz nic dzisiejszego nie ma przed sobą przyszłości, to jednak śmiech nasz może mieć ją właśnie”⁴. Przepowiednia Nietzschego częściowo doczekała się spełnienia, jako że śmieszność, śmiech oraz komizm dotychczas będące przedmiotem refleksji filozoficznej, zaadoptował głównie obszar literatury, kreując szereg komicznych, tekstowych reprezentacji wpisanego w egzystencję absurdu.

¹ F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, przeł. K. Drzewiecki, Kraków 2005, s. 139.

² M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. A. Gorenio, Kraków 1975.

³ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 180.

⁴ Tamże.

Manfred Geier twierdzi, iż „śmiej nie odgrywa prawie żadnej roli w głównych prądach filozoficznych XX wieku”⁵, i tak myśl Martina Heideggera opanowały pojęcia trwogi (Angst), nicości, a także bytowania ku śmierci, z kolei filozofia analityczna jak podkreśla Geier: „męczyła się z problemami językowymi, które jej nie bawiły, a które pragnęła rozwiązać, aby wyeliminować filozoficzne nonsensy”, podobnie krytyczna teoria społeczeństwa⁶. Jedynie przedstawiciele antropologii filozoficznej podjęli na nowo temat wpisanej w byt komiki, skupiając się na obaleniu Nietzscheańskiego konstruktów apoteozowanej małpy, co widać zarówno w refleksjach Maxa Schelera przedłożonych w pracy *Stanowisko człowieka w kosmosie*, jak i u Helmutha Plessnera głoszącego, że: „Komiczny we właściwym sensie jest jedynie człowiek” (*Eigentlich komisch ist nur der Mensch*)⁷. Jednostka ulegając emocjom (*verfällt*), wpada (*fällt*) w śmiech, czasem zaś poddaje się płaczowi (*lässt sich fallen in Weinen*) – przekonuje Plessner, by „w tej utracie panowania nad sobą i swoim ciałem” ujawnić się jako „istota poza-cielesna, która żyje w napięciu ze swoją fizyczną egzystencją przy jednoczesnym całkowitym z nią związaniu”⁸.

Z oczywistych względów nie należy pominąć pochodzącej z 1900 roku rozprawy Henriego Bergsona, która wywarła znaczny wpływ na dwudziestowieczne teorie humoru. Przedstawiciel intuicjonizmu w słynnym eseju zatytułowanym *Śmiech*, akcentował statyczną mechaniczność i automatyzm postaw, uznając je za przejawy komizmu sprzeczne z witalizmem cechującym *élan vital*. Ponadto filozof poprzez metaforę fal morskich, poruszył ważki problem jakim było określenie obiektywnej natury śmiechu oraz dotarcie do samej istoty złożonego zjawiska komizmu. Autor *Ewolucji twórczej* wskazywał na ulotny, wręcz nieuchwytny charakter fenomenu śmiechu, z którym przez wieki borykali się najwięksi myśliciele swoich czasów:

I tak okazało się, że społeczeństwo w miarę doskonalenia się wymusza na swoich członkach coraz większą giętkość adaptacji, że tym łatwiej osiąga w głębi równowagę, im bardziej wypiera na powierzchnię zaburzenia występujące zawsze w tak wielkiej masie, i że śmiech pełni pożyteczną funkcję uwydatniając kształty niespokojnych falowań.

W podobny sposób fale toczą na powierzchni toni bóję bez wytchnienia, podczas gdy w głębinie panuje niezmacony spokój. Fale nacierają na siebie, zastępują sobie drogę, łakną równowagi, a biała, lekka i wesoła piana zaznacza ich zmienne kontury. Odpływająca fala zostawia nieraz na piasku wybrzeża nieco takiej piany. Bawiące się opodal dziecko podbiega, by chwycić jej garstkę, i raptem, po chwili, staje zaskoczone: na dłoni pozostało mu zaledwie kilka kropel wody, i to bardziej nieczystych i gorzkich niż woda, którą fala przyniosła. Śmiech jest jak ta piana; jak ona powstaje i zaznacza na obrzeżach życia społecznego zaburzenia występujące na jego powierzchni; odmalowuje natychmiast ruchomy kształt owych wstrząsów. On także jest pianą z dodatkiem soli, także skrzy się jak piana. Tak skrzy się wesołe. Filozof, który sięga po nie, chcąc jego smak poznać, znajdzie nierzadko w najmniejszej nawet dawce, sporo gorczy⁹.

⁵ M. Geier, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie. Mała filozofia humoru*, przeł. J. Czudec, Kraków 2007, s. 159.

⁶ Tamże.

⁷ H. Plessner, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. A. Zwolińska, Z. Nerczuk, Kęty 2004, s. 30.

⁸ Tamże, s. 31.

⁹ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, przedmowa S. Morawski, Kraków 1977, s. 228-229.

Bergson postrzegał śmiech jako wyzwanie rzucone filozoficznej spekulacji oraz katalizator społecznych napięć, wskazując na postępowy i kolektywny charakter śmieszności. Jednak w późniejszym okresie, już po zakończeniu wojny, w wyniku kolejnych, błędnych interpretacji, myślicielowi zarzucano między innymi gloryfikację „idei pfaszystowskich”:

Wszystko to, co około 1900 roku odczytywano jako sprzeciw wobec nienaturalności, mechaniczności i reifikacji – zaznacza Geier – ujrzano po doświadczeniu dwudziestowiecznych ustrojów totalitarnych w zupełnie innym świetle. Humorystyczny czar prysł. Niektórym filozofom śmiech zamarł na ustach, gdy do lektury eseju Bergsona założyli antytotalitarne okulary. Czyż Bergsonowska „kara” i wypowiedana ze śmiechem groźba w interesie społecznej elastyczności nie oznaczała po prostu aktu społecznej przemocy?¹⁰.

Inni, jak choćby Wyndham Lewis, kwestionowali Bergsonowskie twierdzenie, iż „Śmiejemy się za każdym razem ilekroć osoba sprawia na nas wrażenie rzeczy” postulując odwrotność przywołanej tezy: śmiejemy się także wówczas, gdy dana rzecz ulega daleko idącej antropomorfizacji. Wspomniany Lewis w pochodzącym z 1927 roku tekście *The Meaning of the Wild Body*, który Simon Critchley umieścił w swoich rozważaniach dotyczących zjawiska humoru przewrotnie tytułując je: *Kapusta czytająca Flauberta – to dopiero śmieszne*, eksplikuje:

Korzeni komizmu należy poszukiwać w doznaniach pochodzących z obserwacji *rzeczy* zachowującej się jak osoba. Z tego wszakże punktu widzenia wszyscy ludzie są niechybnie komiczni, ponieważ wszyscy są *rzeczami* lub ciałami fizycznymi, zachowującymi się jak *osoby*. Tylko wówczas, gdy zaprzeczmy, że są „osobami”, albo że w ogóle istnieje jakiś „rozum” lub jakaś „osoba”, świat zjawisk będzie możliwy do zaakceptowania jako naturalny i wyzbyty niedorzeczności. Wtedy, wraz z negacją „osoby”, życie stanie się natychmiast zarówno „prawdziwe”, jak i bardzo poważne.

Aby jaskrawo ukazać naszym umysłom, co mamy na myśli przez „absurd”, zwróćmy się ku roślinie i spytajmy, w jaki sposób roślina może być absurdalna. Przypuśćmy, że natknęliśmy się na orchideę lub kapustę czytającą *Salambo* Flauberta lub *Moralia* Plutarcha – będziecie wtedy bardzo zaskoczeni. Lecz jeśli spotkacie czytającego mężczyznę lub kobietę, wcale *nie* będziecie zaskoczeni¹¹.

Powyższy fragment dowodzi, iż obserwacje Bergsona poczynione w *Eseju o komizmie* stanowiły punkt odniesienia dla wielu późniejszych teorii próbujących uchwycić oraz skategoryzować skomplikowany fenomen śmiechu. Z perspektywy etiologii czarnego humoru warto podkreślić zwłaszcza wyodrębniony przez myśliciela „śmiech z dodatkiem soli”, z lekkim posmakiem goryczy, niezwykle bliski demonicznej i refleksyjnej zarazem wesołości *humour noir*.

Zróznicowany mechanizm euforii, z oczywistych względów zainteresował także „ojca psychoanalizy”, który pod wpływem rozważań Herberta Spencera analizującego śmiech z perspektywy fizjologicznej w artykule *The Physiology of Laughter*, włączył w plan własnych

¹⁰ Antagonistami Bergsona byli m.in. Klaus Heinrich czy Rita Bischof, zob. M. Geier, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie*, s. 157-158.

¹¹ Cyt. za: S. Critchley, *O humorze*, przeł. T. Mizerkiewicz, I. Ostrowska, Warszawa 2012, s. 89-90.

dociekań Spencerowskie pojęcia *relief* i *efflux*¹². Freud w 1905 roku zaprezentował światu rozprawę zatytułowaną *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, która znacznie rozszerzyła pojęcie dowcipu oraz urozmaiciła fizjologiczne teorie humoru, choć w opinii części badaczy „sama w sobie jest doskonałym dowcipem, gdyby spróbować poddać ją interpretacji psychoanalitycznej”¹³. W kontekście rozważań zawartych w niniejszej dysertacji nie sposób pominąć trzech kluczowych koncepcji humoru wyrosłych na gruncie nowożytnej myśli europejskiej, jako że dwudziestowieczne ujęcia *humour noir* w wielu przypadkach wywodzą się bezpośrednio z refleksji Thomasa Hobbesa, Georga Wilhelma Hegla, jak również Arthura Schopenhauera.

Hobbes utożsamiał śmiech z nagle powstałym uczuciem wyższości oraz samozadowolenia wynikającym z faktu uświadomienia sobie przewagi nad kimś, kto w danym momencie zachował się niewłaściwie, ujawniając tym samym swoją niższość. Autor *Lewiatana*, akcentując odczucia podmiotu przyjął opozycyjne stanowisko wobec wcześniejszych teorii, wywodzących się jeszcze od Arystotelesa, w których odczucie komizmu niemal zawsze rozpatrywano z perspektywy przedmiotu śmiechu. Hobbes, podobnie jak Bergson, miał wielu antagonistów, w tym lorda Shaftesbury’ego, który nie godził się na tak sformułowaną, agresywną odmianę humoru oraz Alexandra Pope’a, orędownika afirmacyjnej, pogodnej wesołości, postulującego zaniechanie wyszydzania na rzecz obopólnej radości: „There is a difference too betwixt laughing *about* a thing and laughing *at* a thing (...) To conclude, those are my friends I *laugh with*, and those that are not I *laugh at*”¹⁴- przekonywał w fikcyjnym liście skierowanym do Olivera Cromwella. Stanowisko Pope’a wynikało z oświeceniowej mody na *good humour* próbującej wyprzeć zjadliwą formę śmiechu, której z całą mocą sprzeciwił się celujący w „drwinie komicznej” Voltaire oraz jeden z najsłynniejszych libertynów wszech czasów markiz de Sade, protoplasta wyodrębnionych przez Jacquesa Vaché „*amusing murders*”, których charakterystykę Breton włączył do *Antologii czarnego humoru*. Bez wątpienia, Hobbes zainicjował nie tylko popularne w XIX i XX wieku psychologiczne ujęcia komizmu, ale przede wszystkim jak zauważa Bohdan Dziemidok, filozof ten po raz pierwszy „wyraził pogląd, że w przeżyciu komizmu istotną rolę odgrywa niespodzianka”¹⁵. Ów komiczny suspens w *Zbrodni i karze* oddają słowa chichoczącego śledczego Porfirego

¹² Spencer charakteryzował *efflux* jako odpływ energii, która uwolniona przeradza się w śmiech, z kolei *relief* to przynoszące ulgę rozluźnienie.

¹³ Zob. M. Geier, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie*, s. 164.

¹⁴ *Alexander Pope do Olivera Cromwella*, w: tegoż, *Correspondence*, Oxford 1956. Cyt. za: M. Geier, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie*, s. 141.

¹⁵ B. Dziemidok, *O niektórych koncepcjach komizmu*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*” 1958, z. 13, s. 83.

Pietrowicza skierowane do Raskolnikowa: „A czyż nie chcesz pan zobaczyć niespodzianeczki?”, na co ten w toku dalszych intelektualnych przepychanek szyderczo replikuje: „Więc niespodzianeczki mi pan ostatecznie nie pokaże?”¹⁶. Fiodor Dostojewski uwydatnił znaczącą rolę zaskakującej puenty, która nie tylko zdominowała dowcip¹⁷, ale na dobre zadomowiła się w wielu tekstach niekoniecznie uznawanych powszechnie za humorystyczne. Niespodziewana, żartobliwa puenta równie często przeplata narrację utworów pełnych powagi, z kolei w poetyce czarnego humoru służy głównie eskalacji napięcia, wzmocnieniu szokującego efektu oraz nierzadko zaprawiona gorzką ironią staje się cynicznym, odautorskim *résumé* jak często ma to miejsce w facecjach Rolanda Topora.

Z perspektywy badacza czarnego humoru równie ważne zdaje się być stanowisko Hegla, który utożsamiał komizm z wyższą formą śmieszności eksponując prymat żonglującego konceptami twórcy. Wśród idealistycznych koncepcji zawartych w *Wykładach z historii filozofii* komizm został przedstawiany jako przejaw działania sił kontrastowych, z zastrzeżeniem, iż nie można szczerze wyśmiać czegoś, co samo w sobie nie zawierałoby już śmieszności. Polska filozofka Maria Gołaszewska zauważa, iż u Hegla „przedmiotem śmiechu nie bywa prawda w swym wzniosłym dostojeństwie, ani żadna inna wysoka wartość pozytywna”¹⁸. Pisarze nawiązujący do tradycji ponurej śmieszności wielokrotnie czerpali z zaprezentowanej Heglowskiej reguły skupiając się na charakterologicznych cechach ujemnych, takich jak skąpstwo bądź chciwość, które zostały poddane krotocwilnej krytyce już w siedemnastowiecznych komediach Moliera. Czarny humor przetwarzając w komicznym zwierciadle wszelkie niedostatki ułomnej natury ludzkiej, odziera je z pozornej wzniosłości, do której usiłują pretendować, z całą mocą obnażając ich fasadowość. Zazwyczaj w utworach przynależnych do nurtu ciemnej komiki, demaskowane są postawy znane z tragifarsy Gabrieli Zapolskiej *Moralność Pani Dulskiej* lub te nawiązujące do konstruktu Emmy Rouault, tytułowej *Pani Bovary* Gustave’a Flauberta. Jednocześnie, co warto podkreślić, Hegel zgodnie z duchem idealistycznej filozofii niemieckiej, która dowartościowała pojęcie humoru, skupił się na krytycznym osądzie autora, dostrzegającego dychotomię rzeczywistości oraz demistyfikującego zawarty w społeczeństwie fałsz i obłudę. Odtąd humor będzie stanowić indywidualny, artystyczny popis twórcy świadczący o jego ugruntowanej wiedzy, a także erudycji, co dostrzegamy zarówno u Brunona Schulza, wirtuoza języka, którego finezyjny komizm słowny nie ma sobie równych na polu niemal całej dwudziestowiecznej literatury

¹⁶ F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, przeł. J.P. Zajączkowski, Warszawa 1999, s. 417, 421.

¹⁷ Zob. D. Brzozowska, *O dowcipach polskich i angielskich. Aspekty językowo-kulturowe*, Opole 2000.

¹⁸ M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1987, s. 66.

polskiej, jak i u Rolanda Topora, konstruującego intelektualne, brawurowe błazeństwa, świadczące o bezdyskusyjnym, komicznym artyzmie.

Równocześnie Schopenhauer, bodajże największy rywal Hegla¹⁹, ukuł pojęcie niezgodności (*Inkongruenz*), które okazało się kamieniem węgielnym pod sformułowanie jednej z głównych oraz najbardziej rozpowszechnionych obecnie teorii komizmu, mianowicie „teorii sprzeczności”²⁰. Filozof w drugim tomie dzieła *Świat jako wola i przedstawienie* przekonywał, iż śmieszność powstaje zawsze z „paradoksalnej, a przeto nieoczekiwanej subsumcji jakiegoś przedmiotu pod całkiem zresztą różnorodne pojęcie: zgodnie z tym zjawisko śmiechu oznacza zawsze spostrzeżenia pewnej niezgodności między czymś abstrakcyjnym a czymś naocznym, pogładowym”²¹. Ulubiony myśliciel Alfreda Kubina, propagując obecną w czarnym humorze inkongruencję, dowodził przy tym uzdrawiającej mocy śmiechu, czego przykładem są zawarte w jego *Przyczynku do teorii śmieszności* opisy wszelkich błazeństw. Schopenhauer, któremu przyjaciel matki, Christoph Martin Wieland radził porzucić marzenia o studiach filozoficznych na rzecz bardziej praktycznej pracy szewca, przekonując: „No proszę powiedzieć, drogi Arturze, czy świat nie ma z tego człowieka więcej pożytku niż z wszystkich moich pism razem wziętych? Niech pan się nad tym zastanowi i odstąpi od zamiaru tak niepraktycznych studiów jak filozofia”²², w znacznym stopniu wzbogacił długą tradycję rozważań skupionych wokół fenomenu śmiechu, postrzeganego przez pryzmat summy kontrastów. Ponadto ów zwolennik woluntaryzmu był entuzjastą pewnego typu żartów, najbardziej ceniąc te „zza których wygląda powaga”, współtworzących analizowane zjawisko czarnego humoru.

Co znaczące, w momencie, gdy filozofia niejako porzuca dociekania nad fenomenem śmiechu²³, na arenę komiki wkracza dwudziestowieczna literatura, która wypracowała własne ujęcia śmieszności, w dużej mierze zogniskowane wokół wpisanego w los absurdu, egzemplifikując tezę mówiącą o tym, iż żywot ludzki to jedynie komedia. Czarny humor, w przeciwieństwie do satyry nigdy nie przejawiał ambicji naprawczych, pokazywał jedynie

¹⁹ W dziwiętnastowiecznym środowisku naukowym były powszechne znane animozje występujące między Heglem, a Schopenhauerem. Zwłaszcza Schopenhauer nie mógł znieść rosnącej popularności Hegla, dlatego też złośliwie zadbał o to, by terminy jego wykładów idealnie pokrywały się z odczytami rywala, w wyniku czego prelekcji Schopenhauera słuchało jedynie kilku studentów, podczas gdy na wykład Hegla przybyło ponad dwieście osób.

²⁰ „Teoria sprzeczności”, funkcjonuje także pod nazwą „teorii niespójności”, zob. m.in. N. Carroll, *Humor*, przeł. J. Halbersztat, Łódź 2018.

²¹ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, Monachium 1911. Cyt. za: B. Dziemidok, *O niektórych koncepcjach komizmu*, s. 90.

²² Cyt. za: M. Geier, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie*, s. 147.

²³ Władysław Chłopicki zauważa, iż „W XIX i XX wieku z refleksji filozoficznej nad humorem narodziły się fizjologia, psychologia, językoznawstwo i socjologia humoru, a także próby jego teoretycznej klasyfikacji”, w: tegoż, *O humorze poważnie*, Kraków 1995, s. 86-87.

rzeczy oraz zjawiska takimi jakie są one w rzeczywistości. Niejednokrotnie twórcy przynależni do kręgu bezdusznej wesołości w swych utworach posiłkowali się karykaturą, pastiszem, ironią, persyflażem, groteską bądź makabreską, za pomocą których budowali wielowymiarowe konstrukcje stylistyczne, działające zgodnie z determinującą ten rodzaj poetyki zasadą *à rebours*. Jak widać, natura humoru unika homogeniczności, z kolei humorysta zazwyczaj czerpie z wielu różnych źródeł, po to by finalnie odnaleźć własny, zindywidualizowany szlak. Owe zapożyczenia z pozostałych, bliskich *humour noir* kategorii estetycznych oraz form gatunkowych, służą raptem ubarwieniu treści komicznych, analogicznie do konkluzji Stefana Lichańskiego, który zgłębiając twórczość wiedeńskiego poety i prozaika Hansa Carla Artmanna podkreślał: „Cudze utwory ujrane w perspektywie żartobliwej karykatury, stają się dlań jedynie punktami wyjścia. Podchwytuje z nich to motyw tematyczny, to znów manierę stylistyczną, ale dalej idzie już własną drogą”²⁴. Twórca realizujący założenia analizowanego podtypu komizmu, znalazłszy już „własną drogę” kroczy nią ukazując *ex aequo* cnotę i występki, upadek i wzniosłość, moralność i amoralizm, skupiając się na radosnym, czasem minorowym bądź nieco złowieszczym przedstawieniu wyodrębnionych dychotomii. Reprezentanci ciemnej komiki, celujący w opozycyjnych zestawieniach żartu oraz powagi, kierując się formułą *reductio ad absurdum* niemal wszystko potrafią doprowadzić do alogicznej formuły. Ponadto czarny humor jako kategoria ideowo-estetyczna nigdy nie bytuje w próżni, zwykle funkcjonuje między sztuką, a życiem, obficie karmiąc się kontekstem oraz ukazując przeważnie mroczną stronę człowieczeństwa. W sprzyjających warunkach szyderczy śmiech, odsłania swe wrogie oblicze potęgując stan, który Milan Kundera nazwał „grozą komizmu”. Oczywiście, humoryści posiadają rejestr niejako ulubionych, cyklicznie eksploatowanych motywów, do których należałoby zaliczyć obłąd, śmierć, zwłaszcza długotrwały, na przemian irrealny i turpistyczny proces agonii, wspomniane „*amusing murders*”, kalectwo, różnego typu deformacje ciała oraz duszy, inklinacje kanibalistyczne, inwersje czasowe, metatekstualne gry słowne (związane z praformami humoru jakimi były niegdyś turnieje zagadek)²⁵, nonsensowny porządek, próby zszokowania odbiorcy, eksponowanie owych dołów materialno-cielesnych sklasyfikowanych przez Bachtina podczas analizy *Gargantui i Pantagruela* Rabelais’go, błyskotliwy, wyrafinowany żart bądź też sensualne zacieranie granic między jawą, a snem, poświadczające związki humoru z fantastyką marzeń sennych. Jednakże niczym nieskrępowana wola twórcy absurdalnego humoru oraz cechująca go zwykle postawa silnie nonkonformistyczna, antykołtuńska, nierzadko w oczach mu współczesnych wręcz

²⁴ S. Lichański, *Poeta wielkiego humoru*, „Literatura na Świecie” 1979, nr 10, s. 357.

²⁵ Zob. W. Chłopicki, *O humorze poważnie*, s. 25.

anarchistyczna, tym samym zagrażająca ogólnemu porządkowi społecznemu, powodowały, iż część autorów specjalizujących się w poetyce *humour noir* przez długi czas traktowano niczym „pisarzy wyklętych”, wręcz opętanych wizją sztucznych rajów szaleńców, sławiących jedynie dewiacje oraz budzące powszechny wstręt ujęcia frenetyczne. Zjawisko tarć na linii artysta-lud w cyklu *Sporty i rozrywki* wykpił ekscentryczny, francuski kompozytor Erik Satie, zwany Erykiem-Satyrykiem, któremu regularnie zarzucano naigrywanie się z muzyki poważnej oraz brak szacunku dla kanonicznych dzieł, równocześnie kwestionując talent i umiejętności muzyka. Satie, doprowadzający do szału między innymi Igora Strawieńskiego, na swą „obronę” pisał:

Na to dzieło składają się dwa elementy artystyczne: rysunek i muzyka. Rysunek tworzą pełne polotu linie, część muzyczną reprezentują czarne punkty nut. Te dwie części składają się na całość, jaką jest niniejszy album. Radzę go przejrzeć okiem łaskawym, z uśmiechem, oto bowiem jest dzieło fantazji. I nie należy doszukiwać się w nim czegoś innego.

Dla wszystkich „twardogłowych” i „oszołomionych” napisałem chorał stateczny i poważny. Niechże będzie on rodzajem gorzkiej preambuły, surowego wstępu. Włożyłem w niego wszystko, co wiem na temat nudy. Dedykuję ten chorał wszystkim tym, którzy mnie nie lubią. I znikam²⁶.

Idąc śladem Satiego należałoby przywołać stanowisko Topora, który traktował powagę niczym największego wroga wyobraźni, co nie znaczy, iż problematyka zogniskowana wokół czarnego humoru pomija fundamentalne kwestie *serio*, jedynie uciekając w drwinę. Niektórzy badacze komizmu próbując schwytać humor w sidła normatywnych klasyfikacji, postulowali, iż wyszczególniona ponura śmieszność „w niepoważny sposób traktuje o rzeczach poważnych”, jednak bardziej zasadnym byłoby skupienie się na przynależnych do tego zjawiska zróżnicowanych wewnętrznie odmianach wesołości, w rodzaju wspomnianego przez Plessnera śmiechu wynikającego z dualizmu i sprzeczności lub opisanego w *Doktorze Faustusie* Tomasza Manna „infarnego chichotu”, „diabelskiego śmiechu” Milana Kundery, jak również najwyższej formy wesołości w opinii Samuela Becketta, a zatem „śmiechu z nieszczęśliwego”. Uwagę powinien zwrócić także fakt, iż narracja występująca w utworach realizujących poetykę czarnego humoru nader często porzuca błazeństwo oraz przypisaną jej wesołą bezdusność, na rzecz tonu refleksyjnego. Zazwyczaj dzieje się tak w przypadku chwilowego, na pierwszy rzut oka nieoczywistego zawieszenia błazenady, spowodowanego zwykle wprowadzeniem gorzkiej, autoironicznej lub odautorskiej refleksji wymierzonej chociażby w opresyjny, dławiący wolność jednostki system autorytarny bądź też poprzez pojawianie się zadumy nad nienajlepszą kondycją podupadającego humanizmu. Owszem, równie często zdarza się, iż humoryści wykorzystują poważny ton do opisu całkiem błahych,

²⁶ E. Satie, *Sporty i rozrywki*, przeł. i oprac. A. Chęćka-Gotkiewicz, w: B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011, s. 463.

przyjemnych kwestii, co niewątpliwie rodzi efekt komiczny, jak choćby w poszczególnych opowiadaniach Schulza, który za pomocą niezwykle rozbudowanych, majestatycznych metafor opisywał trywialne, nierzadko fizjologiczne czynności. Mimo wielu prób rozszyfrowania fenomenu śmieszności, skomplikowana, synkretyczna natura humoru, stale przysparza nie lada trudności wielu reprezentantom odmiennych dziedzin nauki, którzy wciąż próbują dotrzeć do rdzenia analizowanego pojęcia. Jednakże humor rozpatrywany w kategoriach ponadliterackich, stale wymyka się wszelkim regułom, pozostając zjawiskiem o tyle nieodgadnionym, co nadzwyczaj ulotnym.

Paul Valéry sądził, iż wcale nie należy tłumaczyć terminu „humor”, gdyż poprzez zawartą w nim płynność słowo to zawsze stanowi wynik kontekstu, który je otacza, w wyniku czego nieustannie podlega aktualizacjom:

The word humor cannot be translated. If it could, the French would not employ it [in its English form]. But employ it they do, precisely because of the indeterminacy that they read into it, which makes it a very useful word when trying to account for taste. Every statement in which it figures alters its meaning, so that this very meaning is rigorously no more than the statistical totality of all the sentences that contain it or that eventually will contain it²⁷.

Wydaje się, iż właśnie w owej nieokreśloności oraz wieloaspektowości tkwi tajemnica humoru, która pociąga kolejnych badaczy, o czym świadczy niesłabnące zainteresowanie jakimś śmiesznością od lat cieszą się na Zachodzie, będąc przedmiotem refleksji krytycznoliterackiej obecnej w *humor studies*, a ostatnio także w Polsce, na co wskazują liczne tłumaczenia oraz powstawanie kolejnych prac poświęconych teorii komiki bądź karnawalizacji. Nie oznacza to oczywiście, że rodzimi uczeni pomijali dotąd problematykę śmiechu, już w 1936 roku Stefan Szuman opublikował wnikliwy szkic psychologiczny zatytułowany *O dowcipie i humorze*, kolejno humorem zajmowali się między innymi Ryszard Nycz, Władysław Chłopicki, Alina Kwiatkowska, Maria Tarnogórska, Dorota Brzozowska czy Tomasz Bocheński²⁸. Ponadto powstało wiele nieocenionych publikacji związanych z problematyką komizmu autorstwa Jana Stanisława Bystronia, Bohdana Dziemidoka, Kazimierza Żygulskiego, Marii Gołaszewskiej, Tomasza Mizerkiewicza, Jerzego Ziomka, Danuty Buttlerowej oraz Aleksandra Głowczewskiego, dla którego komizm stanowił efekt namysłu „nad kondycją człowieka, nad zasadami, którymi określa on swoje bycie-w-świecie i nad tym, w jaki sposób literatura odnosi się do tych zagadnień: jak kształtuje samoświadomość jednostki, jakich udziela odpowiedzi,

²⁷ A. Breton, *Anthology of Black Humor*, translated by M. Polizzotti, San Francisco 1997, s. XV.

²⁸ Na uwagę zasługują zwłaszcza publikacje, takie jak: *Humor i karnawalizacja we współczesnej komunikacji językowej*, red. J. Mazur, M. Rumińska, Lublin 2007; *Humor europejski*, red. M. Abramowicz, D. Bertrand, T. Stróżyński, Lublin 1994; M. Tarnogórska, *Genus ludens. Limeryk w polskiej kulturze literackiej*, Wrocław 2012; *Humor: Teorie, Praktyka, Zastosowania*, red. S. Dżereń-Głowacka, A. Kwiatkowska, Piotrków Trybunalski 2009.

gdy pyta o sens istnienia”²⁹. Pomimo licznych prac poświęconych dowcipom, komizmowi, humorowi, ironii lub grotesce, wciąż niewiele napisano o mrocznej stronie śmieszności, o czarnym humorze *sensu stricto*³⁰. Z wyjątkiem opublikowanej w 2005 roku rozprawy Tomasza Bocheńskiego analizującego czarny humor Witkacego, Schulza i Gombrowicza (w kontekście lat 30.), z perspektywy figury neutralizującej widmo śmierci, która stale drwi z nieudanych prób wyparcia tabu krańcowości oraz kilku artykułów podejmujących problematykę *humour noir* napisanych przez Bogusława Gryszkiewicza, autora tekstu *O czerni czarnego humoru*³¹, badającego współzależność śmiechu i okrucieństwa, Edwarda Kasperskiego usiłującego sklasyfikować historyczno-literackie spojrzenia na analizowany problem, Tomasza Bocheńskiego piszącego o elementach poetyki *humour noir* obecnych w prozie polskiej po roku 1989 bądź wspomnianego Tomasza Mizerkiewicza, który w pracy *Nic śmiesznego* „odczarowywał” tezę, jakoby rodzimą literaturę cechowało wpisane w nią ponuractwo, wciąż niewiele ukazało się pełnowymiarowych, kompletnych wydań studiów dedykowanych jedynie ciemnej komice. Wymowny zdaje się być zwłaszcza fakt, że nawet słynna *Antologia czarnego humoru* André Bretona do tej pory nie doczekała się całościowego polskiego tłumaczenia.

Jednak to, co „papierz surrealizmu” w latach 30., a być może nawet wcześniej określił jako „humour noir”³² nie było wynalazkiem nadrealistów, bynajmniej też nie powstało w XX wieku. Tymczasem, minione stulecie jak żaden inny okres historyczno-literacki może poszczycić się ogromną ilością utworów eksponujących wielość kontrastów bazujących na analizowanej poetyce. Bez wątpienia, część z nich wyrosła na gruncie doświadczeń Wielkiej Wojny, wieńczącej istnienie imperium Habsburgów, jak choćby *Sól ziemi* Józefa Wittlina, *Przygody dobrego wojaka Szwejka* Jaroslava Haška, *Marsz Radetzky’ego* Josepha Rotha czy *Człowiek bez właściwości* Roberta Musila, następny konflikt zbrojny zelektryzował wyobraźnię między innymi Kurta Vonneguta, Josepha Hellera bądź Irwina Showa, skutkując powstaniem dzieł, które do tej pory uznawane są za modelowe reprezentacje ciemnej komiki. W przypadku powieści o wymowie pacyfistycznej, czarny humor stał się elementem obrazowania, nieraz eksponowania wszechobecnej makabry, która w czasach dewaluacji ludzkiego życia nikogo specjalnie nie szokowała. Na gruncie polskim omawiany okres, zwłaszcza pierwsze półwiecze, to także czas debiutów wielkich, niedoścignionych humorystów – Bolesława Leśmiana,

²⁹ A. Głowczewski, *Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej*, Toruń 2013, s. 319.

³⁰ Nawet z kolejnej edycji *Komizmu* J.S. Bystronia, opublikowanej w 1960 roku, usunięto wszystkie fragmenty utworów „drastycznych”, tłumacząc tę korektę zmienioną wrażliwością odbiorcy.

³¹ Zob. B. Gryszkiewicz, *O czerni czarnego humoru*, w: *Zbliżenia historycznoliterackie. Prace ofiarowane Stanisławowi Burkotowi*, pod red. T. Budrewicza, M. Busia i A. Gurbiela, Kraków 2003, s. 443–475.

³² Bogusław Gryszkiewicz wskazuje, iż Breton ukończył prace nad *Antologią czarnego humoru* pod koniec 1936 roku, jednak trudno wskazać kiedy dokładnie termin ten zadebiutował w koncepcjach surrealistycznych.

Witkacego, Brunona Schulza, Witolda Gombrowicza oraz Sławomir Mrożka. Ponadto popularyzacja tendencji związanych z czarnym humorem wynikała z działalności konsolidującego nonsensowne sprzeczności teatru absurdu, którego reprezentanci, tacy jak Philippe Soupault, Roger Vitrac, Alfred Jarry, Antonin Artaud, później zaś Samuel Beckett, Arthur Adamov czy Jean Genet, szczególnie chętnie sięgali po złowrogą odmianę śmiechu.

Co interesujące, Talia grecka muza komedii według części podań uchodziła również za matkę korybantów, demonicznych bóstw uczestniczących w kulcie frygijskiej bogini Kybele, którzy podczas świąt oddawali się pełnym pasji, ekstatycznym tańcom. Przypisywano im moc wywoływania szaleństwa, stąd odnotowane już w antyku związku komedii z obłąkańczym, satanicznym śmiechem, wskazują na długotrwałe korelacje zachodzące pomiędzy afirmacją, a udręczeniem. Stefan Szuman twierdził, iż „Potoczna, łatwa klasyfikacja tragedii i komedii jest zasadniczą pomyłką, i pomyłką jest również rozpowszechnione stawianie tragedii ponad komedią”³³, gdyż „wielka komedia” odrzucając patos oraz boleść wygrywa właśnie poprzez śmiech, który może być znacznie bardziej wstrząsający, niż łzy. Tezę Szumana w pełni oddaje choćby Szekspirowski *Titus Andronicus*, dookreślony jako: *The Most Lamentable Romaine Tragedy of Titus Andronicus*, jednak czy rzeczywiście można w tym wypadku mówić o „najsmutniejszej, najżałośniejszej tragedii”? Wydaje się, że nad dramatem stale unosi się widmo nieskrywanego śmiechu, charakterystycznego dla demonicznego Aarona, prezentujących rys socjopatyczny, synów Tamory: Chirona i Demetriusza lub samego Titusa, który obmyśla wyrafinowaną, kanibalistyczną zemstę, podając królowej Gotów pasztet przyrządzony z jej wyrodných dzieci, z kolei ciągle intrygi wielokrotnie zamiast przerażenia wywołują jedynie tłumione rozbawienie. W tym świetle sztuka klasyfikowana jako tragedia i to „najsmutniejsza” w wielu momentach przypomina raczej komediową farsę. Z pewnością wpływ na ten rodzaj recepcji ma rozpatrywanie dramatu pod kątem czarnego humoru, który wtedy jeszcze nie nazwany, przenika niemal każdy akt. Podobny rodzaj Beckettowskiego „śmiechu z nieszczęśliwego”, wraz z towarzyszącym mu pierwiastkiem erotyzmu, przyjmującym formę groteskowej lubieżności, obserwujemy w *Dekameronie* Giovanniego Boccaccia lub w *Balladzie o Wilonie y Grubej Małgoŝce* François Villona, który podobnie jak markiz de Sade sporo czasu spędził w więzieniu, szczęśliwie unikając stryczka, zaś okoliczności tej dedykował pełen mrocznego humoru utwór zatytułowany *Ballada wisielców*,

³³ S. Szuman, *O dowcipie i humorze (Szkic psychologiczny)*, „Marchoń” 1935/1936, z. 2. Korzystałam z wersji tekstu opracowanej przez M.M. Tytko w artykule *Koncepcja humoru i dowcipu w ujęciu Stefana Szumana*, „Kultura i Wychowanie” 2011, nr 1, s. 142.

który mógłby stanowić hymn spokrewnionego z ciemną komiką *Galgenhumor*, zwanego „humorem szubienicznym”.

Jak widać, czarny humor swym zasięgiem obejmuje niemal każdą epokę historyczną oraz obszar kulturowy, można więc z pewnością mówić o uniwersalizmie tego zjawiska czy raczej fenomenu. Szczególnie dziwiętnastowieczna proza rosyjska w wykonaniu Nikołaja Gogola, określanego „humorystą melancholijnym”, którego opowiadania, dramaty i powieści wraz z zawartym w nich ogromnym ładunkiem, czerpiącego z społecznych absurdów, czystego humoru, wyniosły, parafrazując Gombrowicza „pisarstwo podszyte śmiechem” na szczyty maestrii. Dostojewski w *Zbrodni i karze*, niejako złożył hołd autorowi *Martwych dusz*, do którego zmysłu komicznego podczas przesłuchania Raskolnikowa, nawiązał Pietrowicz:

- Che, che! Jest pan sprytny, sprytny! Wszystko pan zauważył! Prawdziwie lotny umysł! I zawsze łapie pan rzecz z najśmieszniejszej strony... che, che!... Wśród pisarzy podobno Gogol miał ten dar rozwinięty w najwyższym stopniu?
- Tak, właśnie Gogol... do miłego zobaczenia.
- Do najmilszego³⁴.

Zresztą, wiele fragmentów *Zbrodni i kary* wypełniają sceny nasączone mroczną komiką, warte podkreślenia są zwłaszcza bogate w humorystyczne aluzje momenty konfrontacji na linii morderca-śledczy: „mówił z uśmiechem i nawet klepnął Raskolnikowa po kolanie”³⁵, „Cha! Cha! Cha! No, ale żarty na bok. Mówimy tutaj o zbrodniach...”³⁶, również szalona, wieczorna ekspedycja Raskolnikowa, celem oględzin miejsca zbrodni, zmienia się w karykaturalną farsę, w której bohater niczym Lady Macbeth wciąż mówi o krwi: „Podłoga jest wymyta. Będziecie ją malować? Śladów krwi już nie widać...”³⁷, „Tak, poplamiałem się... cały jestem poplamiony krwią – powiedział Raskolnikow jakimś dziwnym tonem; potem uśmiechnął się”³⁸. Komiczna jest także rozmowa z Sonią, kiedy Raskolnikow w dość przewrotny sposób usiłuje przyznać się do dokonanego czynu:

- Więc złapali *go*? – zapytała nieśmiało.
- Nie, nie złapali.
- Więc skąd pan o *tym* wie? [...].
- Zgadnij – powiedział z takim samym jak przedtem bezsilnym, krzywym śmiechem.
- [...] Przecież pan... mnie... dlaczego pan mnie tak straszy? – zapytała uśmiechając się jak dziecko.
- Widocznie jestem z *nim* w wielkiej przyjaźni... skoro wiem [...].
- Więc nie możesz odgadnąć? – zapytał, mając wrażenie, że rzuca się w dół ze szczytu dzwonnicy.
- N-nie – ledwie dosłyszalnie szepnęła Sonia.
- Przypatrz mi się dobrze. [...] Spojrzał na nią tym samym spojrzeniem, nawet z takim samym *dziecięcym uśmiechem*³⁹.

³⁴ F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, s. 423.

³⁵ Tamże, s. 523.

³⁶ Tamże, s. 315.

³⁷ Tamże, s. 219.

³⁸ Tamże, s. 234.

³⁹ Tamże, s. 483-484.

Poza tym, na uwagę zasługuje postawa oraz śmiech Swidrygajłowa, symbolizujące kpinę z ceremonialności rytuałów:

- Dopiero pan żonę pochował!

- No tak – uśmiechnął się Swidrygajłow z rozbijającą szczerością. – Więc co z tego? [...]. Jaki pan jest krańcowy!⁴⁰.

Figura literackiego, czarnego humoru dość często neutralizuje powagę, zakłócając przebieg „śmiertelnie poważnych” wydarzeń jak ma to miejsce w *Po tamtej stronie* Kubina bądź w *Księżdzie śmiechu i zapomnienia* Kundery, kiedy podczas pogrzebu spadający do grobu kapelusz, powodując rozbawienie wśród części żałobników, w oczywisty sposób narusza majestat ceremonii. Tożsamy wątek obserwujemy w *Obcym* Alberta Camusa, gdy znękany długą podróżą Mersault zasypia nieopodal trumny matki. Obie sytuacje należałoby sprowadzić do jednej z głównych teorii komizmu, mianowicie „teorii niespełnionych oczekiwań”, której patronuje Immanuel Kant, a raczej jedna z jego tez zawartych w *Krytyce władzy sąđenia*, zakładająca, iż „Śmiech jest afektem, wywołanym przez nieoczekiwane przekształcenie się napiętego oczekiwania w nicość”⁴¹. Jednocześnie nawiązując do specyfiki poszczególnych literatur narodowych to właśnie pisarstwo czeskie powszechnie postrzega się jako twórczość na wskroś humorystyczną, z tym, że kwestie śmieszności regularnie pomijane są w przypadku interpretacji dzieł dwóch czołowych humorystów wywodzących się z kulturowego obszaru Bohemii. Dziwić może fakt, że zarówno Milan Kundera, jak i Franz Kafka zwykle uznawani są za autorów nad wyraz poważnych, pesymistycznych, zaś twórcy *Zamku* przypisuje się niemal katastroficzny profetyzm, który miał ujawnić się już w latach 20. ostrzegając przez nadciągającą apokalipsę. Wielu badaczy wyodrębnionej twórczości, podobnie jak niegdyś miało to miejsce w przypadku recepcji dzieł Schulza, szerokim łukiem omija zawarte w niej koncepcje odnoszące się do teorii śmieszności, uznając je za mniej ważne lub wręcz marginalne⁴², a przecież zdanie padające w *Procesie*: „Wina sama przyciąga sąd”⁴³ stanowi wzorcową egzemplifikację czarnego humoru odnoszącego się do kwestii przenikającego utworu absurdu: „Pan chce widzieć sens, a dopuszcza się największego bezsensu”⁴⁴ - pada z ust

⁴⁰ Tamże, s. 547.

⁴¹ I. Kant, *Krytyka władzy sąđenia*, Berlin 1922. Cyt. za: B. Dziemidok, *O niektórych koncepcjach komizmu*, s. 85.

⁴² W 1938 roku Jan Stanisław Bystron w przedmowie do pierwszego wydania swego studium pisał o tym jak mało znaczące zdają się być w opinii większości kwestie komiki: „Teorią komizmu zajmowałem się od szeregu lat. Doradzali mi nieraz znajomi, abym porzucił błahy i mało poważny temat. Nie rozumiałem co prawda nigdy, dlaczego praca nad teorią komizmu ma być czymś mniej poważnym od np. teorii tragizmu, ale ostatecznie pogodziłem się z tym, że wielu rzeczy nigdy nie zrozumie”, zob. *Od autora (przedmowa do pierwszego wydania)*, w: tegoż, *Komizm*, Wrocław 1960, s. 3.

⁴³ F. Kafka, *Proces*, przeł. B. Schulz, Kraków 2003, s. 29.

⁴⁴ Tamże, s. 13.

„oskarżonego”. Los Józefa K. w wyniku mrocznego zakończenia powieści sprawia, że litujemy się nad nim, odczuwamy żal oraz dogłębne współczucie, tym samym nie zauważając bądź całkowicie lekceważąc humorystyczne akcenty Kafkowskiej historii, których jedną z wielu reprezentacji tekstowych stanowi poniższy dialog:

- Jak mogę pójść do banku, skoro jestem aresztowany?
- Ach tak – rzekł nadzorca już w drzwiach – pan mnie źle zrozumiał. Pan jest aresztowany, pewnie, ale nie powinno to panu przeszkadzać w wykonywaniu zawodu. I nie powinno to również wpłynąć na codzienny tryb pańskiego życia.
- W takim razie nie jest tak straszną rzeczą być aresztowanym – powiedział K. i przystąpił blisko nadzorcy.
- Nigdy nie byłem innego zdania – odpowiedział on⁴⁵.

W dużej mierze późniejsza, ahumorystyczna reinterpretacja dzieł Kafki odzwierciedlała sumę doświadczeń wojennych i totalitarnych, które strauumatyzowały kilka pokoleń, odbierając co poniektórym nawet zdolność do bladego uśmiechu. Równocześnie nie należy lekceważyć głosu autora *Ameryki* (obecnego w jego *Dziennikach* lub wspomnieniach przyjaciół), który nawet najbardziej ponure spośród swych opowiadań oraz powieści oświeślał blaskiem humoru, kierując się zasadą *lux in tenebras lucet* (światło w ciemności świeci), jak pisał w eseju pochodzącym z lat 30. Szuman⁴⁶. W *Wyroku* Georg Bendemann nazywa ojca „Komediantem!”, na co ten replikuje: „Tak, oczywiście, że grałem komedię! Komedia! Dobre słowo!”⁴⁷, nawet *Kolonie karną* przepełnia donośny śmiech niedoszłego skazańca i pilnującego go wartownika:

Żołnierz i skazaniec zajęci byli tylko sami sobą. Żołnierz końcem bagnetu wyciągnął koszulę i spodnie skazańca, które leżały już w wykopie. Koszula była straszliwie brudna i skazaniec wyprał ją w kubie z wodą. Gdy włożył potem koszulę i spodnie, tak żołnierz, jak i skazaniec wybuchnęli głośnym śmiechem, gdyż odzież ta była z tyłu rozcięta na dwoje. Skazaniec uważał widać za swój obowiązek zabawić żołnierza, gdyż w rozciętym ubraniu kręcił się przed nim w kółko, a żołnierz kucnął na ziemi i śmiejąc się bił w kolana⁴⁸.

Postawa oraz śmiech Kafki bliskie są dziewiętnastowiecznej koncepcji Wielkiego Humoru autorstwa duńskiego psychologa i filozofa Haralda Höffdinga, wedle którego prawdziwy humor przełamuje tragizm istnienia, a zatem choć przez krótką chwilę napęłnia nadzieją. Ponadto, wedle autora *Filozofii religii* istoty śmieszności należy upatrywać w chwilowej złudzie, jak również w kontraście stanowiącym budulec niemal wszystkich teorii komizmu:

Śmieszność polega na tym, że na chwilę daliśmy się oszukać, otumanić, wplątać w złudzenie, ukołysać uczuciu pewności lub trzymać w napięciu oczekiwania, i że wszystko to wreszcie naraz rozplywa się w nicości albo też przerzuca się w coś sobie przeciwnego⁴⁹.

* * *

⁴⁵ Tamże, s. 14.

⁴⁶ S. Szuman, *O dowcipie i humorze*, s. 142.

⁴⁷ F. Kafka, *Wyrok*, przeł. J. Kydryński, Warszawa 1975, s. 15.

⁴⁸ F. Kafka, *Kolonia karna*, tamże, s. 129.

⁴⁹ H. Höffding, *Psychologia*, Warszawa 1911, s. 455. Cyt. za: B. Dziemidok, *O niektórych koncepcjach komizmu*, s. 89.

Niniejsza rozprawa zawiera panoramiczne oraz komparatystyczne ujęcie zróżnicowanego wewnątrznie zjawiska jakim jest czarny humor, który poddano analizie pod kątem jego przynależności estetycznej i gatunkowej, ukazując go także w wymiarze pozatekstowym jako czynnik determinujący postawę twórcy, właściwy mu sposób artystycznej kreacji bądź też komponent przejawiający się w refleksyjno-krytycznym stosunku do realiów danej epoki, historii, religii, zwłaszcza sztuki wraz z obecnym w niej mitem artysty. Ramy pracy obejmują pierwszą dekadę minionego stulecia, kolejno lata 30., następnie okres między połową lat 60., i 70. Przedmiotem analizy ustanowiono literaturę pochodzącą z trzech zróżnicowanych obszarów kulturowych, mianowicie niemieckiego, polskiego pogranicza oraz francuskiego, zaś każdy z wybranych autorów, tak więc Alfred Kubin, Bruno Schulz i Roland Topor, był nie tylko pisarzem, lecz również, a może przede wszystkim artystą, malarzem-ekspresjonistą, prekursorem surrealizmu (Kubin), znakomitym rysownikiem oraz grafikiem (Schulz, Topor), co jednocześnie umożliwiło rozpatrywanie czarnego humoru zgodnie z zasadą korespondencji sztuk.

Schulz znał jedyną powieść Kubina *Po tamtej stronie*, którą czytywał razem z ówczesną narzeczoną Józefiną Szelińską, wiele wskazuje też na to, że obrazy i grafiki austriackiego ekspresjonisty nie były mu obce. Z kolei, mający polskie korzenie Topor, niezwykle cenił Schulza, zaprojektował nawet plakat na pośmiertną, monachijską wystawę prac drohobyżanina w 1992 roku. Ponadto autor *Balu na ugorze* był pod niemałym wrażeniem szkiców Kubina, dla którego jeden z bohaterów jego powieści „odwiedził Niemcy” w latach 20. Wszyscy wymienieni twórcy byli również cenionymi ilustratorami książek, między innymi zbioru *Baśni* braci Grimm, *Bajek* Perraulta, utworów Poeego oraz *Biblii*, do której każdy z nich miał stosunek silnie rewizjonistyczny. Kubin wielokrotnie prezentował poglądy antynatalistyczne, Schulz wystąpił z gminy żydowskiej deklarując się jako bezwyznaniowiec, Topor zaś nigdy nie ukrywał swojego ateizmu. Kolejne wspólne doświadczenie stanowiła dla nich II wojna światowa, w wyniku której twórczość Kubina w oczach narodowych socjalistów zyskała miano *Entartete Kunst* (sztuki zdegenerowanej, wynaturzonej), lecz dzięki niezłomnej, wrogiej reżimowi postawie, artysta cieszył się szacunkiem wśród następných pokoleń młodych, zbuntowanych reformatorów rysunku. Wojna położyła kres także bujnemu rozkwitowi talentu Schulza, który debiutował krótko przed jej wybuchem, by w 1942 roku zginąć śmiercią niegodną i haniebną, zastrzelony na jednej z drohobyżkich ulic, podczas dzikiej akcji gestapo, w opinii części badaczy za sprawą osobistych porachunków rozgrywanych między dwoma hitlerowcami, Feliksem Landauem, a Karlem Güntherem. Podczas okupacji bezpowrotnie zaginęły niezwykle poetyckie listy pisarza, istna *cerise sur le gâteau* polskiej epistolografii, a

także opowiadanie *Die Heimkehr (Powrót do domu)*, które jeszcze przed wojną posłał do oceny Tomaszowi Mannowi oraz rękopis jedynej w jego dorobku powieści, zatytułowanej *Mesjasz*, poświęconej paruzji, której dzieje niemal przez całe życie tropił wybitny schulzolog Jerzy Ficowski, lecz zawsze, gdy był o krok od poznania prawdy, w wyniku fatalnych zbiegów okoliczności rozwiązanie zagadkowej historii niepostrzeżenie umykało. Niektórzy badacze literatury kwestionują samo istnienie *Mesjasza*, jednocześnie nie brakuje głosów świadków, obecnie już nieżyjących, którzy twierdzili, iż widzieli rękopis „na własne oczy”. Bez wątpienia, losy zaginionego utworu powinny doczekać się odrębnego studium, zaś cała historia stanowi gotowy szkielet nietuzinkowej powieści szpiegowskiej. Doświadczenie wojny - okupacji, życia w ukryciu, obozu koncentracyjno-tranzytowego w Pithiviers - nie ominęło również rodziny Topora, który przeżywszy ten koszmar w dzieciństwie jako skazany na zagładę „francuski Żyd”, powracał do niego niezwykle rzadko, wręcz lapidarnie, jedynie na marginesie niektórych utworów, takich jak *Dziennik Paniczny* lub rozrachunkowy *Bal na ugorze*. Jedynie *Pamiętnik starego pierdoły* zawiera humorystyczno-prześmiewcze ujęcie sytuacji w III Rzeczy, w momencie, gdy zbiegli stamtąd niemal wszyscy intelektualiści, pokroju braci Mannów czy skonfliktowanego z nimi Bertolta Brechta, zaś skompromitowany Führer, dyletant, w towarzystwie malarza Emila Noldego, nieprzerwanie wygłaszał obłąkańcze tyrady na temat prawdziwie aryjskiej, narodowej sztuki.

Kubin, Schulz oraz Topor posługują się czarnym humorem, traktując go niczym figurę wpisaną w elementarną strukturę dzieła, służącą konsolidacji fantastycznego modelu przedstawiającego pełen paradoksów świat. W ich twórczości (w prozie oraz grafikach), śmieszność funkcjonuje na płaszczyźnie metaforycznego języka, inwersyjnego obrazowania, lub też odzwierciedla poglądy i postawy samych autorów, którzy bynajmniej nie unikali poruszania aktualnych tematów z życia politycznego, społecznego bądź kulturalnego. Wielokrotnie, wszyscy trzej, poprzez humor wyrażali krytykę nieetycznych zachowań, ostrzegali przed dehumanizacją jednostki, a także polemizowali z innymi przedstawicielami środowisk artystycznych. Aktualnie, funkcjonuje ogromna ilość teorii dotyczących komizmu, lecz większość z nich zdaje się być „za wąska, za szeroka lub za wąska i za szeroka jednocześnie” – jak z goryczą zaznaczał jeszcze w latach 50. Bohdan Dziemidok⁵⁰. Mało tego, cechujący studia nad humorem i komizmem brak jedności wpływa na rosnące niezadowolenie podejmujących tę tematykę badaczy, którzy co raz narzekają na nadmierny rozrost treści oraz klasyfikacji komicznych, których aktualna liczba oscyluje wokół stu. Wydaje

⁵⁰ B. Dziemidok, *O niektórych koncepcjach komizmu*, s. 100.

się, iż próba określenia samej istoty humoru, o ile jest to w ogóle możliwe, mija się z celem, gdyż jak wnioskował Simon Critchley: „humor stanowi dla filozofa obiekt doskonale niedostępny. I na tym polega jego nieodparta atrakcyjność”⁵¹. Oczywiście można mówić o pewnych stałych lub powracających motywach reinterretowanych w duchu czarnego humoru, bazującego na odwróconej wzniosłości. W niniejszej pracy czarny humor został ukazany zarówno jako element szerszej kategorii estetycznej, a więc składowa komizmu, jak i wykraczająca poza strukturę dzieła postawa egzystencjalna, zorientowana na tkwiącą w człowieku ambiwalencję, wyrażoną przez Plessnera hasłem: „Śmiejąc się jednym, płacząc drugim okiem”⁵². Jednocześnie zaprezentowana koncepcja śmieszności czerpie z „totalizacji humoru” - teorii Jeana Paula Richtera, który w 1804 roku w dziele *Vorschule der Ästhetik* zaznaczał: „Humor nie niszczy jednostkowego przypadku, lecz skończoność poprzez kontrast z ideą. Nie istnieją dla niego ani pojedyncze głupstwo, ani poszczególni głupcy, a jedynie głupota i szalony świat”⁵³. Ponadto czarny humor wykorzystano jako oryginalny, dający wiele możliwości klucz interpretacyjny, który pozwolił dostrzec w wybranych utworach treści dawniej pomijane bądź przemilczane, a także owo zamiłowanie do „komicznej draki”, widoczne nie tylko w warstwie tekstu, ale i na poziomie poszczególnych biografii. To wreszcie niezwykle ciekawa oraz rozwojowa perspektywa badawcza, która symultanicznie pozwala zgłębiać różnorodne aspekty filozoficzne, zwłaszcza bogaty wachlarz idei przynależnych zjawisku degradacji, opiewających naprzemiennie heroiczne wzloty i upadki ducha ludzkiego. Obecną w niniejszej rozprawie analizę *humour noir*, w wielu miejscach dopełnia szersze, holistyczne ujęcie, odnoszące się do przełomowych wydarzeń historycznych oraz rewolucji w dziedzinie sztuki, które obaliły dawny, dziewiętnastowieczny kodeks norm. A zatem, posiłkując się fragmentem zapożyczonym z Schulzowskiej *Księgi* czas rozpocząć komiczną odyseję po niezgłębionych meandrach czarnego humoru:

Czy przygotowaliśmy w pewnej mierze czytelnika do rzeczy, które nastąpią, czy możemy zaryzykować podróż w epokę genialną? Nasza trema udzieliła się czytelnikowi. Czujemy jego zdenerwowanie. Mimo pozorów ożywienia i nam jest ciężko na sercu i pełni jesteśmy trwogi. W imię Boże tedy – wsiadamy i odjazd!⁵⁴.

⁵¹ S. Critchley, *O humorze*, s. 10.

⁵² H. Plessner, *Śmiech i płacz*, s. 173.

⁵³ J.P. Richter, *Vorschule der Ästhetik*, München-Wien 1975, s. 124. Cyt. za: M. Geier, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie*, s. 146.

⁵⁴ B. Schulz, *Księga*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1989, s. 120.

Rozdział I *Kubinesk humor*

1.1. *Święto wiosny*

29 maja 1913 roku Igor Strawiński wystawia na deskach paryskiego Théâtre des Champs-Élysées balet, jakiego dotąd jeszcze nie widziano. Mowa o *Święcie wiosny*, z choreografią opracowaną przez ówczesnego „boga tańca” Wacława Niżyńskiego. Prapremiera wywołała niemały skandal, publiczność nie kryjąc oburzenia w pośpiechu opuszczała gmach teatru, zaś widzowie, którzy pozostali na sali nieskrępowanie dawali upust emocjom, obrażając kompozytora, dyrygenta Pierra Monteaux, orkiestrę oraz tancerzy. Atmosfera była niezwykle napięta, co odważniejsi próbowali nawet wtargnąć na scenę. Z dzisiejszej perspektywy impulsywne zachowanie widzów wydaje się czymś niemalże abstrakcyjnym, jednak na początku dwudziestego stulecia podczas przedstawień teatralnych bądź operowych niejednokrotnie dochodziło do zakłóceń porządku publicznego, a interwencje policji w trakcie spektakli nie budziły zdziwienia. Tamtejsza widownia, w większości składająca się z przedstawicieli arystokracji oraz zróżnicowanego mieszczaństwa, miała dość zachowawczy gust oraz własne wyobrażenia na temat jedynej, możliwej formy sztuki. Wciąż powszechnie obowiązywał dziewiętnastowieczny, klasyczny kanon, a wszelkie innowacje nierzadko spotykały się z silnym oporem lub wrogością. Zapewne w tym należałoby upatrywać porażki duetu Strawiński-Niżyński, ale czy rzeczywiście można tu mówić o porażce?

Dziś *Święto wiosny* uważane jest za jedno z przełomowych wydarzeń w historii baletu, kolejne przedstawienia cyklicznie pojawiają się na deskach teatrów całego świata, a muzyka i sposób tańca nikogo specjalnie nie szokują. Jednakże w burzliwym, przedwojennym 1913 sytuacja wyglądała zgoła inaczej. Strawiński podczas przygotowań do premiery cieszył się ogromną popularnością, był kompozytorem powszechnie znanym oraz szanowanym¹, podobnie Niżyński, postać niezwykle charyzmatyczna, rozbudzająca wyobraźnię nie tylko

¹ Zob. A. Jarzębska, *Strawiński. Myśli i muzyka*, Kraków 2002 oraz Ch. M. Joseph, *Strawiński – geniusz muzyki i mistrz wizerunku*, przeł. A. Laskowski, Warszawa 2012.

kobiet, ale i mężczyzn, ktoś w rodzaju idola rodzącej się popkultury². Choreografia, którą stworzył do *Święta* w niczym nie przypominała tradycyjnego baletu, taniec był dziki, energiczny, niemalże pierwotny, już sam układ stóp, skierowanych do wewnątrz, znacznie odbiegał od przyjętych w tańcu klasycznym norm. Niżyński stał się prekursorem oraz wizjonerem, który twórczo wyprzedzał swoją epokę o co najmniej kilkanaście lat. Bez wątplenia, stworzenie choreografii do kompozycji Strawińskiego okazało się jednym z najjaśniejszych punktów w jego krótkiej, aczkolwiek spektakularnej karierze, którą niespodziewanie przerwał rozwój choroby psychicznej³. Z perspektywy czasu to pozorne niepowodzenie jedynie umocniło pozycję choreografa, a zarazem tancerza doskonałego, w pełni identyfikującego się z odgrywaną przez siebie rolą. Niżyński dla współczesnych historyków baletu to wciąż postać niemalże mityczna, guru tańca, który całe życie podporządkował sztuce. Nie chodziło jedynie o doskonałą technikę, ale również o rodzaj daru, talentu, iskry bożej czy mesjanistycznego poczucia posłannictwa. Zejście ze sceny oznaczało dla niego pożegnanie z życiem, swoisty kres oraz koniec wszystkiego. W prowadzonym sumiennie, podczas remisji choroby *Dzienniku* odnotował: „Jestem tym Bogiem, który umiera, gdy go nie kochają”⁴.

Warto zaznaczyć, iż nowatorska choreografia *Święta wiosny* nie była debiutem Niżyńskiego, już w 1912 roku zszokował paryżan układem skomponowanym do preludium *Popołudnia fauna* Claude’a Debussy’ego. Przedstawienie z oczywistych względów podzieliło publiczność, niektórzy uznali je za wręcz obsceniczne, gdyż zaprezentowany tam erotyzm, jak na owe czasy wydawał się czymś niestosownym, niemalże pornograficznym. Chodziło o wykonany w finalnej scenie taniec Fauna, w którego wcielił się sam Niżyński. Tancerz zaprezentował zgorszonym widzom własną interpretację „uniesienia miłosnego”. Redaktor paryskiego „Le Figaro” Gaston Calmette, uznał *performance* Niżyńskiego za obrazę moralności, rzecz niemal haniebną, której nie godzi się oglądać. Jednak znaleźli się również tacy, m.in. ceniony przez Rilkego, znany rzeźbiarz Auguste Rodin⁵, którzy byli pod niemałym wrażeniem. Wrogość przeplatana zachwytem, wskazywała na znaczną rozbieżność w recepcji powstających wówczas dzieł. Coś wisiało w powietrzu, a artyści intuicyjne przeczuwali nadejście nowych prądów. Niezwykła popularność stworzonych przez Siergieja Diagilewa

² Kolejnym baletmistrem, który rozbudzi skrajne emocje wśród publiczności oraz zyska ogromną popularność także poza sceną będzie Rudolf Nurijew.

³ Wacław Niżyński cierpiał na schizofrenię, po jednym z występów w stanie katatonii został odwieziony do szpitala psychiatrycznego.

⁴ W. Niżyński, *Dziennik*, przeł. G. Wiśniewski, Warszawa 2000, s. 152.

⁵ Zob. R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, przeł. W. Wirpsza, Kraków 1963.

Baletów Rosyjskich, towarzyszyła coraz bardziej śmiałym kompozycjom i wizjom muzyków, przełamujących tabu wstydu oraz zachowawczej, artystycznej „przyzwoitości”, w momencie, gdy ruszyła hamowana dotąd machina twórcza, nie było już odwrotu.

Strawiński wystawiając *Święto wiosny* świadomie i prowokacyjnie zerwał z dziewiętnastowieczną tradycją, wiedząc, że sztuka musi zostać zrewolucjonizowana. Libretto słynnego baletu powstało na bazie pogańskich legend dotyczących obrzędowości pierwotnej Rusi, chodziło o ukazanie nieprzerwanej, witalnej cykliczności oraz przebłaganie sił odradzającej się wiosną przyrody. Balet składał się z dwóch części, pierwszą stanowiła *Adoracja ziemi*, drugą *Ofiara*. Silne, rytmiczne dźwięki pobudzały tancerzy do szaleńczego ruchu, z kolei całość obrazowała żałosny protest człowieka skierowany przeciw wszechpotężnej naturze. Szaleństwo, witalizm, barbarzyństwo, a także odrodzenie okupione śmiercią, oto główne filary *Święta wiosny*. Nieustanny dysonans potęgował obecny tam nastrój grozy, zaś dziewczęta oraz młodzieńcy biorący udział w pogańskich, ludowych rytuałach wiedzieli, iż finalnie muszą wybrać ofiarę, która, aby przebłagać Matkę Ziemię „zatańczy się” na śmierć. Ze względu na poruszoną tematykę kompozytor zastosował innowacyjne środki wyrazu, skupiając się głównie na rytmice, ostrej instrumentacji czy dysonansowych współbrzmieniach.

Święto wiosny to niewątpliwie balet przyszłości, który zwiastował modernistyczny przełom, skutkujący zerwaniem z zachowawczą estetyką poprzedniego stulecia. Agresywny, naturalistyczny taniec oddawał również eskalację napięć i konfliktów, które ogarnęły ówczesną Europę. Antagonizmy pomiędzy poszczególnymi narodami z dnia na dzień przybierały na sile, coraz wyraźniej dało się także zauważyć chęć zmiany ustalonego porządku geopolitycznego. Dzieło Strawińskiego stanowi rodzaj artystycznej introdukcji, którą Modris Eksteins postrzegał niczym punkt odniesienia, zapowiadający większość rewolucyjnych zmian, jakie miały nadejść w XX wieku:

Jednym z najlepszych symboli tego pełnego paradoksów i poddanego działaniu sił odśrodkowych wieku – gdy pragnąc wolności, posiadliśmy moc całkowitego zniszczenia – jest taniec śmierci z jego orgiastyczno-nihilistyczną ironią. *Święto wiosny*, które miało prapremierę w maju 1913 roku w Paryżu, rok przed wybuchem wojny, jest chyba ze swoją rewolucyjną energią i apoteozą życia poprzez ofiarę śmierci symbolicznym *oeuvre*, dziełem dwudziestowiecznego świata, który w pogoni za życiem uśmiercił miliony najwartościowszych istot ludzkich. Początkowo Strawiński zamierzał nadać swej muzyce tytuł *Ofiara*. [...] Sztuka wykroczyła poza ramy rozumu, dydaktyki i celu moralnego, stała się prowokacją i wydarzeniem. Premiera *Święta wiosny* stanowi kamień milowy w rozwoju modernizmu, modernizmu rozumianego przede wszystkim jako kult sensoryjnego wydarzenia, poprzez które życie i sztuka stają się siłą i stapiają ze sobą⁶.

⁶ M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Warszawa 1996, s. 8, 27- 28.

Utożsamienie sztuki z życiem stało się sztandarowym postulatem modernizmu, podobnie zresztą, jak walka pokoleniowa świadcząca o chęci wyznaczenia nowych, twórczych szlaków, zgodnie z twierdzeniem Cézanne'a, który mawiał, że „dobrze jest radzić się mistrzów, siłę należy jednak czerpać z otaczającego świata, ze współczesności”⁷. Tomasz Gryglewicz, w artykule *Czy powrót do modernizmu?* przywołuje stanowisko amerykańskiego teoretyka architektury Charlesa Jencksa, według którego modernizm można postrzegać „jako uniwersalny, międzynarodowy styl, określony nowymi materiałami konstrukcyjnymi, adekwatny dla nowego industrialnego społeczeństwa, jego smaku i struktury socjalnej”⁸. Zdaniem Jencksa modernizm był ściśle związany z awangardą artystyczną, która zapoczątkowała ten styl nie tylko w architekturze, ale również w sztukach wizualnych, z malarstwem na czele. Jencks wyodrębnił także tzw. „późny modernizm”, nazywany czasem „agonalnym”, który Lyotard określił już mianem postmodernizmu. W opinii autora *Kondycji ponowoczesnej* postmodernizm pojawił się na początku XX wieku i był silnie związany z obszarem geopolitycznym, na którym żył i tworzył m.in. Alfred Kubin. Lyotard twierdził ponadto, iż modernizm opierał się na trzech, głównych meta-opowieściach, mianowicie: „o emancypacji ludzkości (w oświeceniu), teologii ducha (w idealizmie) i hermeneutyce zmysłów (w historyzmie)”⁹. Kres temu położył relatywistyczny pluralizm, który filozof powiązał z „pesymizmem, którym karmiła się generacja przełomu wieków w Wiedniu: artyści Musil, Kraus, Hofmannstahl, Loos, Schönberg, Broch, ale także filozofowie Mach i Wittgenstein”¹⁰. „Papież postmodernizmu” w tekście *Wzniosłość i awangarda* wskazał szereg wyznaczników ponowoczesności, podkreślając zmiany, jakie dokonały się w obszarze recepcji dzieł nieprzynależnych do tradycyjnego kanonu. Szukanie pochlebstw oraz chęć przypodobania się publiczności dawno minęły, jedyne co miało wówczas znaczenie w środowisku awangardy to chęć wywołania określonej reakcji wśród odbiorców:

Publiczność nie feruje już sądów na podstawie kryteriów smaku, rządzonego przez tradycję podzielanej przez wszystkich przyjemności: jednostki, których artysta nie zna („lud”), czytają książki, biegają po salach wystawowych, cisną się do teatrów i na koncerty publiczne, oddają się uczuciom nieprzewidywalnym, są wstrząśnięte, pełne podziwu, pogardy, obojętności. Rzecz nie polega na tym, aby się im spodobać, sprawiając, że utożsamią się z jakimś imieniem i uczestniczyć będą w gloryfikacji jakiejś cnoty, lecz na tym, by ich zaskoczyć. [...] Niedoskonałość, ujma dla smaku, brzydota, także biorą udział w efekcie wstrząsowym. Sztuka nie naśladuje natury, tworzy odrębny świat, *eine Zwischenwelt*, jak powie Paul Klee, *eine Nebenwelt*, jak można by jeszcze powiedzieć, gdzie potworność i bezkształt mają swoje prawa bytu, gdyż mogą być wzniosłe¹¹.

⁷ Zob. A. Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa 1987, s. 112.

⁸ T. Gryglewicz, *Czy powrót do modernizmu?*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 195.

⁹ Tamże, s. 197.

¹⁰ Tamże.

¹¹ J. F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 179-180.

Na obszarze monarchii Austro-Węgier już w pierwszym dziesięcioleciu nowego stulecia, postępowi artyści gremialnie zrywają z akademizmem, nie chcąc dłużej powielać jałowych, epigońskich schematów. Uprawianie sztuki dla mas przestaje ich interesować, co prawda, nadal malują typowe portrety bogatych przedstawicieli mieszczaństwa bądź arystokracji, ale traktują to jedynie jako formę zarobku. Wyjątkiem są wizerunki Almy, wdowy po kompozytorze Gustavie Mahlerze, późniejszej muzy i kochanki Oskara Kokoschki, który zafascynowany „heroiną przełomu wieków”¹², uwiecznił ją na słynnym obrazie *Narzęczona wiatru* (*Windsbraut*). Jednak prace te, podobnie jak szkice autorstwa Eгона Schielego, w niczym nie przypominały klasycznych wizerunków. Zdaniem Mieczysława Porębskiego, każda artystyczna rewitalizacja, niemal zawsze wypływa z chęci odnowienia skostniałego, artystycznego języka: „modernizm końca XIX wieku i pierwszych lat wieku XX uznać by należało za zjawisko nie jednorazowe, ale za charakterystyczną powracającą cyklicznie prawidłowość artystycznego i nie tylko artystycznego rozwoju całej naszej śródziemnomorsko-europejskiej cywilizacji”¹³. Wszyscy wówczas pragnęli tworzyć dzieła jednostkowe, unikalne, niepowtarzalne, a cała dziewiętnastowieczna sztuka i obyczajowość¹⁴ powoli odchodziła do lamusa. Nastąpiły czasy awangardy, ekspresjonizmu, pora artystycznych eksperymentów, które z czasem zainteresowały nowego typu marszandów, co podkreśla długoletni ekspert domu aukcyjnego Sotheby’s, Philip Hook:

Lata poprzedzające bezpośrednio pierwszą wojnę światową cechuje niezwykle wysoki stopień innowacyjności i rewolucyjności przedsięwzięć w zakresie sztuki współczesnej. Pionierscy marszandzi odegrali niebywale doniosłą rolę w przygotowaniu tej transformacji. Bez takich ludzi jak Vollard, Kahnweiler, Cassirer czy Herwarth Walden rozwój sztuki modernistycznej przebiegałby zupełnie inaczej¹⁵.

W kręgach artystów, również na polu literatury, obowiązywała wówczas, jedna, naczelną zasadą: „Prawda przeciwko moralności”, której treść wyprzedzała późniejszą, egzystencjalną myśl Alberta Camusa. Filozof, w odczycie wygłoszonym na uniwersytecie w Uppsali, 14 grudnia 1957 roku z okazji otrzymania nagrody Nobla stwierdził: „Każdy artysta znajduje się dziś na galerze epoki. Skończył się czas drogich mistrzów, artystów z kameliami i geniuszy

¹² Pod urokiem Almy znaleźli się ponadto kompozytor Alexander von Zemlinsky, architekt Walter Gropius oraz pisarz Franz Werfel.

¹³ M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 235.

¹⁴ Na początku XX wieku przybrały na sile wszelkie ruchy emancypacyjne. Kobiety dążyły do równouprawnienia negując powszechnie obowiązujący patriarchy. W 1913 roku niemalże cały „towarzystwo” Wiedeń żył głośnym romansem Mathilde, żony kompozytora Arnolda Schönberga, z młodym malarzem Richardem Gerstlem: „Mężowie zostawiający żony – takie rzeczy były na porządku dziennym, ale żona zostawiająca męża, a w dodatku dzieci – to było coś zupełnie nowego! Najwyraźniej oznaczało to początek nowej, straszliwej epoki!”, cyt. za: P. Szarota, *Wiedeń 1913*, Gdańsk 2013, s.45-46.

¹⁵ P. Hook, *Galeria szubrawców. Narodziny (i sporadyczne upadki), profesji marszandów, ukrytych aktorów na scenie dziejów sztuki*, przeł. M. Filipczuk, Kraków 2017, s. 119.

ferujących wyroki z foteli”¹⁶. W dalszej części wystąpienia Camus przeciwstawia „fabrykantów sztuki” autentycznym twórcom, ci pierwsi zyskują miano „eleganckich pisarzy” przez dziesiątki lat opisujących „elegancki świat, w którym problemy sprowadzają się do spraw pieniądza i kłopotów sercowych”¹⁷. To właśnie w takich quasi-pisarzach lubowała się mieszczańska Europa około roku 1900. Z drugiej strony funkcjonują artyści pozornie autentyczni, którzy świadomie dystansują się wobec problemów społecznych, uprawiając jedynie sztukę dla sztuki, co z kolei skutkuje beznamiętnym elitaryzmem. Tworzenie zarówno „sztuki salonowej”, jak i egotyczny kult sztuki samej w sobie prowadzi twórcę na manowce. Autor *Sprawiedliwych*, twierdzi, iż artysta nie powinien odwracać się plecami do epoki, w której żyje, unikać zaangażowania oraz tworzyć w próżni. Camus radzi, aby każdy odnalazł złoty środek, skutkujący powstaniem twórczej harmonii:

Sztuka jest w pewnym sensie buntem przeciw światu, przeciw temu co w nim ulotne i niepełne: chce ona nadać inną formę rzeczywistości, której odrzucić nie może, z niej bowiem czerpie swoje wzruszenia. [...] Sztuka to ani totalna niezgoda, ani zgoda na rzeczywistość, ale obie jednocześnie: dlatego jest nieustającym i wciąż ponawianym rozdarciem. Artysta zawsze trwa w tej dwuznaczności, nie może bowiem przekreślić rzeczywistości, a wciąż musi podawać ją w wątpliwość. [...] Wielki styl jest w połowie drogi pomiędzy artystą i jego przedmiotem [...]¹⁸.

Tomasz Gryglewicz, zauważa, że to właśnie na lata 1910-1913 datuje się kryzys przedmiotu w malarstwie. Powraca wtenczas impresjonistyczny „efekt mgły”, znany z dzieł Claude’a Moneta bądź twórczości Williama Turnera, z kolei rozwijającą się w tamtym okresie wczesną awangardę, a więc nurty, takie jak: fowizm, ekspresjonizm, kubizm, orfizm czy futuryzm, cechował:

[...] ideologiczny synkretyzm, swoista gnoza, którą tworzyła mieszanka mistycyzmu i dekadentyzmu, anarchizmu i nihilizmu, eskapizmu i maszynizmu. Van Gogh, Gauguin i Cézanne stali się kapłanami tej nowej artystycznej religii. Rewolucji artystycznej w sztukach plastycznych towarzyszyły radykalne przemiany w architekturze i wzornictwie przemysłowym, odrzucające historyzm na rzecz tzw. wczesnego modernizmu secesyjnego i protofunkcjonalistycznego¹⁹.

Pierwsze dwudziestolecie minionego wieku to także czas wielkich debiutów. Na scenę sztuki z impetem wkraczają młodzi malarze, nierzadko z literackim zacięciem, jak choćby tworzący dramaty Oskar Kokoschka lub podejmujący próby poetyckie Egon Schiele, dziś bodaj najślynniejsi przedstawiciele kiełkującej wówczas awangardy. Wśród działających we wspomnianym okresie artystów, sporo było postaci niemniej ekscentrycznych, jednak obecnie nieco już zapomnianych, funkcjonujących trochę na uboczu, wręcz marginalnie, z dala od głośnych aukcji, lecz to właśnie ich synkretyczne prace cechowała owa dwoistość, o którą

¹⁶ A. Camus, *Artysta i jego epoka*, w: tegoż, *Dwa eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991, s. 127-128.

¹⁷ Tamże, s. 131.

¹⁸ Tamże, s. 136-137.

¹⁹ T. Gryglewicz, *Czy powrót do modernizmu?*, s. 202.

apelował Camus. Niewątpliwie takim twórcą dryfującym po meandrach swojej epoki był Alfred Kubin, odznaczający się dość ambiwalentnym stosunkiem do burzliwych czasów, w których przyszło mu żyć i twórczo pracować. Z jednej strony, pełnymi garściami czerpał z wszelkich innowacji w dziedzinie sztuki, dostrzegając wagę zachodzących na jego oczach zmian, przy czym symultanicznie uciekał w projekcję wyimaginowanych, oddalonych światów. W jego pracach odnajdziemy zarówno kompilację elementów realistycznych, pierwiastki skrajnie naturalistyczne, jak i odpowiednią dozę mrocznej fantastyki oraz równie ciemnego humoru. Niegdyś, jeden z najsłynniejszych ilustratorów swoich czasów, dziś znany jedynie nielicznym²⁰, wydaje się być modelowym przedstawicielem tamtejszej bohemy, a także nieodrodnym „dzieckiem swoich czasów”.

Kubin to jeden z głównych przedstawicieli tzw. austriackiej awangardy przełomu XIX i XX wieku, zazwyczaj mówi się o nim w odniesieniu do innych tworzących wówczas artystów, mniej lub bardziej związanych z nurtem ekspresjonistycznym, takich jak: Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Otton Wagner czy Egon Schiele. Kubin kojarzony jest przede wszystkim z monachijską grupą Neue Künstlervereinigung München (Nowe Stowarzyszenie Artystyczne), jednakże w 1911 roku malarz wraz z Kandinsky, Franzem Marcem oraz Gabriele Münter odchodzą ze Stowarzyszenia zakładając własną grupę Der Blaue Reiter (Błękitny Jeździec), którą historycy sztuki uznają za najważniejszą strukturę artystyczną w Niemczech przed wybuchem Pierwszej Wojny Światowej²¹. Kubin stopniowo uwalnia się spod wpływów Paula Klee, zrywa z malarstwem abstrakcyjnym, lecz mimo to wciąż pozostaje pod wrażeniem prac Lyonela Feiningera. Studiując obrazy Kubina można w nich dostrzec nieskrywane inspiracje dziełami Féliciena Ropsa, Jamesa Ensora, Edwarda Muncha, Hansa Baldunga Griena, a zwłaszcza Francisco Goi, stąd też wzięty pseudonim malarza, nazywanego „austriackim Goyą”. Śledząc ewolucję twórczą artysty dostrzegamy, iż we wczesnym okresie Kubin bardziej, niż malarstwem zajmował się grafiką. Jak twierdzi jeden z komentatorów jego sztuki, Peter Assmann: „na początku lat dwudziestych uchodził za jednego z najbardziej interesujących rysowników swojego pokolenia, cieszył się międzynarodową sławą, nie ograniczającą się już wówczas wyłącznie do niemieckiego obszaru kulturowego”²². Z kolei Jan Gondowicz, wskazuje, iż wczesne prace Kubina nawiązywały do popularnych

²⁰ W ostatnich latach twórczość Kubina przeżywa mały renesans. Niektóre spośród jego prac graficznych wzbudziły zainteresowanie m.in. Piotra Dmochowskiego, marszanda Zdzisława Beksińskiego, z kolei Krystian Lupa wyreżyserował spektakl teatralny zatytułowany *Państwo snu*, którego treść została oparta na napisanej przez malarza powieści.

²¹ *Kalendarium życia i twórczości Alfreda Kubina*, oprac. M. Oberchristl, M. Rydiger, w: *Mroczna strona wyobraźni – sztuka Alfreda Kubina*, red. T. Leśniak, Kraków 2008, s. 132.

²² P. Assmann, *Alfred Kubin – obrazy fantastyczne*, w: *Mroczna strona wyobraźni*, s. 9.

szesnastowiecznych naddunajskich grafik, gotycyzmu Caspara Davida Friedricha oraz symbolizmu Alfreda Rethela i Maxa Klingera, którego Kubin uważał za największego żyjącego artystę²³. To właśnie za sprawą akwaforty Klingera, zatytułowanej *Paraphrase über den Fund eines Handschuhs*, Kubin wpada w trwający do 1903 roku szal twórczy. W tym płodnym artystycznie okresie kreśli również szereg szkiców zainspirowanych powracającymi, sennymi wizjami, a także eksperymentuje z wielorakimi technikami rysunku. W opinii Jacka Purchly, szkice Kubina przywodzą na myśl dzieła największych grafików europejskich, takich jak Bosch, Dürer czy Ensor²⁴. Jednak początkowo prace Kubina nie cieszyły się zbyt dużą estymą, zwłaszcza w kręgach niemieckiej Secesji. Gondowicz, analizując czarny humor obecny w dziełach „austriackiego Goi” zauważa, że „esteci z miesięcznika „Pan” ignorowali go za brak wyrafinowania, redaktorzy niemniej sławnego miesięcznika „Jugend” - za niedostatek wdzięku, a satyrycy z „Simplicissimusa” - za wyprane z dowcipu czarnowidztwo”²⁵. Co więcej, także zorganizowana w 1902 roku pierwsza samodzielna wystawa Kubina w prestiżowej galerii Paula Cassirera w Berlinie kończy się fiaskiem, zarówno krytycy, jak i publiczność są zniesmaczeni eksponowaniem pornografii oraz „pławieniem się w patologicznych fantazjach”²⁶. Prawdziwe, poważne sukcesy artysta osiągnie niemal dekadę później. W latach 30. XX wieku jego twórczość zostaje zdefiniowana przez nazistów jako *entartete Kunst* (sztuka zdegenerowana), jako że Führer, przemawiając w Norymberdze, obiecał narodowi niemieckiemu, iż rozprawi się z wszelką twórczością, która będzie znacząco odbiegać od realizmu:

Dla kubizmu, dadaizmu, futuryzmu, impresjonizmu i tym podobnych kierunków nie ma miejsca wśród narodu niemieckiego. Wszystkie te pomysły nie są ani staromodne, ani nowoczesne. To tylko udawana gadanina ludzi, którym Bóg poskąpił prawdziwego talentu artystycznego [...]. Od tej pory będziemy prowadzić bezwzględną wojnę, aby wykorzenić elementy, które podkopują naszą kulturę²⁷.

Skądinąd, organizowane przez Josepha Goebbelsa, ówczesnego ministra propagandy III Rzeszy *Die Ausstellung Entartete Kunst* (Wystawy sztuki zdegenerowanej) miały przyciągać znacznie więcej zainteresowanych, niż ekspozycje gloryfikujące czystą, typowo „aryjską”, prawdziwie narodową sztukę, prezentowaną w Haus der Deutschen Kunst. Do malarzy „wyklętych” prócz Kubina zaliczono wielu artystycznie pokrewnych mu twórców, takich jak: Ernst, Chagall, Kandinsky, Klee, Kirchner, Dix czy Franz Marc²⁸. Stosunek Kubina do nowej władzy cechowała wyraźna niechęć, potęgowana faktem, iż żona artysty, Hedwig Gründler,

²³ J. Gondowicz, *Olśniony mrokiem*, w: *Mroczna strona wyobraźni*, s. 27.

²⁴ Zob. J. Purchla, *Alfred Kubin, czyli mroczna strona wyobraźni*, s. 7.

²⁵ J. Gondowicz, *Olśniony mrokiem*, s. 32.

²⁶ *Kalendarium życia i twórczości Alfreda Kubina*, s. 130.

²⁷ Cyt. za: A. Rydell, *Bezcenne. Naziści opętani sztuką*, przeł. W. Łygaś, Poznań 2015, s. 59.

²⁸ Tamże, s. 67.

była w połowie Żydówką. Kubin stopniowo tracił zlecenia, spora część książek, które ilustrował, znalazła się na czarnej liście sporządzonej przez Krajową Izbę Książki w Berlinie, lecz dzięki swej apolitycznej postawie za czasów rządów NSDAP, po zakończeniu wojny mógł cieszyć się szacunkiem, zwłaszcza wśród młodych austriackich artystów, którzy czerpali inspirację z jego dzieł. Aktualnie historycy sztuki mają spory problem z przyporządkowaniem twórczości Kubina do jednego, ściśle określonego nurtu. Malarz oscyluje zwykle między symbolizmem, a ekspresjonizmem, niektórzy zaś widzą w nim prekursora surrealizmu. Jak trafnie zauważa jeden z badaczy zgłębiających spuściznę artysty: „Nie bez powodu tajemniczą, pełną sprzeczności, trudną do rozwikłania sytuację określa się w języku niemieckim słowem *kubinesk*²⁹, wywodzącym się z doświadczenia jego sztuki”³⁰.

Kubin w swych obrazach kreował różnorodne, synkretyczne światy, eksperymentując z wieloma technikami, wykorzystywał m.in. specjalną metodę wtryskową. Prace malarza, już od pierwszych, publicznych ekspozycji, budziły szereg kontrowersji, ponieważ niemal wszystkie zawierały elementy brutalnego erotyzmu, nierzadko ocierały się o pornografię, okrucieństwo lub nieoczywisty, dla wielu nieczytelny, pełen frenezji humor, co w tamtych czasach było całkowicie sprzeczne z gustami pruderyjnego społeczeństwa. Jednakowe uczucia niezadowolenia budziło ponadto wielu innych, awangardowych twórców. Analogiczna sytuacja spotkała choćby dobrego znajomego Kubina, Oskara Kokoschkę podczas wiedeńskiego Kunstschau w 1908 roku. Obrazy Kokoschki nie trafiły w gust znacznej części Wiedeńczyków, dla których wówczas szokujący potrafił być nawet secesyjny Gustav Klimt. Cieszące się złą sławą prace zobaczył również arcyksiążę Franciszek Ferdynand, domagający się wymierzenia kary cielesnej dla „zdegenerowanego malarza”³¹. Niemal dekadę później w 1917 roku podczas pierwszej, paryskiej wystawy Modiglianiego miał miejsce nalot policji, którą sprowokował znajdujący się w witrynie galerii kobiecy akt. Nie inaczej było na prowincji. Podobny szok wśród przedstawicieli tamtejszego establishmentu wywołała ekspozycja obrazów i grafik autorstwa Brunona Schulza. Odbywający się w 1928 roku w Truskawcu wernisaż oburzył przebywającego tam lidera Chrześcijańskiej Demokracji Maksymiliana Thulie, który żądał natychmiastowego usunięcia wystawy³². Przywołane zdarzenia, pomimo dzielącego je niemałego dystansu czasowego (początek minionego wieku – lata trzydzieste), ukazują, iż

²⁹ Analogicznym przymiotnikiem odnoszącym się do charakterystycznego nastroju obecnego w prozie Franza Kafki jest określenie *kafkaesk*.

³⁰ P. Assmann, *Alfred Kubin – obrazy fantastyczne*, s. 10.

³¹ Na widok jednego z dzieł Kokoschki, Franciszek Ferdynand miał podobno wykrzyknąć: „Ten człowiek zasługuje na to, aby połamać mu wszystkie kości!”. Zob. P. Szarota, *Wiedeń 1913*, s. 50-51.

³² Por. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967, s. 93-94.

konwencjonalna, obyczajowa „świętoszkowatość” dość długo, a zarazem skutecznie blokowała rozwój wielu karier, niwecząc zasłużony sukces poszczególnych twórców.

Niepokojące, a zarazem budzące powszechne zgorzsenie prace Kubina, cechowała wpisana w nie literackość, do której „czarownik z Zwickledt”³³ przykładał ogromną wagę. To właśnie owa „literackość” jego grafik, pozwala analizować je pod kątem zawartego w nich znacznego ładunku czarnego humoru. Kubin obficie czerpał nie tylko z dzieł dawnych mistrzów pędzla i pióra, interesowały go zwłaszcza starogermańskie sagi i baśnie. Malarz uważnie dobierał tytuły przypisane poszczególnym szkicom, które niemal zawsze dawały odbiorcy możliwość wielorakich interpretacji. Zazwyczaj obrazy Kubina stanowiły mozaikę wielu różnych opowieści, które według Jacka Purchly, „prześiknięte lękami i fobiami, znakomicie oddają kafkowskiego ducha Europy Środka u progu XX wieku. Ta Europa bowiem to nie tylko kwestia wyobraźni – to trauma i ambiwalencja”³⁴. Franz Kafka, którego „duch” i styl zrewolucjonizowały bieg europejskiej historii literatury, znał prace Kubina, panowie spotkali się prawdopodobnie około 1911 roku, nawiązując dość specyficzną nić porozumienia, o czym możemy przeczytać w monografii Piotra Szaroty *Wiedeń 1913*: „Podczas jednego z pierwszych spotkań nie rozmawiali o snach, ale na temat obstrukcji. Kubin polecił Kafce regulinę, zmielony wodorost, który jego zdaniem działał znacznie lepiej od chemicznych środków przeczyszczających”³⁵. Obu twórców łączyło nie tylko obsesyjne zainteresowanie fizjologią, zarówno Kubin, jak i Kafka byli jednostkami, które dotknęła odmiana tzw. „środkowoeuropejskiej neurastenii”. Cierpiało na nią wielu współczesnych im reprezentantów różnych gałęzi sztuki, nastroje te potęgował dość specyficzny klimat epoki znajdującej się u progu nowego stulecia oraz nieco później, wydarzenia związane z chylącą się ku upadkowi monarchią Austro-Węgier, na terenie której żyli. Robert Musil, autor *Człowieka bez właściwości* i jeden z głównych bohaterów *Wiednia 1913* niezwykle trafnie podsumował klimat ówczesnej stolicy podupadającego imperium oraz sposób sprawowania rządów w c.k. monarchii, potocznie zwanej „Cekanią”:

Pisało się o niej monarchia austriacko-węgierska, ale w potocznej mowie nazywano ją po prostu Austrią [...]. Cekania miała konstytucję liberalną, ale rządy klerykalne. Rządzono nią klerykalnie, ale żyło się wolnomyślnie. Wobec prawa wszyscy obywatele byli równi, ale niekoniecznie wszyscy czuli się obywatelami [...]. Cekania była chyba jednak krajem wymarzonym dla geniuszy. I prawdopodobnie właśnie dlatego zginęła³⁶.

Kubin także był obywatelem wielokulturowej Cekanii, urodzony w 1877 roku w czeskich

³³ „Czarownik z Zwickledt” to kolejny pseudonim Kubina, wywodzący się od nazwy zamku w Zwickledt w Górnej Austrii, który artysta nabył wraz z żoną w 1906 roku.

³⁴ J. Purchla, *Alfred Kubin, czyli mroczna strona wyobraźni*, s. 8.

³⁵ P. Szarota, *Wiedeń 1913*, s. 105.

³⁶ R. Musil, *Człowiek bez właściwości*; P. Szarota, *Wiedeń 1913*, s.78.

Litomierzycach, wychowany w austriackich Alpach³⁷, studiował w Monachium, sporo wystawiał choćby w Berlinie. W jego obrazach oraz grafikach, tkwiących na obrzeżach symbolizmu i ekspresjonizmu można dostrzec te same pierwiastki, które tworzą fundament prozy Kafki bądź poezji Georga Trakla. Mowa o mrocznej, dusznej, pełnej niepokoju atmosferze schyłku oraz profetycznym przeczuciu nadciągającej katastrofy. Nastrój ten odnajdziemy w *Helionie* lub *Do Novalisa*, dwóch skrajnie dekadencjonalnych utworach Trakla, pełniących rolę awangardowych manifestów ówczesnej generacji. *Helion*, będący apokaliptycznym psalmem, przepelnia typowo wiedeński *spleen*, tytułowy bohater uosabia jedynie bezwartościowe, pozbawione namiętności trwanie, w tle zaś doświadczamy jesiennej aury, symbolizującej przemijanie, jak również tworzącej akompaniament niezwykle naturalistycznej wizji rozkładu. Z kolei *Do Novalisa* to swoista apoteoza kresu, w której marzeniu towarzyszy utożsamiany ze śmiercią sen. Przeplatana agonią fantastyka marzeń sennych stanowi właściwie *leitmotiv* sztuki Kubina, nazywanego „malarzem snów”³⁸.

³⁷ Kubin wychował się w górskich okolicach Salzburga i Pinzgau.

³⁸ Określenia tego użył już w 1903 roku Ferdynand Avenarius w czasopiśmie poświęconym sztuce moderny „Kunstwart”.

1.2. Malarz snów

Oniryzm, zwykle w niepokojącej tonacji *noir* występujący w wielu pracach Kubina, oddaje rosnącą fascynację psychoanalizą, która wówczas była dziedziną zdobywającą coraz większy rozgłos. W 1899 roku ukazuje się, postdatowane na rok 1900 sztandarowe dzieło Freuda *Objaśnianie marzeń sennych*, które zelektryzowało ówczesną Europę. Tę z początku niedocenioną pracę znali niemal wszyscy, „książka stulecia” szybko zyskała rozgłos, tym samym stając się przedmiotem gorących dyskusji wśród „cekańskiej” bohemy. Nie bez znaczenia był także czas, w którym rozprawa ujrzała światło dzienne, publikacja u progu kolejnej epoki zapowiadała przełom, jaki miał nastąpić w nowoczesnej psychiatrii oraz w wielu innych dziedzinach, takich jak psychologia, antropologia czy literatura. Urodzony w 1856 roku „ojciec psychoanalizy”, w dużej mierze wywodził się z uporządkowanego, dziewiętnastowiecznego świata hołdującego dawnym, silnie normatywnym wzorcom, gdzie choćby pojawienie się w latach 70. impresjonistów wraz z ich niekonwencjonalną, współczesną tematyką gloryfikującą hale paryskiego dworca St. Lazare, wywołało szok wśród tamtejszej publiczności, przyzwyczajonej do rozpowszechnionych kompozycji figuralnych, zachowawczych portretów bądź popularnych jeszcze w XVII i XVIII stuleciu pejzaży urozmaiconych tzw. „sztafażami”³⁹. Bez wątpienia „manifest” Freuda, poprzedzający o pięć lat jego kolejną pracę, tym razem dotyczącą fenomenu śmieszności, a więc *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, wyznaczał wtenczas główne nurty dwudziestowiecznego życia duchowego oraz stanowił punkt odniesienia zwłaszcza dla literatury i malarstwa, które obrały go sobie za cel polemik. Koncepcje Freuda z uwagi na zawartą w nich analizę nieuświadomionych popędów, zatajonych pragnień lub też fragmenty przełamujące tabu seksualności, oczywiście kusiły artystów zainteresowanych zstąpieniem w odmęty duszy ludzkiej oraz poznaniem alogicznych motywacji, które drzemią w każdym z nas. *Objaśnianie marzeń sennych* było czymś na kształt odkrycia nowoczesnej zasłony Mai, którą równie popularny w tamtym czasie wśród moderny Schopenhauer, utożsamiał z barierą blokującą autentyczne poznanie. Jednak, co szczególnie ważne, Freud przyglądając się obecnemu w snach „przymusowi asocjacyjnemu” zaczął łączyć go z rozkoszą śmiechu, badając, jak zaznacza Manfred Geier „komiczne

³⁹ Sztafaż przedstawiał zwykle małe figurki ludzi, czasem zwierząt znajdujące się na dalszym planie kompozycji pomiędzy którymi zawiązywał się rodzaj interakcji. Zob. A. Osęka, *Temat i wyobraźnia*, w: tegoż, *Spojrzenie na sztukę*, s. 88-89.

przykłady działania tego przymusu, który odkrył także w stanie czuwania: w zachowaniach neurotycznych, codziennych pomyłkach, komicznym postępowaniu i zabawnych pomysłach”⁴⁰. Rozprawa opiewająca fascynację „nocnymi halucynacjami”, pomieszaniem porządków, absurdem oraz swego rodzaju bezwolnością wobec wzbierających kaskad szaleństwa, co prawda początkowo nadszarpięła reputację Freuda, jako „poważnego uczonego”, narażając go na niemały ostracyzm w środowisku naukowym, lecz finalnie wszystkie wymienione czynniki, tak bliskie elementom współtworzącym poetykę czarnego humoru, znalazły rozwinięcie w następnych tekstach wiedeńskiego lekarza traktujących o śmiechu. W *Dowcipie i jego stosunku do nieświadomości* słynny neurolog dowodził, iż zarówno marzenie senne, jak i wyodrębniony rodzaj wesołości cechuje daleko idąca zbieżność, która pozwala badać oba mechanizmy za pomocą zbliżonej metody:

„Nie sposób podawać w wątpliwość faktu, że w jednym i drugim przypadku mamy do czynienia z jednym i tym samym procesem psychicznym, który możemy rozpoznać po identycznych rezultatach. Fakt, że między techniką dowcipu a pracą marzenia sennego da się odkryć tak głęboką analogię, z pewnością przyczyni się do wzrostu naszego zainteresowania pierwszym z wymienionych procesów, i ożywi w nas nadzieję, że przeprowadzenie porównania dowcipu i marzenia sennego przyczyni się w pewnym stopniu do wyjaśnienia natury dowcipu”⁴¹.

Zdecydowanie, powinowactwo marzenia sennego i śmiechu odegrało niemałą rolę w koncepcji sztuki oraz onirycznego, mrocznego humoru Alfreda Kubina⁴², wpływając także na właściwy mu, krytyczny osąd dotyczący pojmowania klasycystycznego „piękna, logiki czy sensu”, które na początku minionego stulecia, jak wiadomo uległy znacznym artystycznym przetasowaniom, urzeczywistniając tezę Oscara Wilde’a głoszącego, iż „to nie życie kształtuje sztukę, lecz sztuka życie”⁴³.

W liczącej około 10 000 tysięcy woluminów prywatnej bibliotece Kubina, faktycznie znalazły się dzieła zarówno wspomnianego Schopenhauera orędownika „inkongruencji”, która na stałe zagościła w teorii komizmu, jak i Freuda, utożsamiającego śmiech z oczyszczającym wyzbyciem się skumulowanej energii psychicznej, koncepcji rozwijanej już przez Herberta

⁴⁰ M. Geier, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie. Mała filozofia humoru*, przeł. J. Czudec, Kraków 2007 s. 168.

⁴¹ S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 28.

⁴² Kubin, jako admirator „widziadeł sennych” wspominał: „Po dużym cyklu *Sansara* (1911) przyszedł mi pomysł utrwalenia w rysunku marzenia sennego, tak jak odbija się ono w pamięci natychmiast po przebudzeniu. [...] studiowałem widzenia senne wręcz metodycznie. Czytałem stare, a także zupełnie nowoczesne teorie na ten temat. Obserwacja własnego życia we śnie polegała dla mnie na tym, że szukałem obrazu, ostatecznie najstraszniejszego. Wzywałem się całkiem w ową upiorną, dla wielu w ogóle nie istniejącą istotę ze snu i udawało mi się w pewnym określonym, jakby śniącym na jawie stanie umysłu wykonywać kompozycje w tym duchu”. Wtedy też powstały m.in. ilustracje do *Les diaboliques* Barbeya d’Aureville (1921) oraz sześćdziesiąt rysunków zdbiających ekskluzywną edycję *Sobowtóra* Dostojewskiego, wydaną przez J. Pipera w 1913 roku, A. Kubin, *Demony i nocne zjawy. Autobiografia*, w: tegoż, *Po tamtej stronie*, przeł. A. M. Linke, Warszawa 1980, s. 282-283.

⁴³ Zob. A. Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, s. 96.

Spencera w *Fizjologii śmiechu*. W 1914 roku w liście do przyjaciela podekscytowany Kubin pisał: „Odkrycia Freuda są dla mnie najcenniejszym materiałem, oryginalnym i bardzo zapładniającym. Oczywiście nie prowadzą wprost do Świętego Graala, ale od nauki nie można tego wymagać”⁴⁴. Jeśli jednak chodzi o psychoanalizę, znacznie bliższe było mu stanowisko Junga, który również studiował pisma Nietzschego, filozofa regularnie podejmującego temat śmieszności, m.in. w dziele *Ludzkie arcyludzkie*, w którym teorii poznania towarzyszy koncepcja „homerycznego śmiechu bogów”, utożsamianego z pierwotnym żywiołem życia, z kolei w *Zmierzchu bożyszczy „demon śmiechu”* staje się orężem w walce z rozpowszechnionym dogmatyzmem⁴⁵. Obie refleksje autora *Antychrysta (Antychrześcijanina)* znalazły odbicie w zjawisku, które należałoby określić jako *kubinesk humor*, a zatem humor łączący ekstatyczny żywioł dionizyjski, fascynację śmiercią oraz kpinę z aksjomatów. Ponadto malarz był rówieśnikiem dwóch psychoanalitycznych „odszczepieńców”: Ottona Grossa i Karla Abrahama, którzy szukając własnej ścieżki naukowego rozwoju zerwali z Freudem. Bezsprzecznie, ubrany na czarno, publicznie omawiający swoje seksualne obsesje Kubin byłby idealnym pacjentem samego „mistrza”, lecz na swojej kozetce przyjmował go jedynie dawny współpracownik Freuda, Karl Abraham. Co więcej, niepokojące, deliryczne akwaforty „czarownika z Zwickledt” stanowiły rodzaj syntezy niemal wszystkich wątków poruszanych na cyklicznych spotkaniach Środowego Towarzystwa Psychologicznego⁴⁶. Zresztą Kubin również interesował się sztuką chorych psychicznie, wnikliwie studiując zbiory Prinzhorna w Heidelbergu⁴⁷, nie czynił tajemnicy z faktu, iż sam także cierpi na schizofrenię, zaś początek, rozwój oraz remisję choroby opisał w autobiografii zatytułowanej *Demony i nocne zjawy*.

Zgłębianie obszaru szaleństwa, a także różnorodnych anomalii psychiki, w tym neurastenii, hysterii czy manii, budziło niemałe zainteresowanie w artystycznych kręgach minionej epoki, kultywującej zbliżone tematy rozwijane i popularyzowane jeszcze w dwóch ostatnich dekadach XIX wieku. Celowali w nim zwłaszcza tworzący wówczas symboliści oraz ekspresjoniści

⁴⁴ Zob. P. Szarota, *Wiedeń 1913*, s. 104.

⁴⁵ F. Nietzsche, *Ludzkie arcyludzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1910; *Zmierzch bożyszczy czyli Jak filozofuje się młotem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1906. Zob. także A. Płoszczyniec, *Epistemologiczne sensory śmiechu w filozofii Nietzschego*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 2014, vol. 59, s. 151-166.

⁴⁶ Środowe Towarzystwo Psychologiczne tworzyła nieformalna grupa psychoanalityków skupiona wokół Sigmunda Freuda. Ich sesje odbywały się w każdą środę w wiedeńskim mieszkaniu autora *Objaśniania marzeń sennych*. Do grupy tej należeli m.in. Wilhelm Stekel oraz Alfred Adler. W 1908 roku naukowcy ci założyli Wiedeńskie Towarzystwo Psychoanalityczne. Z WTP związany był także jeden z ulubionych uczniów Freuda, kontrowersyjny twórca wiedeńskiej sieci Klinik Higieny Seksualnej dla Robotników i Pracowników, Wilhelm Reich.

⁴⁷ Hans Prinzhorn był niemieckim psychiatrą oraz historykiem sztuki, który w klinice psychiatrycznej w Heidelbergu gromadził prace ludzi zaburzonych. W 1921 roku jego kolekcja liczyła ponad 5000 dzieł, z kolei w 1922 roku opublikował monografię dotyczącą sztuki chorych umysłowo: *Bildneri der Geisteskranken*.

pokroju Edvarda Muncha, Jamesa Ensora, Eгона Schielego, Oskara Kokoschki bądź Ernsta Ludwiga Kirchnera, który temat nerwicy znalazł z autopsji, nabawiając się jej w okopach Wielkiej Wojny. Wychodząc naprzeciw społecznym oczekiwaniom nieopodal czternastej dzielnicy Wiednia powstał niezwykle popularny wśród artystów, nowoczesny szpital psychiatryczny Steinhof, którego krótką charakterystykę odnajdziemy w publikacji Piotra Szaroty *Wiedeń 1913*:

Steinhof to przede wszystkim pamiątka wiedeńskiej fascynacji szaleństwem, rodzaj psychiatrycznej utopii. Zrealizowany w latach 1904-1907 i nadzorowany przez Wagnera⁴⁸ projekt zakładał stworzenie azylu, który byłby rodzajem otwartego sanatorium promującego zdrowy i zrównoważony tryb życia. [...] Inna sprawa to efektywność stosowanych tam terapii, które dalekie były wciąż od skuteczności. Trzeba jednak przyznać, że w porównaniu z poprzednim stuleciem zmienił się radykalnie stosunek do pacjenta. Wpływ na to miała niewątpliwie mitologizacja choroby psychicznej. Za sprawą Cesare Lombroso przekonanie, że geniusz i obłąkanie spacerują ze sobą ręką w rękę, wydawało się prawdą naukową. Wśród ekspresjonistów fascynację budził zwłaszcza estetyczny wymiar szaleństwa. Widać to dobrze u Eгона Schiele, ale nie był on jedynym artystą, który chciał zobaczyć szaleństwo na własne oczy. Dyrekcja szpitala wcale nie była temu przeciwna, sama zapraszała malarzy do Steinhof. Oskar Kokoschka malował tam w 1909, a potem świadomie wprowadzał elementy szaleństwa do swoich portretów. Loos próbował wylansować go wtedy jako nowego Van Gogha. Altenberg pokpiwał sobie z tego, pisząc, że szaleństwo Kokoschki jest mocno udawane⁴⁹.

Oślawiony lazaret symbolizował wówczas także miejsce, do którego publiczność najchętniej odesłałaby zbyt postępowych, jak na ich gust artystów, nierzadko malarzy bądź kompozytorów. Podczas wielu koncertów m.in. Arnold Schönberg nieraz słyszał dochodzące z widowni krzyki: „Do Steinhof z taką muzyką!”⁵⁰. Z kolei Kubin, który sam był mistrzem autokreacji, podobnie jak Kokoschka, lubił pozować na osobę zaburzoną, „obłąkanego geniusza”, nawet, gdy jego choroba pozostawała w stanie uspienia, zaś robił to jedynie z wrodzonej przekory, chcąc zniesmaczyć wrogich mu filistrów. Zachowanie malarza oddaje poniekąd koncepcję humoru reprezentowaną przez Pío Baroję, który postulował, iż humor zawsze „oscyluje między tym, co psychologiczne, a tym co patologiczne. Humor nie jest ortobiotyczny”⁵¹. Zastosowany przez autora *Perwersyjnej zmysłowości* przymiotnik „ortobiotyczny” (*ortobiótico*) wskazuje, iż humor zwykle podważa normy, nie pretendując do czegoś prostego, wytłumaczalnego, prawowitego czy równoległego⁵², chętnie ocierając się o wszelkie anomalie, w tym kryzysy tożsamości. Idąc tym tropem należy wyodrębnić stanowisko Michaela Foucaulta, który studiując historię szaleństwa, wysnuł wniosek, że „nie może istnieć w naszej kulturze rozum bez szaleństwa, choć racjonalne poznanie, ujmujące szaleństwo, redukuje je i rozbraja,

⁴⁸ Chodzi o architekta Ottona Kolomana Wagnera (1841-1914).

⁴⁹ P. Szarota, *Wiedeń 1913*, s. 66-67.

⁵⁰ Tamże, s. 81.

⁵¹ P. Baroja, *Jaskinia humoru*, przeł. I. Krupecka, w: B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011, s. 227.

⁵² Tamże.

ofiarując mu kruchy status patologicznego przypadku”⁵³. W opinii Foucaulta, z biegiem czasu społeczeństwo Zachodu dokonało swego gwałtu na „Nierozumie”, czego symbolicznym wyznacznikiem był ów gest zerwania oraz perspektywa dystansu, niezbędna do powstania funkcjonującego obecnie języka psychiatrii. Zdaniem autora *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu*, odrzucenie irracjonalizmu to także rodzaj negacji własnej oryginalności oraz wyzbycie się korzeni. Foucault, analizując związki między literaturą, a szaleństwem, przewidywał:

Od zarania Średniowiecza człowiek europejski pozostaje w relacji do czegoś, co niejasno nazywa Szaleństwem, Obłądem, Nierozumem [...]. W każdym razie relacja Rozum-Nierozum jest jednym z wyznaczników oryginalności kultury zachodniej; towarzyszyła jej na długo przed Hieronimem Boschem, będzie szła za nią daleko za Nietzschego i Artauda⁵⁴.

W przypadku Kubina, rzeczenie się normatywności zarówno w życiu, jak i w sztuce było rodzajem artystycznego buntu skierowanego przeciw mieszczańskiemu wychowaniu wyniesionemu z domu rodzinnego, w którym ojciec, dawny wojskowy (oficer strzelców), hołdował surowej, pruskiej dyscyplinie oraz przede wszystkim wiązało się z powszechną wśród tamtejszej moderny krytyką wciąż obowiązującej dyktatury pozytywistycznego racjonalizmu. Zachowawczy marszandzi „starego typu”, a także publiczność, zwykle nie akceptowali nowoczesnych wytworów sztuki. Wystarczy wspomnieć wcześniejsze skandale z udziałem portretującego schorowane prostytutki Toulouse-Lautreca, niedoszęłego pastora van Gogha, który za życia sprzedał tylko jeden obraz, zaś w liście do brata pisał: „Kim jestem w opinii większości? Zerem, człowiekiem nieźrównoważonym i nieprzyjemnym, kimś, kto nie zdobył żadnej pozycji w społeczeństwie i kto jej nie zdobędzie”⁵⁵ lub zarzuty, proces i spalenie rysunku oskarżonego o szerzenie pornografii Schielego w 1912 roku. Artystyczna rewolta, której patronował Kubin, wiązała się z rewizjonistycznym ujęciem tradycji, gdyż w opinii większości tamtejszych krytyków nadal powinna ona nawiązywać do dzieł dawnych mistrzów. Wbrew pozorom jeszcze na początku minionego stulecia gorliwie zachwalano dziewiętnastowieczne wzorce, które w następujący sposób scharakteryzował Andrzej Osęka: „W XIX wieku powszechnie utrzymywało się przekonanie, że obrazy Rafaela są obowiązującym po wsze czasy wzorem doskonałości, wobec którego błędnie wszystko, co potrafi wydać współczesność”⁵⁶. Reakcją na to był mimochodem rzucony przez krytyka Edmonda Duranty, zwolennika nowej sztuki, *bon mot* nawołujący do podpalenia jednego z najsłynniejszych muzeów: „spokojni

⁵³ M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, Warszawa 1999, s.10.

⁵⁴ Tamże, s. 7.

⁵⁵ Cyt. za: A. Osęka, *Cena tworzenia*, w: tegoż, *Spojrzenie na sztukę*, s. 188.

⁵⁶ Tamże, s. 110.

mieszczanie Paryża dowiedzieli się, że wśród cyganerii artystycznej jakiś szaleniec rzucił straszliwe hasło: Spalić Luwr!” – pisze Osęka⁵⁷. Niechęć do „cmentarzysk sztuki”, jak nazywał muzea John Ruskin oraz męczący, odgórnie narzucany twórczy epigonizm irytował niemal wszystkich młodych i niepokornych, w tym „kochanego przyjaciela” Kubina, współzałożyciela „Błękitnego Jeźdźca”, Franza Marca, głoszącego, iż „Tradycja jest piękną rzeczą, ale to, co jest tu piękne to tworzyć tradycję, a nie żyć z niej”⁵⁸. Mimo wszystko wydają się, iż Kubin nie podzielał powszechnej awersji do skostniałych przybytków sztuki, odwiedzając m.in. Muzeum Dworskie w Wiedniu, gdzie zachwycił się pracami swego mistrza Brueghela starszego, w 1905 roku w Paryżu podziwiał obrazy przedstawicieli szkoły barbizońskiej, takich jak Corot, Diaz, Daubigny, Rousseau, zgłębiał „szpachlową technikę Constable’a”⁵⁹, oglądał dzieła impresjonistów, którym jego zdaniem brakowało „zjawiskowości”, choć doceniał ich „lekkość wyrazu”, na koniec zaś spotkał się z kolejnym autorytetem, „wiekowym” Odilon-Redonem, od którego odkupił „kilka pięknych i rzadkich prac”⁶⁰.

„Austriacki Goya” odrzucił wszelkie postulaty realizmu w sztuce, nie tylko dlatego, iż w tamtym okresie w środowisku awangardy masowo niwelowano elementy realistyczne, skupiając uwagę na stanach duszy oraz różnorodnych psychotycznych imponderabiliach. Obrazy i akwaforty, które wówczas tworzył prezentowały głównie szarą, marginalną sferę rzeczywistości, bliskie ujęciom Freudowskim treści niejawne, usilnie wypieranie przez świadomość. Większość spośród jego prac budziła także grozę, co widać zwłaszcza w recenzjach prasowych, opublikowanych krótko po zakończeniu debiutanckiej wystawy w słynnej berlińskiej galerii znanego marszanda Paula Cassirera - „Diagilewa elegancji, który skupiał na sobie wszystkie spojrzenia”, jak o nim mówiono⁶¹. Niektórzy krytycy byli przerażeni zaprezentowaną przez debiutującego artystę „komorą strachów”, która wskazywała już na konsolidację jego nieoczywistej i poniekąd szokującej twórczości, będącej ekstatyczną wariacją pretendującą do graficznego ukonkretnienia *drastische Komik* (drastycznej komedii)⁶². Peter Assmann, charakteryzując tematykę wczesnych prac Kubina, stwierdził: „Specyficzna tematyka rysunków – wizje senne pełne erotyzmu, a czasem wręcz pornografii, przedstawienia okrucieństwa, podszyte jednakże specyficznym humorem, a nawet trąca

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ A. Kubin, *Demony i nocne zjawy*, s. 276-277.

⁶⁰ Tamże. Warto wspomnieć, iż urodzony w 1840 roku „wiekowy” Redon w chwili spotkania z Kubinem miał 65 lat.

⁶¹ M. Eksteins, *Taniec w słońcu. Geniusz, celebra i kryzys prawdy w epoce nowoczesnej*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2015, s. 63.

⁶² Tamże, s. 301.

naiwnością wesołość – całkowicie kontrastuje z mieszczańską rzeczywistością tamtych czasów”⁶³. Nonkonformistyczne stanowisko artysty prezentującego bez skrępowania tematy zgoła „niemalarskie” było podobnie, jak *Święto wiosny* Strawińskiego, wyzwaniem rzuconym publiczności, która zdaniem Osęki nagminnie wyraża dezaprobatę „w stosunku do dzieł zbyt dramatycznych, zbyt brutalnych, zbyt surowych i niepokojących”⁶⁴, których przeznaczeniem bynajmniej nie jest ozdoba salonu. Tymczasem, obrazy Kubina w opinii wielu historyków sztuki zapowiadały nadejście surrealizmu, natomiast główny teoretyk tego ruchu André Breton, w 1936 roku kończył przygotowania do wydania słynnej *Antologii czarnego humoru*. Odtąd czarny humor miał być jednym z filarów programowych innowacyjnego nurtu nadrealizmu, jednak zaprezentowana przez Bretona koncepcja śmiechu, wielokrotnie nawiązywała do wcześniejszej pracy Freuda z 1905 roku, poświęconej dowcipom. Mark Polizzotti, w tekście *Laughter in the dark* zaznacza, iż psychoanalityczna terminologia przenika wiele spośród fragmentów *Antologii*:

[...] black humor is the opposite of joviality, wit or sarcasm. Rather, it is a partly macabre, partly ironic, often absurd turn of spirit that constitutes the “mortal enemy of sentimentality,” and beyond that a “superior revolt of the mind.” Taking his cue Freud's remarks in *Jokes and Their Relation to the Unconscious* - the Freudian terminology recurs throughout his presentations - he describes this form of humor as “the revenge of the pleasure principle (attached to the *superego*) over the reality principle (attached to the *ego*)... The hostility of the hypermoral *superego* toward the *ego* is thus transferred to the utterly amoral *id* and gives it destructive tendencies free rein.” A recipe for psychics unrest, perhaps, but hardly the stuff of mirth⁶⁵.

Polizzotti, wskazuje również na kluczowe zdaniem Bretona wyznaczniki czarnego humoru, a zatem związki z makabrą, ironią oraz absurdem. „Papież surrealizmu” traktował ten rodzaj śmieszności, niczym ożywczy zryw ducha wymierzony przeciw wrogiemu sentymentalizmowi, lecz pomimo innowacyjności zaprezentowanej klasyfikacji, większość postulatów propagowanych przez autora *Nadji*, ujawniło się już w młodzieńczych, tragicomicznych obrazach oraz litografiach Kubina.

Finalnie *Antologia czarnego humoru* ukazała się w 1940 roku, jednak krótko po wkroczeniu wojsk niemieckich do Francji oraz w wyniku działań rządu Vichy, dla niektórych będącego ratunkiem, dla innych hańbą, szybko znalazła się na liście „ksiąg zakazanych”, egzemplifikując tezę jednego z najbardziej znanych badaczy komiki, Michaiła Bachtina, postulującego, iż „Władza, gwałt i autorytet nigdy nie przemawiają językiem śmiechu”⁶⁶. Breton, esencji czarnego humoru poszukiwał w dziełach m.in. Kafki, Poego, markiza de Sade’a, Swifta,

⁶³ P. Assmann, *Alfred Kubin – obrazy fantastyczne*, s. 13.

⁶⁴ A. Osęka, *Obrazy mogą być brzydkie*, w: tegoż, *Spojrzenie na sztukę*, s. 194.

⁶⁵ M. Polizzotti, *Laughter in the dark*, w: A. Breton, *Anthology of Black Humor*, translated by M. Polizzotti, San Francisco 1997, s. VI.

⁶⁶ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’o a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975, s. 166.

Carrolla, Huysmansa, patafizyka Jarry'ego, Nietzschego, romantycznego opiumisty de Quinceya lub propagatora „sztucznych rajów” Baudelaire'a. Istotę *humour noir* pierwotnie wyznaczał głównie humor surrealistyczny oraz towarzyszące mu pojęcie *pure nonsense*, które wyróżniały go spośród jowialności, dowcipu bądź sarkazmu, co podkreślał już Polizzotti. Natomiast, jak zauważa Edward Kasperski, z upływem lat czarny humor zaczęto łączyć z „egzystencjalizmem (za sprawą Jeana-Paula Sartre'a i Alberta Camusa) oraz z teatrem absurdu (nie bez udziału i wpływu Samuela Becketta) lub z teatrem okrucieństwa (*Théâtre de la cruauté*, 1932) Antonina Artauda⁶⁷. Ten bezkompromisowy, nader odmienny od pozostałych wytworów śmiechu styl komiki, w kręgu surrealistów niezwłocznie uznano za formę „grzesznego manifestowania rozpacz (politesse du désespoir) w obliczu – jak to odbierano – gęstniejącego w świecie absurdu i „perspektywy nieuniknionej nicości”⁶⁸. Nawiązując do ateistycznego odłamu francuskiego egzystencjalizmu, o którym wspominał Kasperski, wiele przykładów subtelnego czarnego humoru dostarcza *Obcy* Camusa, kiedy to oczekujący na wyrok śmierci skazaniec gorzko konkluduje: „Czyniłem sobie wyrzuty, że poświęcałem dotąd niewiele uwagi opisom egzekucji. Zawsze należy interesować się tymi sprawami. Nigdy nie wiadomo, co może się zdarzyć”⁶⁹. Ta lakoniczna wypowiedź, związana z budowaniem „komicznego dystansu”, który Noël Carroll przypisuje współtworzącej humor „teorii niespójności”, sprawia, iż przestajemy martwić się o niewesoły, przyszły los bohatera, gdyż nasze emocje zostają poniekąd „wyłączone”:

[...] pewne emocje – tak jakie współczucie – są wyłączane albo przez odciąganie naszej uwagi od tego, co może wywołać empatię wobec postaci, o których mowa, albo przez zbagatelizowanie widocznego stopnia zagrożenia i/lub bólu, jaki im grozi [...]. Humor wykorzystuje różne zewnętrzne i wewnętrzne konwencje, aby zapewnić, że jego niezgodności nie będą wywoływać niepokoju. W odniesieniu do zewnętrznych czynników znieczulenie współczucia zostanie osiągnięte, jeśli niezgodność jest ogólnie przedstawiana jako niezagrażająca; służą temu konwencjonalne sygnały, takie jak [...] zmiana intonacji, która zwiastuje żartobliwą sytuację [...]. Innymi słowy: bohaterowie opowieści zostaną zaraz pobici, wyrzuceni przez okno albo wybuchną itd., ale nie powinniśmy się o nich martwić. Krótko mówiąc, w tym kontekście zabiegi takie informują, że wymyślone postaci w żartach i innych formach komicznych nie do końca są do nas ontologicznie podobne, a zatem to, co im się przytrafia nie powinno być przedmiotem naszej troski. Te konwencjonalne oznaki nie tylko zapowiadają, że publiczność nie powinna czuć się zagrożona, ale także ustanawiają komiczny dystans – nieobecność moralnej troski oraz empatii wobec bohaterów żartów i satyr – który zwalnia nas z obaw i niepokoju o to, co się dzieje z postaciami zamieszkującymi świat żartów i inne fikcyjne środowiska wymyślonego humoru⁷⁰.

Carroll, w dużej mierze wyjaśnia, dlaczego odczuwamy przyjemność czytając teksty związane z nurtem czarnego humoru, który jednocześnie wzbudza, jak i neutralizuje trwogę przy pomocy zachowania owego dystansu. Ponadto analizowany fragment *Obcego* wskazuje na jedną z

⁶⁷ E. Kasperski, *Czarny humor, komizm, parodia*, „Tekstualia” 2014, nr 4 (39), s. 5.

⁶⁸ Tamże, s. 5.

⁶⁹ A. Camus, *Obcy*, przeł. M. Zenowicz, Warszawa 1985, s. 68.

⁷⁰ N. Carroll, *Humor*, przeł. J. Halbersztat, Łódź 2018, s. 40-41.

najbardziej charakterystycznych cech przypisywanych powszechnie topice *humour noir*, mianowicie ten typ komiki nad wyraz często w żartobliwy bądź drwiący sposób ujmuje zjawiska, które zwykle, z racji swej natury, nie wywołują poczucia śmieszności. W tym przypadku oczekiwaniu na śmierć (dokładnie na zgilotynowanie), towarzyszą osobliwe rozważania niwelujące napięcie oraz zarysowaną w tle grozę sytuacji. Analogiczny mechanizm obserwujemy podczas oczekiwania na wyrok, kiedy ten sam oskarżony uważnie przygląda się twarzom sędziów przysięgłych:

Odniosłem tylko jedno wrażenie: jakbym się znalazł w tramwaju, gdzie nieznani pasażerowie śledzą z ławek nowoprzybyłego, by wypatrzeć w nim jakieś śmieszności. Wiedziałem dobrze, że to była głupia myśl, bo nie śmieszność tu szukano, lecz zbrodni. Zresztą różnica nie jest tak wielka [...] ⁷¹.

„Nie śmieszność tu szukano, lecz zbrodni. Zresztą różnica nie jest tak wielka” - zauważa podsądny, eksponując kolejną osobliwość czarnego humoru, sprowadzanego czasem wyłącznie do jednego z jego głównych podtypów, czyli „humoru wisielczego”. Camus, uzyskał swoisty efekt komiczny zestawiając obok siebie, w równej linii, elementy grozy, „śmieszność” i absurdu, z kolei powstały rozdzźwięk, gdy o rzeczach poważnych, takich jak śmierć, czy zbrodnie mówi się z nutą lekkiej, przyjemnej, nieco swawolnej obojętności, odsyła do popularnych w tradycji *humour noir* ujęć tanatologicznych, w tym żartobliwych epitafiów, tworzonych przez Marcjalisa lub Wisławę Szymborską. Sentencje *Non fui, fui, non sum, non desidero* (Nie byłem, byłem, nie ma mnie, nie dbam o nic) bądź Horacjańskie *Sed omnis una manet nox* (Wszystkich nas czeka noc ta sama) ⁷², wskazują, iż część powstałych jeszcze w antyku nagrobnych inskrypcji żałobnych traktowała śmierć całkiem *non serio*, zaś ich twórcy niejednokrotnie „zabiegali o uwagę” przechodniów, żartując nawet zza grobu:

CXXIX

Tu złożono Leburnę, mistrza gry scenicznej, który żył mniej więcej sto lat.

Ileż razy umierałem! Tak jednakże nigdy.

O dobre zdrowie dla was wstawiam się u bogów.

CVII

Przez łaźnie, wino i miłość niszczą nasze ciała,

ale czymże byłoby życie bez łaźni, wina i miłości? ⁷³.

Oczywiście, zdarzały się również komiczne w swej wymowie przestrogi, jak choćby:

LXII

Kto z tych kamieni wyrwie kłamry,

Niech je sobie wbije w oczy.

LXIV

Kto na ten grób odda mocz albo się wypróżni,

Niech ściągnie na siebie gniew Niebios i Podziemi.

LXV

⁷¹ A. Camus, *Obcy*, s. 53.

⁷² Zob. S. Kasprzysiak, *Nie może być inaczej*, w: *Rzymskie epitafia, zaklęcia i wróżby*, oprac. L. Storoni Mazzolani, przeł. S. Kasprzysiak, Warszawa 1990, s. 5.

⁷³ Tamże, s. 103, 117.

*Grabarzu, nie śmiej tu kopać.
Bóg widzi wszystko, pamiętaj.
A ty także masz dzieci*⁷⁴.

Ekscentryczną, nieco uwspółcześioną „twórczość funeralną”, przyjmującą postać żartobliwych napisów wygrawerowanych na dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych nagrobkach, odnajdziemy na kilku amerykańskich cmentarzach, w obrębie których szczególnie wyróżniają się hasła typu: „Tu leży ciało Jonathana Krogulca, który wcisnął gaz zamiast hamulca”, „Tu leży Lester Moore. Cztery kule z 44. Nie więcej, nie mniej”⁷⁵, „Tu spoczywa ateista. Choć wystrojony, nie ma dokąd pójść”, „Nigdy nie zabił człowieka, który na to nie zasłużył”, „Wybaczcie mi, że nie zmartwychwstałem” lub „W końcu znaleźliśmy miejsce parkingowe w Georgetown!”⁷⁶. Zbiór fikcyjnych „wesołych epitafiów” zawiera również książka Mariusza Parlickiego, poświęcona omawianej tematyce, w której znalazły się chociażby:

Epitafium geologa:
Tak w ziemi grzebał, / aż się pogrzebał.
Epitafium wróżbity:
Leży, zasłużył, / Bo kiepsko wróżył.
Epitafium pogrzebanego żywcem:
Tu pochowany jest pewien Michał – / Trup, jak się patrzy, / chociaż oddychał.
Epitafium świętej:
Tu leży święta, / umarła młodo / i nie grzeszyła... / zwłaszcza urodą.
Epitafium kredytobiorcy:
Tu nieruchomo leży jęgotność, / co kredyt wziął na nieruchomość⁷⁷.

Sigmund Freud, w rozprawie *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, bliski komicznym epitafiom, humor wisielczy (niem. *Galgenhumor*, ang. *gallows humor*)⁷⁸, nie czuł na jego walory, określił mianem najbardziej prymitywnego, biorąc za przykład dowcip o łotryzku, który prowadzony w poniedziałek na szafot stwierdza: „No, dobry początek tygodnia”⁷⁹. Jednak zdaniem Freuda, sam humor to jedno z szczytowych dokonań psychicznych, gdyż dzięki niemu ludzie mogą wyzbyć się przykrych afektów:

Humor – jest to ośrodek zyskiwania rozkoszy wbrew przeszkadzającym temu przykrym afektom; humor zastępuje rozwój takich afektów, zajmuje ich miejsce. Warunek niezbędny do wywołania humoru zachodzi wtedy, gdy powstaje taka sytuacja, kiedy podług naszych przyzwyczajzeń kuszeni jesteśmy do uwolnienia

⁷⁴ Tamże, s. 71.

⁷⁵ W jednej z angielskich wersji, autor epitafium wykorzystuje następującą grę słów: *“Here lies the body of Lester Moore / Shot by a guard with a forty-four / Now there is no Les no more.”*

⁷⁶ Dostępny w internecie tzw. „humor cmentarny”, Funny Gravestone Photos, [dostęp: 30 kwietnia 2019], <<https://pl.pinterest.com/pin/74661306297103232/>>.

⁷⁷ M. Parlicki, *Wesołe epitafia i inne śmiertelnie niepoważne wiersze*, Kraków 2018, s. 16-23.

⁷⁸ Termin *Galgenhumor* funkcjonował w niemieckim obszarze kulturowym mniej więcej od pierwszej połowy XIX wieku, z kolei w Anglii prawdopodobnie tuż przed Pierwszą Wojną Światową przyjęła się jego klisza, tzw. *gallows humour*.

⁷⁹ S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, w: tegoż *Pisma psychologiczne*, s. 287. Anegdotę tę Freud analizuje także w późniejszym eseju *Der Humor* z 1927 roku.

przykrego afektu i gdy działają na nas pobudki do stłumienia tego efektu *in statu nascendi*⁸⁰.

Z czasem Freud nieznacznie zrewidował swoje stanowisko, dotyczące prymitywizmu cechującego *Galgenhumor*, umieszczając w o ponad dwie dekady późniejszym eseju *Der Humor*, uwagi traktujące humor wisielczy, jako akt „odmowy przyznania się do porażki i cierpienia w obliczu represyjnej, uciskającej rzeczywistości”⁸¹, co zdaniem Edwarda Kasperskiego miało gloryfikować ofiarę:

[Zdaniem Freuda humor wisielczy] stanowi reakcję obronną. Dowodzi koniec końców moralnej przewagi ofiary, która nie poddaje się wewnętrznie niefortunnym lub bolesnym dla niej okolicznościom oraz nie zdradza wobec nich lęku, ani też nie wyraża pożądanej ewentualnie skruchy. Ucisk nie łamie tu ofiary i czyni przemoc czymś nieistotnym⁸².

Tożsamy typ komiki, realizowany na gruncie polskim, analizował m.in. Bogusław Gryszkiewicz, który w artykule *Czarny humor w świadomości krytycznej dwudziestolecia międzywojennego*, zauważa, iż *Galgenhumor* zajmuje ściśle określone miejsce w dyskursie dotyczącym czarnego humoru:

Należy przypuszczać, że część krytyków Dwudziestolecia stosowała kalki *Galgenhumor* nie po to, by w dyskursie czarnego humoru eksponować motyw dystansu czy izolacji wobec nieszczęścia, ale raczej obcość tego dyskursu wobec zasad tradycyjnej moralności i obyczajowości. Bo przecież ten rodzaj śmiechu bywa równolegle charakteryzowany jako „łobuzerski”. Określenia tego używa m.in. Irzykowski w omówieniu *Iwony księżniczki Burgunda* Gombrowicza⁸³.

W pracach malarskich i litografiach Kubina cyklicznie pojawiają się elementy reprezentujące „łobuzerski śmiech” przynależny konwencji *Galgenhumor*, zwykle zsynchronizowany z absurdem, obscenicznym dowcipem, turpistyczną seksualnością czy wszechobecną grozą ukazaną na fantastyczno-onirycznym tle tańczących szkieletów, stosów trupich czaszek, pustych grobów bądź nieposkromionych sił natury. Niewątpliwie Kubin, jako wzięty ilustrator, mógłby zadbać o oprawę plastyczną *Antologii czarnego humoru* Bretona, zwłaszcza, że zbiór ten zawierał dzieła twórców, których darzył szczególną estymą, głównie Kafki, Nietzschego oraz Poego. Malarz od najwcześniejszych lat skłaniał się ku motywom stanowiącym filary *humour noir*, takim jak: śmierć, rozkład, zbrodnia, tortury, pochówek lub perwersyjny erotyzm, całkowicie ignorując obowiązujące *decorum*. Nieco światła na rosnącą fascynację *ars moriendi* rzucają wspomnienia artysty zamieszczone w *Demonach i nocnych zjawach*:

Pałąką ciekawość wzbudzało we mnie także wiele innych spraw. Na przykład zwłoki. Rybak Hölzl, mój opiekun, grabarz i w ogóle geniusz świata, wyciągał dość często z jeziora rozkładające się ciała, nie brakło bowiem nieostrożnych, którzy znajdowali śmierć w wodzie. Stąd właśnie zrodziło się moje gwałtowne

⁸⁰ Tamże, s. 286.

⁸¹ E. Kasperski, *Czarny humor, komizm, parodia*, s. 8.

⁸² Tamże, s. 8.

⁸³ B. Gryszkiewicz, *Czarny humor w świadomości krytycznej dwudziestolecia międzywojennego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2005, nr 5, s. 125.

zainteresowanie podobnie straszliwymi scenami. Wypadki śmierci były mi niepojęte i zdumiewające. Jak to się dzieje? Przestaje się widywać znajomych mężczyzn, kobiety i dzieci, podobno zachorowali; po dłuższej lub krótszej przerwie wolno potem wejść do ich mieszkania, leżą tam sztywni, znieruchomiali i żółci: nieżywi. Obserwowałem też, co się dzieje u rzeźnika i rakarza, ale już raczej z zimnym, wyraźnym zaciekawieniem, a nie z demoniczną rozkoszą moich wcześniejszych lat⁸⁴.

Dysharmonia, w której celował w późniejszych latach, wiązała się zwykle z upowszechnieniem tematów niskich, wypieranych, dawniej niegodnych, a także z rosnącym w siłę „kultem brzydoty” oraz awangardową estetyką deformacji. Andrzej Osęka, śledząc mechanizmy naruszające „poczucie porządku oraz bezpieczeństwa”, z którego wytracono nowoczesnego odbiorcę sztuki zauważa:

Istnieją nie tylko poszczególne dzieła, ale i nawet kierunki w sztuce opiewające, uwypuklające z całą bezwzględnością czarne barwy życia, nędzę, zniszczenie, starość, brzydotę – i to bynajmniej nie od ich strony heroicznej lub melodramatycznej. Mam na myśli choćby ekspresjonizm w jego różnych postaciach⁸⁵.

Kubin, wespół z Klemensem Fränklem oraz Emilem Cardinaux, wiodąc życie na wzór bohaterów *Cyganerii* Murgera, kpił z powszechnie przestrzeganych zasad społecznych, lekcewał rzeczy godne szacunku, nietykalne, dla niektórych wręcz święte, realizując coś, co Jean-Luc Nancy w tekście *Dziki śmiech w gardzieli śmierci* nazwie „śmiechem malarstwa”, wiążąc go z drwiną opiewającą przemijanie, krańcowość i samozagładę: „To malarstwo wybucha śmiechem. Śmiech jest samym wybuchem malarstwa, istotą malarstwa jako uobecniania się swej własnej obecności w swym własnym znikaniu”⁸⁶. Sztuka Kubina, na wzór dzieł tworzonych przez innych, wąpiących humorystów, przedstawia tragikomiczność istnienia, jak też zaburzony, alogiczny porządek świata, znajdującego się w stadium permanentnego kryzysu. Postaci, spoglądające na nas z Kubinowskich szkiców, zdają się być świadome własnej nędzy, określonej przez Milan Kundera w *Księżce śmiechu i zapomnienia* „nieprzetłumaczalnym” terminem *litost*⁸⁷. Bez wąpienia kluczową rolę w ekspresjonistycznej twórczości Austriaka odgrywają tytuły jego prac, nawiązujące do surrealistycznej koncepcji humoru, nierzadko prowokacyjne, erotycznie sugestywne, mające wprawić w zakłopotanie bigoteryjną część społeczeństwa, jak choćby grafika *Masturbacja* datowana na lata 1900-1901, przedstawiająca kobietę, właściwie wiedźmę pozującą z niezwykle długą, zapaloną świecą. Podobno to właśnie ten rysunek zainspirował Rolanda Topora, który wzorował się na nim swoją

⁸⁴ A. Kubin, *Demony i nocne zjawy*, s. 261-262.

⁸⁵ A. Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, s. 196.

⁸⁶ J. L. Nancy, *Dziki śmiech w gardzieli śmierci*, przeł. T. Załuski, „Kresy” 2002, nr 1, podają za: T. Mizerkiewicz, *Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Poznań 2007, s. 30.

⁸⁷ „*Litost* to czeskie słowo nieprzetłumaczalne na inne języki. Pierwsza sylaba tego słowa, wymawiana długo i z akcentem, brzmi jak skarga porzuconego psa. Na próżno szukam dla niego znaczenia, odpowiedników w innych językach, choć trudno mi wyobrazić, jak bez niego można rozumieć duszę człowieka. [...] *Litost* jest to bolesny stan spowodowany przez nagłe odkrycie własnej nędzy”, M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Godlewski, A. Jagodziński, Warszawa 1993, s. 125-126.

litografię *Next!*⁸⁸.



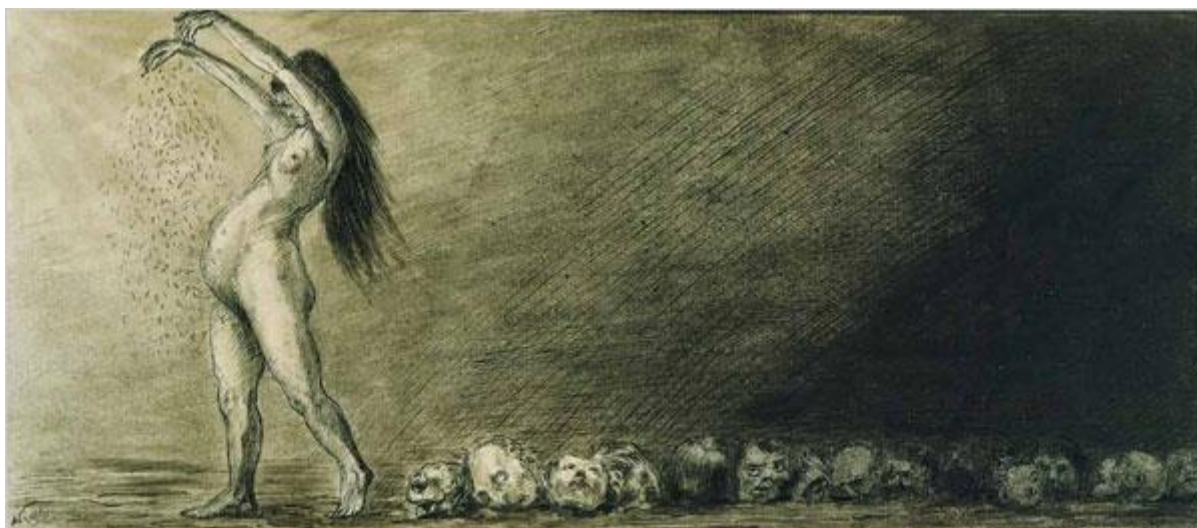
Alfred Kubin, *Masturbacja* (1900-1901)

Kobiety portretowane przez Kubina znacząco odbiegają od archetypicznego wizerunku niewiast uwieńczonych choćby na płótnach Rubensa, o skórze jędrnej i gładkiej, którą, aż „chciałoby się poklepać”, jak mawiał Renoir⁸⁹. Damy à la *kubinesk* nieraz przedstawiane są w stylu pozornie secesyjnym: wysokie, blade, niezwykle smukłe, z rozwianymi, długimi włosami; lecz mimo to uważnie studiując ich kształty odnosimy wrażenie, iż malarz w nieco zawołowany sposób próbował sparodiować tę wpływową frakcję artystów, która dominowała w obrębie cesarstwa Habsburgów przełomu wieków. Niewiasty obecne na szkicach wykonanych przez Kubina, chwilami przypominają subtelne karykatury tych, które malowali Klimt bądź Mucha. Równocześnie zamiast należnej im symbolicznej czci, dostrzegamy jedynie przebijającą z grafik destrukcyjną aurę zniewolenia, czasem śmierci, ukazanej przez pryzmat skonstrastowanej z agonią hiperbolicznej rozrodczości. Jedną z takich prac zdaje się być opublikowany przez „The New York Times”, symbolistyczny szkic zatytułowany *Ziemia: Matka nas wszystkich*⁹⁰:

⁸⁸ J. Gondowicz, *Olśniony mrokiem*, s. 34.

⁸⁹ Zob. A. Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, s. 82.

⁹⁰ Zob. K. Rosenberg, *Mapping the Shadowy Corners of the Subconscious*, „The New York Times” OCT 15, 2008 [dostęp: 1 maja 2019], <<https://www.nytimes.com/2008/10/16/arts/design/16neue.html>>.



Alfred Kubin, Ziemia: Matka nas wszystkich (1900-1901)

Kolejny rysunek, z pozoru niewinnie nazwany *Madame* (1900-1901), porusza bliskie sztuce Kubina motywy samoudręczenia, męki oraz ekspozycji zwłok, ukazując postać nieprzyzwoicie obnażonej samobójczyni:



Alfred Kubin, Madame (1900-1901)

Zaprezentowany szkic funkcjonuje także pod innym, analogicznym tytułem, mianowicie: *Nowoczesna dekoracja żyrandola*, co pozwala uznać go za przejaw osobliwej, ekscentrycznej wersji czarnego humoru Kubina, który dążył do wywołania wśród odbiorców „estetycznego szoku”, wykorzystując przy tym turpistyczne wariacje dotyczące niepozabawionych erotyzmu

przedstawień zgonu lub zbrutalizowanych ekspozycji ciała (zresztą nie tylko kobiecego), zmierzając niekiedy w kierunku makabreski. Prowokacyjne zestawienie tytułu rysunku wraz z jego „nieprzyzwoitą” treścią, wskazuje nie tylko na tak charakterystyczny w przypadku *humour noir* kontrast, w tej odsłonie bliski teorii komicznego zaskoczenia bądź niespodzianki, analizowanych przez Hobbes’a w *Elementach filozofii*, jak również koncepcji zawiedzionych oczekiwań, której zwolennikami byli m.in. Kant oraz Theodor Lipps. Innowacyjne w swej śmieszności, kontrowersyjne ujęcie tematu agonii, realizuje ponadto jedno z głównych założeń surrealistycznej odmiany humoru nastawionej na generowanie aury skandalu. Stąd też frywolne podejście malarza do tematu samobójstwa, połączone z brakiem szacunku należnego zwłokom, kolejny raz wywołało ogólne zgorszenie, narażając Kubina na zarzuty dotyczące szerzenia pornografii, a także propagowania nekrofilii. Warto zaznaczyć, iż związany z *humour noir* skandal posiada wymiar nie tylko *stricte* prowokacyjny, równocześnie „skandaliczny chwyt” może spełniać określone funkcje społeczne, oswajając szereg fobii, w tym kontekście chociażby lęk przed śmiercią oraz tabu, jakim było niegdyś odebranie sobie życia. Co ciekawe, prawie czterdzieści lat później podobne emocje wzbudzi obraz meksykańskiej malarki, Fridy Khalo, zatytułowany *Samobójstwo Dorothy Hale*⁹¹.

Poruszony wątek autodestrukcji nie był obcy generacji Kubina, prawie cały dekadentyzm, z którego się wywodził, jak również regularnie, ironicznie pokpiwał, bazował na filarach społecznego krytycyzmu, sceptycyzmu, a także dojmującego pesymizmu. Około roku 1890 nurt ten znacząco wpłynął na europejską kulturę i sztukę zainfekowaną „chorobą wieku”, której przejawy wiązały się z powszechnym zwątpieniem oraz utratą wiary w cywilizację zagrożoną kolejnymi wojnami, rewolucjami czy nadejściem agresywnego kapitalizmu, utożsamianego z bezduszną dyktaturą pieniądza. Nastrój, choć nieco niepewny, momentami fobiczny, elektryzował rzesze artystów, zwracających się tłumnie w kierunku symbolizmu bądź estetyzmu, nie bez powodu sięgano również po niezwykle poczytne dzieła Schopenhauera oraz Nietzschego, których poglądy filozoficzne niejako patronowały ogólnemu fermentowi intelektualnemu. Warto podkreślić, iż autor *Metafizyki życia i śmierci*, równocześnie wchodząc w rolę badacza śmiechu, podjął rozważania dotyczące problematyki komizmu w kulturze,

⁹¹ Dorothy Hale była niespełnioną aktorką, która po śmierci męża, malarza Gardinera Hale’a musiała zrezygnować z wystawnego stylu życia. Trudna sytuacja finansowa, a także przekreślenie nadziei na karierę w Hollywood wpłynęły na jej decyzję o odebraniu sobie życia. Tuż przed zaplanowanym samobójstwem wydała wielkie przyjęcie, na które zaprosiła wszystkich swoich przyjaciół, po czym wcześniej rano wyskoczyła z okna znajdującego się na ostatnim piętrze budynku Hampshire House. Po jej śmierci, Clare Boothe Luce zamówiła u Fridy Khalo portret Dorothy, który zamierzała wręczyć matce tragicznie zmarłej przyjaciółki, kiedy wreszcie otrzymała obraz, który w niczym nie przypominał tradycyjnego wizerunku nie kryła rozgoryczenia, zawodu oraz wstrętu.

proponując własną, uniwersalną teorię śmieszności, która w opinii Edwarda Kasperskiego „miała wyjaśnić nieskończone, empiryczne bogactwo komicznych zjawisk poprzez sprowadzenie ich wszystkich do jednej, wspólnej zasady”⁹². Śmiech w ujęciu Schopenhauera, był więc rodzajem protestu skierowanego przeciw „samowładztwu rozumu”, to właśnie ten gest wymykając się racjonalizmowi, ukazywał rozbieżności między rzeczywistością, a abstrakcją, sprowadzając całość zjawisk komicznych do kształtujących je inkongruencji.

Prace graficzne Kubina formalnie nawiązywały do teorii Schopenhauera, jednocześnie odzwierciedlając schyłkowy klimat epoki. Ewa Maria Mazur, twierdzi, iż to właśnie niemiecki filozof został „duchowym ojcem” malarza, rozwijającego w swej twórczości Schopenhauerowską koncepcję „prawoli”:

Lektura Schopenhauera leży u podstaw pesymistycznej filozofii Kubina i jego przekonania o bezsensie wszelkiego działania przeciw chaosowi i złu świata. To przekonanie towarzyszy mu do końca życia i to właśnie, jak sam twierdzi, chce przekazać poprzez swoją sztukę. Schopenhauer pozostał ojcem duchowym Kubina także wtedy, kiedy artysta zainteresował się buddyzmem i kiedy wraz ze swoim przyjacielem Herzmanovskym-Orlando stał się członkiem pewnej ezoterycznej sekty⁹³.

Kubin, oprócz podziwu, jakim darzył twórcę dzieła *Świat jako wola i przedstawienie*, prekursora obecnej w komizmie „teorii sprzeczności”, nie krył fascynacji nastrojem przenikającym utwory m.in. de Nerval, Trakla, Meyrincka, Kafki, Andresena, Scheebarta czy „melancholijnego humorysty” Gogola. Mistrzami współczesnych Kubinowi dekadentów byli ponadto Baudelaire oraz John Keats, o którym Camus w jednym z esejów napisał: „Cierpienie ludzkie jest tematem tak wielkim, że nikt, zdawałoby się, nie zdołał go dotknąć – chyba tylko Keats, którego wrażliwość, jak mówią była tak wielka, iż rękami dotykał samego bólu”⁹⁴. Baudelaire, autor wydanych w latach 60. XIX wieku *Sztucznych rajów*, lapidarnego zbioru szkiców „o winie, haszyszu i opium”, wywołał skandal na miarę wcześniejszej publikacji - *Kwiatów zła* (1857), skutkujący zarzutami dotyczącymi, a jakże „obrazy moralności publicznej”. Paradoksalnie, francuski *poète maudit*, postrzegając *Sztuczneraje*, jako książkę dotyczącą moralności właśnie, tłumacząc genealogię tych kilku tekstów stwierdził: „chcę napisać książkę nie o czystej fizjologii, ale przede wszystkim o moralności. Chcę dowieść, że poszukiwacze rajów szykują sobie piekło, przygotowują je, budują tak skutecznie, że gdyby potrafili to przewidzieć – być może przeraziliby się”⁹⁵. Używając sformułowania Aldousa Huxleya, otwarcie „drzwi percepcji” niesie za sobą nie tylko ekstatyczny „szał uniesień”, ale również prowadzi do upadku, zaś znane Kubinowi opium lub eter, owszem pomagają wkroczyć

⁹² E. Kasperski, *Czarny humor, komizm, parodia*, s. 15.

⁹³ E. M. Mazur, *Demony Alfreda Kubina*, „Literatura na Świecie” 1979, nr 10, s. 285.

⁹⁴ A. Camus, *Artysta i jego epoka*, w: tegoż, *Dwa eseje*, s. 136-137.

⁹⁵ Ch. Baudelaire, *Sztuczneraje*, przeł. M. Kreutz, Warszawa 1992, s. 11.

w pewną nadrzeczywistość, obiecują boskość, lecz finalnie pogrążają swych adeptów w nicości. Jak wiadomo, „moralizatorski” przekaz autora nie przez wszystkich został zrozumiany, nie zmienia to jednak faktu, iż opisany przez Baudelaire’a świat pełen urojeń, portretował Kubin, jeden z wielu czytelników *Sztucznych rajów*, którego sztuka reprezentowała tezę zawartą w *Poemacie o haszyszu*: „zdrowy rozsądek mówi nam, że sprawy tego świata nie znaczą wiele, a rzeczywistość prawdziwa to właśnie marzenia”⁹⁶. Baudelaire, równocześnie zgłębiał złożoną problematykę śmieszności, opozycyjnie niż Theodor Lipps, utożsamiając komizm z podmiotem, nie zaś z przedmiotem śmiechu. W tekście poświęconym komizmowi sztuk plastycznych, twierdził, iż śmiech ze swej natury bywa sataniczny, a więc głęboko ludzki:

[...] nie ulega wątpliwości, że śmiech ludzki jest głęboko związany z pradawnym upadkiem i degradacją fizyczną i moralną. Śmiech i ból wyrażają się przez organy, w których mieszka nakaz oraz wiedza dobra i zła: poprzez oczy i usta. [...] śmiech jest ze swej istoty ludzki, jest też ze swej istoty sprzeczny, to znaczy stanowi zarazem oznakę nieskończonej wielkości i nieskończonej nędzy, nędzy względem Bytu absolutnego, którego pojęcie człowiek posiada, wielkości względem zwierząt. Ciągłe ścieranie się tych dwóch elementów wyzwala śmiech⁹⁷.

Baudelaire, wskazywał na charakterystyczne w kontekście czarnego humoru rozdarcie jednostki, jej moralny upadek i związaną z nim degradację, a także obrazujący ten stan ducha diaboliczny odcień śmiechu, zakorzeniony w nieustannym balansie pomiędzy iluzorycznym pragnieniem wielkości, a rzeczywistością, codzienną nędzą. Jednak to groteska stanowiła dla niego przejaw komizmu absolutnego: „śmiech wywołany groteską ma w sobie coś głębokiego, aksjomatycznego, pierwotnego, co bliższe jest niewinnego życia i radości absolutnej niż śmiech wywołany komizmem obyczajowym” – przekonywał w eseju *O istocie śmiechu*⁹⁸. Wielu komentatorów prac Kubina zwraca uwagę, iż twórczość ta, przechodząc przez różne fazy i etapy rozwoju, niezmiennie zbliżała się do afirmowanej przez Baudelaire’a groteskowości. Ewa Maria Mazur, zaznacza, że w jego wczesnych szkicach „występuje najwięcej elementów, które pozwoliły nazwać go prekursorem surrealizmu, choć i później nie przestaje szokować niesamowitymi wizjami, demonicznością, obsesjami seksualnymi”, dodając, iż ewolucja Kubinowskiej sztuki stanowiła głównie rezultat kontaktów z pozostałymi ekspresjonistami, lecz finalnie artysta nigdy nie wyzwolił się z kręgu tematów bliskich grotesce oraz topice *humour noir*:

Znajomość z mnichem benedyktyinem, Willibordem Verkade, dawniejszym towarzyszem Gauguina z Pont-Aven, wywołała w twórczości artysty dążność do płaszczyznowego rysunku, a późniejszy zwrot ku abstrakcji, linearności, rezygnacja z wszystkiego poza kreską to rezultat to rezultat przyjaźni z Kandinskim, Klee i Marckiem [...]. W latach dwudziestych pojawia się w jego rysunkach światłości, a około roku 1935 wraca znów do niespokojnych, ekspresyjnych form.

⁹⁶ Tamże, s. 21.

⁹⁷ Ch. Baudelaire, *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych*, przeł. J. Guze, w: B. Dziemidok, *O komizmie*, s. 320-321.

⁹⁸ Tamże, s. 324.

Tematycznie pozostaje zawsze wierny motywom demonicznym, makabrycznym, czasem groteskowym, czasem mistycznym⁹⁹.

Antyrealistyczne wytwory Kubina dość często zaliczane są do dzieł reprezentujących sztukę fantastyczną, która podobnie jak czarny humor wymyka się ustalonym regułom, przyjmując postać nieokreślonego fenomenu. Zdaniem Jana Gondowicza wszelkie dzieła, które kwestionują arystotelesowską definicję sztuki, opartą na zasadach racjonalności i prawdopodobieństwa, możemy zaliczyć właśnie do wytworów fantastycznych:

W świetle arystotelesowskiej definicji sztuki [...] sztuka fantastyczna w ogóle nie jest sztuką, co zwalnia z bliższego jej określania. Jest bowiem wysiłkiem twórczym opartym na zasadzie irracjonalnej: o jej kształcie przesądza nie kalkulacja, lecz osobowość. A mówiąc ściśle – skłonność umysłu do poszukiwań wykraczających poza to, co znane. [...] wizje początku i końca, wywyższeń czy zniewoleń, własnych duchowych korzeni bądź relikwów podświadomości zbiorowej – nieodpartych, lecz naznaczonych z reguły konstruktywnym dla fantastyki piętnem absurdu. Jako że treści w stanie przedrozumienia najjaśniej ujrzyć się dają w formach groteskowo przerysowanych. [...] kształt im nadaje logika defektu. [...] Stąd sztuka fantastyczna wszystkich epok ma dwoiste oblicze: iluminacji i parodii¹⁰⁰.

Gondowicz podkreśla, iż artystów uprawiających sztukę fantastyczną cechuje zwykle wzmoczona transgresyjność, chęć dotarcia do kresu oraz podświadome dążenie ku granicy szaleństwa. Ta faustowska ciekawość twórców „wahających się na progu”, w opinii badacza została podzielona „po równo między wyobraźnię i lęk, gdzie strach zaostrza ekstazy, a fantazje podszywa dreszczem”¹⁰¹. Kubin świadomie uprawiał ten rodzaj sztuki, bawił się formą, lubował w destrukcji, zaś wspomniana „logika defektu” stanowi zapewne klucz do zrozumienia tych spośród jego prac, które zdają się być wyrazem anormalnego, neurotycznego i obłąkańczego śmiechu, bliskiego topice *humour noir*, ilustrującego zakorzeniony w tej odmianie komiki hedonizm¹⁰². Kolejny przykład ciemnego humoru Kubina, który przenika znaczną część jego grafik stanowią parodystyczne odniesienia intertekstualne. Jak wiadomo, artysta był niejako w centrum moderny, wyznającej hasło Victora Cousina „Sztuka dla sztuki”, co nie przeszkodziło mu z autoironicznym dystansem odnieść się do pozostałych, dekadencjnych prawd objawionych, w rodzaju słynnego postulatu: „Na początku była chuć”, który zilustrował w *Małpizjonie* (1903-1906), *Jednej dla wszystkich* (1900-1901) oraz w *Pocałunku* (1903). Ponadto niektóre szkice wydają się odzwierciedlać ironiczny stosunek grafika do głośnej publikacji Ottona Weininger’a *Płeć i charakter*, którą czytała wówczas niemal cała c.k. monarchia, zaś obecność i aktywność Kubina na tamtejszej, kulturalnej mapie Wiednia doby *fin de siècle* śledzi Piotr Szarota:

Wiedeń jest na dalszym planie. Choć Kubin odwiedzał go wielokrotnie, jego kariera rozwinęła się w

⁹⁹ E. M. Mazur, *Demony Alfreda Kubina*, s. 286.

¹⁰⁰ J. Gondowicz, *Olśniony mrokiem*, s. 24.

¹⁰¹ Tamże, s. 25.

¹⁰² Zob. S. Golwarz, *Hedonistyczna hipoteza komizmu*, przeł. I. Krupecka, w; B. Dziemidok, *O komizmie*, s. 412-423.

Monachium i Berlinie, tam też zdobył uznanie i sławę. Z Wiedniem nie łączy go zresztą styl. [...] A jednak mroczny i pełen erotyzmu klimat tych prac odsyła nas nieuchronnie do dusznego świata c.k. monarchii. W swym obsesyjnym mizoginizmie, wyrażającym się w przedstawieniu kobiet fatalnych, modliszek pożerających mężczyzn, jest Kubin nieodrodnym synem swojej epoki. Jego rysunki i grafiki mogłyby stanowić doskonałe ilustracje do bestselleru Ottona Weiningera [...]. W 1903 roku za trumną dwudziestotrzyletniego filozofa, który popełnił samobójstwo, nie doczekawszy sławy siedł m.in. młody Ludwig Wittgenstein, Karl Kraus i Stefan Zweig [...]. Może był tam również młody Kubin [...]¹⁰³.

Kto wie, być może Kubin rzeczywiście znalazł miejsce w orszaku żałobników, jako że Weininger, krótko po wydaniu *Płci i charakteru* zastrzelił się w pokoju, w którym niegdyś zmarł Beethoven. Niedoceniony za życia filozof, utożsamiał „pierwiastek kobiecy” z brakiem logiki, wiedzy, chucią, próżnością oraz nikczemnością. W podobny, mizoginistyczny sposób przedstawiono kobiety w dziewiętnastowiecznych, quasi-naukowych utworach podejmujących tematykę humoru. Karol Libelt, w *Humorze i prawdzie* w taki o to sposób dowodził „oksymoronicznych” połączeń niektórych słów:

Są pewne wyrazy, które jak dwa kawałki drzewa potrzebnie nieociosane, żadną miarą do siebie nie przystają, jakkolwiek byś je obracał. Taką parą wyrazów jest przymiotnik u c z o n y, i rzeczownik k o b i e t a. Czy powiesz uczone kobiety, czy kobiety uczone, zawsze czujesz, że niema powiązanej myśli. Tworzy się tam zawsze jakaś obca myśl, mechanicznego nauczania się, jak np. szpak uczony, myśl mogąca być nawet obraźliwą. Aby więc nie obrazić kobiet, w których obronie tu autor tego artykułu występuje, wolał dać napis kobiety i uczoność, i te dwa znaczenia zostawić niepołączone, aż je czas kiedy obrobi i połączy. Leży w tem coś niepojętego. Gdy powiem w i e l k i m ą ż, każdy wie, co chcę powiedzieć, ale gdy powiem w i e l k a ż o n a, choćbym przy w i e l k a i trzy wykrzykniki położył, każdy jednak pomyśli o jakiej rosłej pomorskiej piękności. Niech się jednak płeć piękna pociesza. Gdzie niema wyżyn, tam niema i niżyn. Więc gdy kto powie mała żona, każdy pomyśli zaraz o wroście, nie o małych przymiotach duszy. Nareszcie ponieważ mówimy, że są w i e l c y l u d z i e, a ludźmi są także kobiety, więc w namiocie wielkiej ludzkości, wnijdą i kobiety, choć tylko jako kontrabanda¹⁰⁴.

Z kolei, jak zauważa Tomasz Stępień, Daniel Zgliński przygotowując rozprawę o *Humorze w Panu Tadeuszu*, „w trakcie konstruowania swej definicji humoru dokonał dość nieoczekiwanego odkrycia”, stwierdzając następującą prawidłowość:

- Rzecz dziwna! Jedną z charakterystycznych cech humoru jest to, że nie posiadają go kobiety! Dar to więc najzupełniej męski. Mimo całego towarzyskiego sprytu kobiet, mimo ich wrodzonej lekkości i spostrzegawczości życiowej nie umieją one artystycznych obserwacji oświetlić łagodnym płomieniem humoru¹⁰⁵.

Zaprezentowane poglądy wskazują na znaczne uwstecznienie rodzimych teoretyków humoru, którzy widocznie zapomnieli o pozycji zajmowanej przez kobiety w o ponad dwieście lat wcześniejszej, komicznej wspólnocie, słynnej Rzeczypospolitej Babińskiej, w której były one traktowane, jako równorzędne podmioty śmiechu. Warto dodać, iż początkowo również postępowi surrealiści utożsamiali twórczość humorystyczną głównie z pierwiastkiem męskim, zaś w późniejszej *Antologii czarnego humoru*, Bretona znalazły się jedynie dwie autorki -

¹⁰³ P. Szarota, *Wiedeń 1913*, s. 101.

¹⁰⁴ K. Libelt, *Humor i prawda w kilku obrazkach*, Petersburg 1852, s. 3-4.

¹⁰⁵ T. Stępień, *O satyrze*, Katowice 1996, s. 35.

Leonora Carrington oraz Gisele Prassinos.

Analogiczna niejednorodność cechuje wielowymiarową perspektywę kobiecych, ekspresjonistycznych wizerunków zdobiących szkice Kubina. Zdarza się, iż postaci kobiet przyjmują tam rolę poddańczych niewolnic, jak choćby w grafikach *Jedna dla wszystkich* (1903) lub w *Pogańskiej ofierze* (1900-1901), równocześnie przedstawiane są niczym uwspółcześnione *physica curiosa*, animalne hybrydy, co widać na przykład w *Wężowej zmorze* (1903-1904). Spora część grafik czyni z nich destrukcyjne anioły śmierci, które mają niczym nie ograniczoną, masochistyczną władzę nad mężczyznami, z kolei tak odrębny, heterogeniczny sposób kompozycji wskazuje na nieco schizofreniczne ujęcie samego tematu kobiecości. W pracach artystów współczesnych Kubinowi, dostrzegamy fascynację perwersyjnym seksualizmem, mroczną zmysłowością, niezwykle popularne stają się także przedstawienia Salome, portrety Judyty bądź kobiety-Sfinksa autorstwa Franza von Stucka. Opozycyjnie, część malarzy nadal kultywuje romantyczny, nieskażony wizerunek niewiasty-madonny, owe dziedzictwo Prerafaelitów, Millaisa, Rossettiego oraz Williama Hunta. Z wczesnych płócien Klimta czy obrazów Whistlera wciąż spoglądają na nas secesyjne „panie Bovary”, jak określa je Ewa Kuryluk¹⁰⁶. Niezwykle radykalny w swych obsesjach dotyczących „upadłych niewiast” zdaje się być za to Edward Munch, utożsamiający pierwiastek kobiecy z wampiryzmem, czego dowód stanowi namalowany w latach 1893-1895 obraz *Wampir*. W 1909 roku malarz, przebywając w klinice psychiatrycznej, napisał skrajnie mizoginistyczne opowiadanie *Alfa i Omega*, prezentujące niepohamowaną, krwiożerczą, kobiecą żądzę, finalnie doprowadzającą mężczyznę do zguby. Niektórzy uważają ten tekst za bezpośredni komentarz oraz klucz interpretacyjny słynnego *Krzyku* (1893). Ewa Kuryluk zauważa, iż pierwiastki mizoginistyczne przenikały niemal całą sztukę datowaną na schyłek dziewiętnastego oraz pierwszą dekadę ubiegłego stulecia:

Postać kobiety-modliszki to jeden tylko z przejawów perwersyjnego, patologicznego erotyzmu w jakim lubuje się sztuka tego okresu; przewijają się w niej bezustannie motywy miłości lesbijskiej i homoseksualnej, sodomia, hermafrodytyzm, wszelkie odmiany masochizmu, sadyzmu i wampiryzmu. Nie jest to tylko przejaw zafascynowania wszystkim, co nietypowe. Wybująły erotyzm łączy się bezpośrednio ze wspomnianym już kryzysem wartości: próżnię powstałą po romantycznej miłości trzeba czymś zapełnić [...]. W sztuce miłość odbiegająca jak najdalej od mieszczańskich konwenansów spełnia poza tym rolę artystycznej rewolty, jest wyzwaniem rzuconym społecznej hipokryzji. Fakt, że ten rodzaj rewolty nie pozbawiony jest atrakcyjności, zarówno dla tych, którzy rewoltują, jak i dla tych, przeciw którym batalia jest podejmowana, zwiększa jedynie popularność sztuki erotycznej¹⁰⁷.

Część obrazów Kubina wpisuje się w ów nurt, nieco mizoginistycznej sztuki erotycznej, której

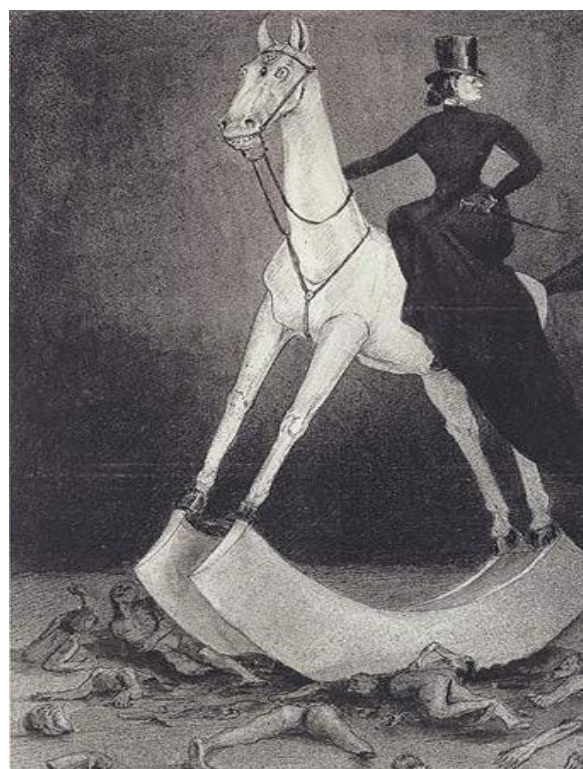
¹⁰⁶ E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*, Warszawa 1974, s. 23.

¹⁰⁷ Tamże, s. 24.

przyświecało hasło Weiningera: „ist nichts als Sexualität”, lecz wydają się, iż austriacki malarz potraktował te slogany z właściwym sobie przymrużeniem oka, podkreślając jedynie bliskie interakcje zachodzące między ironią, śmiechem, a okrucieństwem. Szczególnie sugestywne pod tym względem są prace, takie jak: *Święto rzezi* (1903) oraz *Dama na koniu* (1900-1901):



Alfred Kubin, *Święto rzezi* (1903)



Alfred Kubin, *Dama na koniu* (1900-1901)

Max Eastman, traktujący humor w kategoriach zabawy, badając relacje pomiędzy humorem, a seksualnością stwierdził: „It is a joy of released impulse from the unconscious, blowing up from that cavern to swell the sails of a laugh that is already on its way. That is the fact which Freud has so well compelled us to understand”¹⁰⁸. Eastman, powołując się na stanowisko Freuda oraz obecną w dyskursie humorystycznym fizjologiczną „teorię uwalniania napięcia”, powielił przy okazji tożsame poglądy Arystotelesa, Shaftesbury’ego, a także Spencera, którzy postrzegali śmiech, jako eksplozję nagromadzonych uczuć, dopatrując się ich w kataraktycznym oddziaływaniu komedii. W kontekście związków ponurej wesołości oraz erotyki zadziałał podobny mechanizm, zaprezentowany przez Kubina w formie makabrycznej gry, polegającej na syntezie elementów ekstatycznych z grozą oraz potwornością, zgodnie z założeniem Modrisa Eksteinsa, który odnosząc się do malowanych przez Watteau wizerunków pierrotów i „komediowych kłownów, pozostających zawsze na skraju płaczu”, zaznaczał: „Każdy humor jest oczywiście zakorzeniony w tragedii”¹⁰⁹. Pozorne znamiona tragedii przyjął również naznaczony śmiesznością masochizm widoczny na zaprezentowanych grafikach (*Święto rzezi, Dama no koniu*), z założenia raczej groteskowy, niż tragiczny, poniekąd kojarzący się z litografiami Brunona Schulza, u którego kobiety przedstawiane są zwykle niczym bezwzględne „dominy”, górujące nad skarłałym, męskim rodem. Próżno doszukiwać się tam „realnej tragedii”, zasadniej należałoby widzieć w tych egzemplifikacjach *humour noir*, błazeńskie odzwierciedlenie tezy dowodzącej, iż „kompleks uświadomiony, to kompleks zwalczony”¹¹⁰. Juliusz Kleiner, analizując zagadnienia komizmu podkreśla, iż uchwycenie istoty śmieszności przysparza znacznie więcej trudności, niż dotarcie do sedna tragedii:

Nie budzi wahań uznanie pewnych elementów, bez których nie może istnieć tragedia – takich jak śmierć czy zagłada, jak bolesność intensywna oddźwięku psychicznego u bohaterów i odbiorców. Niepodobna znaleźć równie stałych, niezbędnych czynników w świecie zjawisk komicznych. [...] Gdy określeniu pojęcia tragizmu bezwzględnie pewne oparcie daje związek z formą literacko-teatralną tragedii, nie daje oparcia takiego łączność terminu „komizm” z komedią¹¹¹.

Badacz dodaje, że „w obrębie przedstawień wzrokowych deformacja stanowi podstawowe źródło komizmu”¹¹², co zdaje się nawiązywać do wspomnianej „logiki defektu” oraz estetyki deformacji, które współtworzą graficzny, czarny humor Kubina. Szkice „czarownika z Zwickledt” pełne są kalekich, tajemniczych, nierzadko budzących grozę postaci, szczególną uwagę przykuwa w nich zwłaszcza dominująca, mroczna fantastyka oraz szereg

¹⁰⁸ M. Eastman, *Humor and Sexuality*, w: *The Sense of Humor*, New York 1922, s. 41.

¹⁰⁹ M. Eksteins, *Taniec w słońcu*, s. 314.

¹¹⁰ Zob. A. Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, s. 190.

¹¹¹ J. Kleiner, *Z zagadnień komizmu*, w: B. Dziemidok, *O komizmie*, s. 326.

¹¹² Tamże, s. 331.

zawołanych odniesień do prac innych artystów, zwłaszcza Muncha, Ensora, Stucka, Klingera oraz Goi. *Kubinesk humor*, akcentując bezwyjściowość sytuacji jednostki uwikłanej w tragikomiczne realia, równorzędnie czerpie ze sfery obscenicznej, lecz propagowanie erotyzmu pełni tam ściśle określoną funkcję, gdyż nie chodzi jedynie o łamanie obyczajowych norm czy konwenansów oraz gloryfikowaną przez surrealistów skandaliczność dzieł. W obrazach i litografiach Kubina „komizm erotyki”, ośmiesza ówczesną pruderię, mieszczańską hipokryzję, a także system patriarchalny ze wszystkimi jego obostrzeniami, tłumiącymi naturalne popędy, zgodnie z następującym spostrzeżeniem Kleinera, wskazujące na związki *vis comica* z *vis obscena*:

W życiu kulturalnym stłumiona zostaje szczególna energia popędu seksualnego. Gdy więc czy to widok jakiś czy, powiedzenie wywoła swobodne wyzwolenie tej energii, dochodzi do wybuchu śmiechu. Bez jakiegokolwiek innego rodzaju śmieszności wystarczy na to pobudzenie wrażliwości płciowej. Śmieje się człowiek łatwo z nieprzyzwoitości. Tkwi sporo prawdy w zdaniu Goethego, że *vis comica* to pierwotnie *vis obscena*¹¹³.

Kubin posługując się czarnym humorem, piętnował szereg wad i grzeszków społeczeństwa przełomu wieków, choć jego sztuka nierzadko budziła powszechne obrzydzenie oraz niechęć, to zawarta w niej śmieszność w dużej mierze odzwierciedlała założenia cenionej w refleksji nad komizmem „teorii niezgodności”. Noël Carroll, utożsamia koncepcję niespójności z atakiem skierowanym przeciw hipokryzji i obłudzie, jako przykład podając żarty o martwych niemowlętach, w których celował choćby Topor¹¹⁴ oraz popularne skecze *Monty Pythona*:

Obiektem żartów o martwych niemowlętach – i czarnego humoru w ogóle – są ci świętoszkowaci ludzie, którzy będą, jak sobie wyobrażamy, oburzeni takim dowcipem. Podobnie, gdy śmiejemy się, widząc w skeczu *Monty Pythona* jak nie w pełni sprawna intelektualnie osoba rozbija sobie cegły o głowę, nasze rozbawienie, jak sądzę, nie jest wycelowane w tę postać, ale raczej w ludzi, którzy mają tendencję do sentymentalizowania deficytów intelektualnych¹¹⁵.

„Austriacki Goya”, wykorzystując wprowadzoną w obręb komiki przez Schopenhauera *Inkongruenz*, świadomie odrzucił humor afirmatywny, pogodny, taktowny lub naiwny, zaś śmiech, który wybrał był ponury, demoniczny, chwilami agresywny i demaskatorski, lecz przede wszystkim akcentował wyższość podmiotu doznającego komicznych uniesień. Milan Kundera pisał o „śmiechu poważnym, śmiechu poza żartem”¹¹⁶, twierdził, iż „śmiech, który jest śmieszny to klęska”¹¹⁷. Autor *Nieznosnej lekkości bytu* wyodrębnił dwa rodzaje śmiechu, związane z boskością oraz pierwiastkiem mefistofelicznym: „podczas gdy śmiech diabła wskazywał na bezsensowność rzeczy, to śmiech anioła – przeciwnie – wyrażał radość z tego,

¹¹³ Tamże, s. 332.

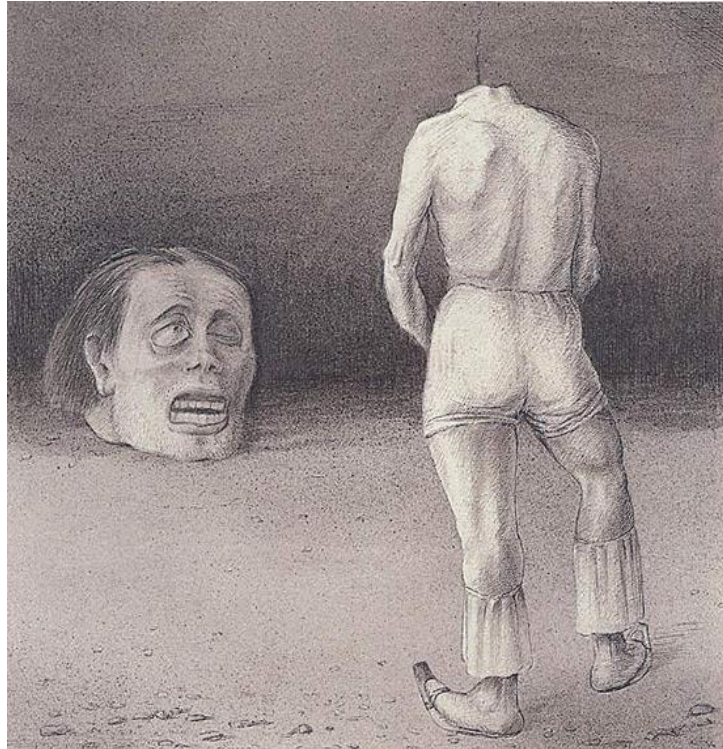
¹¹⁴ Zob. R. Topor, *Dzidzius pana Laurenta*, przeł. E. Kuczkowska, Gdańsk 1996.

¹¹⁵ N. Carroll, *Humor*, s. 42.

¹¹⁶ M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, s. 64.

¹¹⁷ Tamże, s. 68.

że wszystko na świecie jest tak mądrze urządzone, wspaniale wymyślone, piękne, dobre i pełne sensu”¹¹⁸. Śmiech Kubina niewątpliwie odpowiadał śmiechowi diabła, pełen negacji i niewiary, wskazywał na głęboko zakorzeniony krytycyzm oraz cyklicznie powracające w tej twórczości elementy katastroficzne. Choć o czarnym humorze niekiedy mówi się, iż przynależy do komizmu pozbawionego aspektu ludycznego, to niektóre prace Kubina wykorzystują elementy z pogranicza ludyczności, jak choćby grafika przewrotnie zatytułowana *Samoobserwacja* (1901-1902), nawiązująca do Freudowskiej psychologii głębi:



Alfred Kubin, *Samoobserwacja* (1901-1902)

Samoobserwacja stanowi ponadto przykład czarnego humoru, w którym jak twierdzi Edward Kasperski: „człowiek jest zarówno *homo ridens*, jak i *risibilis*, gdyż bywa i podmiotem śmiechu – tym, który potrafi się śmiać – i jego obiektem, niejednokrotnie wystawianym bezlitośnie na kpinę czy pośmiewisko”¹¹⁹.

Kubinesk humor, łączący grozę, komiczną inkongruencję, dramaty oraz „śmieszności”, niekiedy dryfuje w kierunku groteski, podważając fundamentalne założenia teleologii. Diaboliczny śmiech malarza rozbrzmiewa głównie w upiornych realiach, gdzie nierzadko zbrodnia staje się obowiązującym prawem rządzącym podległą jej „komorą strachów”. Kubina fascynowały baśnie, starogermańskie sagi, jak również wytwory dawnych, gotyckich mistrzów,

¹¹⁸ Tamże.

¹¹⁹ E. Kasperski, *Czarny humor, komizm, parodia*, s. 9.

dlatego też w swojej wizji erotycznej fantastyki podążał karykaturalnym tropem Hieronima Boscha, a zwłaszcza jego *Ogrodu rozkoszy ziemskich*, eksponując poddaną profanacji symbolikę. Humor artysty, zakorzeniony w skrajnej dekadencji, był paralelnie rewelatorski oraz głęboko egzystencjalny, bliski nadrealnej komice gloryfikowanej przez surrealistów, będących zwolennikami „wkroczenia w nadrzeczywistość”, których *humor noir* w odniesieniu do patafizyki analizował m.in. Tomasz Mizerkiewicz:

[...] czarny humor odkrywał i ustanawiał jednocześnie pewien stan rzeczywistości, który wymykał się zarówno metafizyce, jak i fizyce, a który można nazwać umownie, za Jarrym patafizyką. Chodzi tutaj nie tylko o literacki pomysł Jarry’ego i grono francuskich patafizyków w rodzaju Borisa Vina, ale i o surrealistów właśnie, który czarny humor wykorzystywali w celu wkroczenia w nadrzeczywistość¹²⁰.

Z czasem nadrealizm określający sztukę Kubina wyczerpał rezerwuar tkwiących w nim możliwości, co wpłynęło na przygnębiający impas artystyczny, któremu towarzyszył szereg osobistych niepowodzeń, takich jak śmierć narzeczonej, choroba późniejszej żony, a także despotycznego ojca. Wydarzenia te prawdopodobnie miały wpływ na nawrót choroby psychicznej nękającej malarza od wczesnej młodości, jednak zdiagnozowana *dementia praecox*¹²¹, powodująca blokadę twórczą, nie zakończyła się samobójstwem, by wspomnieć chociażby sytuację znaną z biografii abstrakcjonisty Nicolasa de Staëla, który nie mogąc malować wyskoczył z okna „swej wspaniałej pracowni na Riwierze francuskiej”¹²². Niemożność tymczasowego wykonywania szkiców, w przypadku Kubina zaowocowała nową aktywnością, jaką było pisanie, a dokładniej wzmożona praca nad konstrukcją tajemniczej i surrealistycznej zarazem opowieści z pogranicza jawy oraz delirycznego snu.

¹²⁰ T. Mizerkiewicz, *Czarny humor i sprzeczne tradycje nowoczesnej literatury*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 106.

¹²¹ *Dementia praecox*, inaczej „otępienie wczesne” to schorzenie psychiczne polegające na wycofaniu się z aktywności związanych z światem zewnętrznym, skutkujące zatopieniem się w sferze własnych, wewnętrznych wyobrażeń.

¹²² Cyt. za: A. Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, s. 189.

1.3. *Apokalypsis – Po tamtej stronie*

W 1907 roku po śmierci ojca Kubin doświadcza kolejnego załamania nerwowego, lekarstwem na przeżywaną traumę miała być podróż do Włoch, odbyta w towarzystwie przyjaciela z zawodu architekta i konserwatora zabytków¹²³, z zamiłowania pisarza oraz dramaturga Fritza von Herzmanovsky'ego-Orlando. Wyprawa daje nieoczekiwany, lecz jakże pożądaný skutek, gdyż tuż po powrocie dorobek artysty, dotychczas składający się ze szkiców, grafik, litografii i obrazów, zostaje powiększony o dość nietypową pozycję literacką. Kubin w dwanaście tygodni tworzy, jak sam ją określa „powieść fantastyczną”, którą zdobią pięćdziesiąt dwie grafiki jego autorstwa. *Po tamtej stronie*, bo taki tytuł nosi pierwsza i jedyna książka malarza zostaje wydana w 1909 roku. Data wydaję się poniekąd rewolucyjna, w tym samym czasie 20 lutego swój futurystyczny manifest publikuje włoski anarchista Filippo Marinetti, z kolei w czasopiśmie „Hyperion” ukazują się dwa fragmenty pochodzące z *Opisu walki*, debiutu literackiego Franza Kafki. Rok ten wyznacza również przełom w „handlu sztuką”, głównie obrazami, gdyż jak zauważa Philipp Hook: „cofnięcie w roku 1909 istotnych opłat za import dzieł sprowadzanych do Stanów Zjednoczonych wywołało w latach następnych niebywałe ożywienie w amerykańskim handlu obrazami dawnych mistrzów”¹²⁴. W powieści Kubina symbolem nowej arystokracji zza oceanu, stanie się postać Amerykanina, Herkulesa Bella, fałszywego „zbawcy” Państwa Snu, który jednocześnie uosabia niepomamowaną konsumpcję oraz wykorzystuje zgromadzony majątek, aby nabyć choć trochę europejskiej historii, tradycji bądź „klasy”. Zjawisko „kupczenia tradycją” w nieco ironiczny sposób komentuje długoletni ekspert domu aukcyjnego Sotheby's:

Po jednej stronie Atlantyku była garstka coraz bogatszych Amerykanów mających wszystko z wyjątkiem klasy i historii, po drugiej zaś stronie oceanu było całe mnóstwo arystokratów, wprost duszących się od nadmiaru klasy i historii, za to nieśmierdzących groszem. Co można było zaradzić w podobnej sytuacji? Co takiego można było przetransferować, by zadowolić obie strony, przysparzając amerykańskim bogaczom nieco klasy i historii? Rzecz jasna sztukę, której stara Europa miała pod dostatkiem i która była tam towarem jak każdy inny¹²⁵.

Traktowanie sztuki niczym towaru, głównie przez marszandów czy bogatych kupców, budziło niemały sprzeciw wśród części autentycznych, utalentowanych twórców, ceniących artyzm i

¹²³ Zob. A. Eder, „...Kafka przemieniony w groteskę”, przeł. E. Dyczek, M. Nowak, „Literatura na Świecie”, Warszawa 1979, nr 10, s. 297.

¹²⁴ P. Hook, *Galeria szubrawców. Narodziny (i sporadyczne upadki), profesji marszandów, ukrytych aktorów na scenie dziejów sztuki*, s. 119.

¹²⁵ Tamże, s. 121.

dowolność w wyborze tematu znacznie wyżej od wynagrodzenia za powielanie i dostarczanie klasycznych, epigońskich prac¹²⁶. Początkowo awangardowe, ekspresjonistyczne obrazy nie były doceniane, w wyniku czego niektórzy malarze, znajdujący się w opłakanej sytuacji finansowej nagminnie odsprzedawali cenne płótna po mocno zaniżonych cenach. Wystarczy wspomnieć choćby słynną „transakcję” Oskara Kokoschki, który był zmuszony spieniężyć *Windsbraut* (1913) znacznie poniżej jej wartości rynkowej. Marszandzi, kupując arcydzieła niemalże za bezcen w krótkim czasie dorabiali się ogromnych fortun, lecz artyści w wyniku tego procederu nierzadko żyli, po czym umierali w skrajnej nędzy¹²⁷. Ta jawna niesprawiedliwość drażniła Kubina, który w analizowanej powieści zawarł następującą refleksję, trafnie oddając ówczesny stosunek do malarstwa: „Dzieła sztuki są tu cenione głównie jako przedmioty użytkowe”¹²⁸. W utopijnym Państwie Snu gardzono zwłaszcza sztuką nowoczesną, choć poupychane w skrzyniach „Holendry”, w tym obrazy Rembrandta, także nie mogły liczyć na godną i właściwą ekspozycję. Z kolei Klaus Patera, władca onirycznego kraju, jak niemal każdy dyktator posiadał niewykształcony, nieco upośledzony zmysł artystyczny, o czym świadczą słowa jednego z agentów skupujących na jego rozkaz jedynie stare rudery oraz przedmioty należące do odległej przeszłości: „Patera jest raczej zbieraczem starożytności niż znawcą sztuki”¹²⁹. Jednakże bohater, monachijski rysownik i ilustrator zatrudniony w tamtejszym czasopiśmie „Zwierciadło Snu”, poniekąd alter ego autora, odnajduje jedyny obraz niemieckiego malarza epoki gotyku Matthiаса Grünewalda *Siedem grzechów śmiertelnych pożera Banka Bożego*, nawiązujący do tradycji apokaliptycznej, podobnie jak całość powieści.

Kubin przetworzył w duchu modernistycznym wywodzący się z kultury hebrajskiej dawny gatunek literacki opiewający wizje objawienia (*apokalypsis*), a zatem *Po tamtej stronie* można interpretować, jako uwspółcześioną, humorystyczną transpozycję Sądu Ostatecznego. Szczególnie ostatnia część powieści *Zagłada Państwa Snu* przemawia za taką propozycją odczytu, jako, że zaprezentowana tam przestrzeń grozy w swej alegorycznej wymowie nawiązuje wprost do objawień nie tylko św. Jana, ale również innych tekstów reprezentujących nurt apokaliptyczny, jak choćby średniowiecznych *Speculum historiale* Wincenta z Beauvais czy *Historiarum libri* Raoula Glabera¹³⁰. Autor *Po tamtej stronie*, ilustrator *Biblii*, choć w

¹²⁶ Zob. 1.2. *Malarz snów*.

¹²⁷ Kubin w *Autobiografii* charakteryzuje wspólnotę niezależnych, europejskich twórców oraz opisuje stopniowe zmiany, jakie dokonywały się w postrzeganiu wartości rynkowej ich prac: „Było to wręcz zbratanie się wszystkich młodych europejskich artystów, narodowość przestała odgrywać rolę. Handel sztuką, zrazu nieufny, nic nie dostrzegający, otworzył się stopniowo dla nowych dzieł, kiedy zbieracze i kierownicy galerii zaczęli się nimi interesować”, zob. A. Kubin, *Demony i nocne zjawy. Autobiografia*, s. 284.

¹²⁸ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 82.

¹²⁹ Tamże, s. 30.

¹³⁰ *Historia brzydoty*, pod red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2009, s. 78-81.

udziale przypadły mu szkice nawiązujące do wydarzeń związanych z działalnością proroka Daniela, z pewnością był dobrze zaznajomiony zwłaszcza z trzynastym rozdziałem, początkowo apokryficznej *Apokalipsy*, traktującym o bestiach wyłaniających się z morza i ziemi, które Victor Maag utożsamia z „eschatologicznym pseudomesjaszem” oraz prorokiem wodzącym mieszkańców ziemi na pokuszenie, obie zaś „noszą wszystkie cechy charakterystyczne dla antychrysta”¹³¹, którego w Kubinowskiej wizji reprezentuje demoniczny Patera. Warto dodać, iż powieść oddaje również nastroje towarzyszące społeczeństwu przełomu wieków, które cechowały naprzemienne odczucia „euforii i dysforii”¹³², pozwalające włączyć tę pozycję w obręb tekstów zawierających „lęki milenijne”. Co więcej, obecny tam milenaryzm oraz szereg niezrozumiałych, często absurdalnych rytuałów, jakim poddawani są mieszkańcy Perły, stolicy kraju, przypomina strukturę sekty ukierunkowanej na finalne, długo wyczekiwane doświadczenie śmierci. Krótką charakterystykę eschatologicznych ruchów milenarystycznych zawiera *Historia brzydoty*, monografia zgłębiająca wielowiekową estetykę przedstawień fenomenu piekła, satanizmu, bestii, otchłani, komicznego ujęcia potworności, jak i wszelkich *physica curiosa* („nadmaturalnych dziwadeł” sklasyfikowanych w 1662 roku przez jezuitę Caspara Schotta):

Milenaryzm wytworzy ruchy mistyczne, takie jak np. profetyzm Joachima z Fiore, który mówi o wspólnocie równości mającej rozpocząć złoty wiek, czy franciszkański rygoryzm tzw. *fraticelli*. W joachimizmie przejście do trzeciej epoki rysuje się jako opozycja do władzy ustanowionej i warstwy bogaczy. W ten sposób myśl mistyczna uchodzi w stronę anarchii, a niespokojne grupy zafascynowanych charyzmatycznym przywódcą zaczynają się charakteryzować rygoryzmem i rozwiązłością, pragnieniem sprawiedliwości i bandytyzmem. Z apokaliptycznej inspiracji wyłania się jedynie upodobanie do oczyszczającej przemocy, która nierzadko realizuje się (by wyłonić przedstawiciela Antychrysta) na Żydach.

Ruchy milenarystyczne pojawiały się w różnych wiekach – rodzą się również w naszych czasach – w marginalnych społecznościach, i niekiedy prowadziły nawet do zbiorowych samobójstw. Z początków czasów nowożytnych wystarczy przypomnieć takie wydarzenia, jak bunt chłopski z okresu reformy protestanckiej przekształcony w utopię równego społeczeństwa przez Tomasza Münzera (określał on siebie jako sierp, który Bóg naostrzył, by skosić wrogów, a w Lutrze widział Bestię i Nierządnicę Babilonu) lub ruch anabaptystów z Münsteru, którzy zwali swe miasto Nową Jeruzalem, głosili zniszczenie świata przed Wielkanocą, w Janie z Lejdy widzieli Mesjasza ostatnich dni i zginęli w potwornej masakrze, jak ta z wizji św. Jana.

Takie i podobne ruchy rodziły się jako reakcja na potworności opowiedziane przez Widzącego z Patmos; w zamiarze ich przewyciężenia urzeczywistniały szczęśliwą epokę, w której szatan i jego dzieło oraz próżność byłyby ostatecznie zwalczone. A że i potem naśladowcy Apokalipsy ulegali niekiedy urokowi Bestii i jej okrucieństwu, przelewając rzeki krwi, to tylko kolejny dowód zdolności uwodzenia tego straszliwego tekstu¹³³.

Bliźniacze, eschatologiczne kulty w drugiej połowie XX wieku symbolizowały sekty pokroju Świątyni Ludu Jamesa Jonesa, których apokalipsa urzeczywistniła się w postaci masakry w Jonestown, w Gujanie, gdzie ponad dziewięćset osób popełniło zbiorowe samobójstwo¹³⁴.

¹³¹ V. Maag, *Antychryst jako symbol zła*, przeł. A. Wołkiewicz, „Literatura na Świecie” 1979, nr 10, s. 224.

¹³² *Historia brzydoty*, red. U. Eco, s. 76.

¹³³ Tamże, s. 80.

¹³⁴ Tych spośród członków sekty, którzy sprzeciwili się rozkazom Jonesa zamordowano, zob. J. Guinn, *The Road to Jonestown: Jim Jones and Peoples Temple*, New York 2017.

Tożsamy los spotkał Dawidian, wyznawców Gałęzi Dawidowej pod wodzą Davida Koresha oraz niektórych adeptów nauk Mansona, choć ci ostatni woleli odbierać życie innym, niezwiązanym bezpośrednio z Rodziną¹³⁵. W Państwie Snu, zwolennicy Patery pod wpływem hipnotycznej mocy swego guru, również ulegli masowej „manii samobójczej” oraz nietłumionej żądzy mordy, dokonywanego w asyście „wstrząsającego ryku śmiechu”, „śmiechu piekielnego” i „szydrczego” zarazem, który wybrzmiewał nad krainą skapaną we krwi:

Zewsząd rozbrzmiewało wycie opętanych żądzą mordy. [...] Zabijano pieniających się szaleńców. Dochodziło do zażartych walk. [...] Wszyscy się upijali. Jakies hałaśliwe towarzystwo weszło do kąpieliska, a niewczesny żartowniś zamknął za nimi drzwi. Rozdzierające wołanie o pomoc rozlegało się z godzinę, lecz pijany obóz nie troszczył się o to. Potem jęło zacichać... Obżarte stado krokodyli zsunęło się w wodę... Na pobliskim cmentarzu zbeczeszczono świeże groby¹³⁶.

Co istotne, niekanoniczne, starożydowskie teksty zaliczane do kręgu apokaliptycznego powstawały głównie w okresach szeroko pojętego kryzysu, zarówno historycznego, jak i kulturowego bądź religijnego wczesnego judaizmu „czasów greckich i rzymskich (III w p.n.e – I w n.e)”¹³⁷. *Po tamtej stronie* stanowiła więc, nie tylko owoc zapaści twórczej, spowodowanej niemożnością tworzenia szkiców, analogicznie do dawnych „objawień” czerpała z niespokojnej atmosfery cechującej pierwszą dekadę minionego stulecia, którą charakteryzowała naprzemienna „udręka i ekstaza”, by odwołać się do tytułu słynnej powieści Irvinga Stone’a opiewającej burzliwe dzieje Michała Anioła¹³⁸. Tym samym utwór Kubina wpisywał się w nurt popularnej wówczas literatury dystopijnej. Malarz niejako zsynchronizował elementy przynależne dystopii, włączając w tok narracji aluzje odnoszące się do znanej mu rzeczywistości społeczno-politycznej, jak choćby wyszczególnione wcześniej uwagi dotyczące funkcjonalności dzieł sztuki oraz chwilami trudnej sytuacji artystów. Ponadto przy pomocy komicznej aluzji, wskazał na charakterystyczny rys cechujący mieszkańców Perły, których doprowadzony do absurdu pluralizm polityczny, przypominał realne antagonizmy zachodzące między obywatelami podupadającej „naddunajskiej monarchii”:

Jak grzyby po deszczu wyrastały zrzeszenia i grupy. Każdy chciał czego innego; wolnych wyborów, komunizmu, wprowadzenia niewolnictwa, wolnej miłości, bezpośrednich kontaktów z zagranicą, jeszcze surowszej izolacji, nie strzeżonych granic – powychodziły na jaw najsprzeczniesze dążenia. Tworzyły się kluby religijne, jednoczyli się katolicy, żydzi, mahometanie, wolnomyśliciele. Mieszkańcy Perły podzielili się według najrozmaitszych poglądów: politycznych, komercyjnych lub wyższych duchowych, na grupy liczące

¹³⁵ W przerwie podczas toczącego się procesu, oskarżyciel Vincent Bugliosi zapytał Mansona: „Charlie, skąd przyszedł ci do głowy ten szalony pomysł, że innym ludziom nie podoba się życie?”, lecz nie uzyskał jakiegokolwiek odpowiedzi. Ponadto Manson twierdził, iż „ludem wybranym jest Rodzina”, która rozmnoży się na pustyni do liczby 144 tysięcy wyznawców, cyfrę tę zaczerpnął z biblijnego Objawienia 7, wspominającego o dwunastu plemionach Izraela, z których każde liczyło 12 tysięcy ludzi, zob. V. Bugliosi, C. Gentry, *Helter Skelter. Prawdziwa historia morderstw Mansona*, przeł. M. P. Jabłoński, Warszawa 2010, s. 273, 361.

¹³⁶ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 206.

¹³⁷ W. R. F. Browning, *Słownik Biblii*, przeł. J. Sławik, Warszawa 2005.

¹³⁸ I. Stone. *Udręka i ekstaza. Piękna opowieść o życiu i sztuce Michała Anioła*, przeł. A. Szpakowska, Warszawa 2018.

niekiedy zaledwie trzy osoby¹³⁹.

Zresztą całość schematu fabularnego powieści została oparta na quasi-utopijnych wizjach Patery, pragnącego stworzyć innowacyjnego człowieka oraz całkiem nowy, a raczej „stary” świat, paradoksalnie służący gloryfikacji wszelkich anachronizmów. Shmuel N. Eisenstadt podkreśla rolę, jaką w powstawaniu wielorakich utopii odegrały koncepcje millenarystyczne, nawiązujące niekiedy do wspomnianych uprzednio ruchów o orientacji eschatologicznej:

[...] powstawanie wizji utopijnych jest wbudowane w samą konstrukcję cywilizacji osiowych. Zawiera się nade wszystko w charakterystycznym dla tych cywilizacji podwójnym pęknięciu czy napięciu. [...] w napięciu wpisanym w samo pojęcie rozziwu między porządkiem transcendentnym, a świeckim. [...] To właśnie powstanie tego rodzaju dwojakiego pęknięcia czy napięcia spowodowało przekształcenie istniejących w cywilizacjach przedosiowych koncepcji millenarystycznych we właściwe cywilizacjom osiowym wizje utopijne (które jednak włączały w siebie, choć w zmienionej postaci, liczne orientacje millenarystyczne). [...] Rozwój w pełni ukształtowanych orientacji utopijnych wiązał się z tym, że napięcia wpisane w przesłanki cywilizacji Epoki Osi i w ich instytucjonalizację wytwarzały świadomość szerokiego spektrum możliwych wizji porządku kulturowego i społecznego. Historycznie świadomość ta odnosiła się do faktu, że instytucjonalizacja dowolnej tego rodzaju koncepcji nie była nigdy procesem prostym ani łagodnym. Na ogół towarzyszyła jej ciągła walka i rywalizacja licznych grup o odmiennych wizjach. Poza tym nawet po zdobyciu hegemonii przez jedną z owych wizji i po jej pełnej instytucjonalizacji w porządku życia społecznego, wizje konkurencyjne wciąż trwały, choć często w zmienionych formach¹⁴⁰.

Eisenstadt, którego koncepcje wciąż pozostają w cieniu refleksji Huntingtona bądź Fukuyamy, konsolidując własne teorie, w znacznym stopniu czerpał z teoretyczno-filozoficznej myśli Maxa Webera oraz Karla Jaspersa, po czym stworzył odrębną propozycję socjologii historycznej, w której ważne miejsce zajęły wszelkie „wizje transcendentalne” skupione wokół religii, herezji, ideologii, ruchów protestu, a także utopii. Socjolog wskazywał na kluczową pozycję tzw. „religijnych wirtuozów”, popularyzujących alternatywny porządek, związany z przebudową „podstawowych ontologicznych koncepcji rzeczywistości”:

Wizje te artykułowali zwykle specjaliści, przedstawiający się jako nosiciele nieskażonych wizji religijnych i/lub cywilizacyjnych. Chodzi o postacie takie jak święci mężowie starożytności, hinduscy lub buddyjscy asceci, chrześcijańscy mnisi itp. Innymi słowy, byli to religijni wirtuozi, którzy wobec przyjętych sposobów instytucjonalizacji wizji transcendentalnych pozostawali często w relacji dialektycznej, nierzadko działając z wewnątrz sytuacji liminalnych. Aktorzy ci często usiłowali łączyć wizje transcendentalne z szerszymi ruchami protestu¹⁴¹.

Myśl Patery, karykaturalnego wirtuoza, w klasyfikacji autora *Utopii i nowoczesności*, podlegałaby założeniom wczesnych ruchów fundamentalistycznych, charakteryzowanych jako „ruchy sekciarskie, utopijne, zorientowane na przeszłość”, które cechowała paradoksalna postawa wobec tradycji, polegająca na „propagowaniu tradycji jako ideologii wyrażonej w bardzo nowoczesnym języku”¹⁴². Państwo Snu pretendujące do miana schroniska dla ludzi

¹³⁹ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 157.

¹⁴⁰ S. N. Eisenstadt, *Utopie a dynamika cywilizacji*, w: tegoż, *Utopia i nowoczesność. Porównawcza analiza cywilizacji*, przeł. A. Ostolski, Warszawa 2009, s. 242-243.

¹⁴¹ Tamże, s. 245.

¹⁴² S. N. Eisenstadt, *O jakobińskim komponencie ruchów fundamentalistycznych*, w: tegoż, *Utopia i nowoczesność*, s. 507.

niezadowolonych ze stanu współczesnej im kultury, zgodnie z wpisaniem w jego statut kultem dawności, otaczała wciąż wyłącznie relikty przeszłości:

Pierwsze, co nam się rzuciło w oczy: stroje obywateli [...] były zupełnie przestarzałe. U tak zwanych ludzi „wytwornych” było to szczególnie widoczne. Ci ludzie donoszą odzież swoich rodziców i dziadków! [...] Zupełnie niemodne, wygięte cylindry, kolorowe surduty, płaszcze z pelerynką - tak byli poubierani panowie. W krynolinach i dziwnie staroświeckich fryzurach, w czepeczkach i szalach - paradowały panie. Wyglądało to jak karnawałowa maskarada [...] po kilku dniach byliśmy zmuszeni się przystosować [...] nosiłem z godnością wcięty surdut, głęboko wyciętą kamizelkę w kwiatki i wysoki kołnierzyk („Vatermörder”) á la 1860¹⁴³.

We wspomnianym 1860 roku, cesarz Franciszek Józef I wydał Dyplom październikowy, dokument, który miał za zadanie zreformować ustrój Cesarstwa Austrii. Finalnie został jednak zanegowany, głównie przez Węgrów i koła niemiecko-liberalne, stąd też wyszczególniona data w intencji Patery mogła nawiązywać do złotych czasów spokojnego jeszcze imperium, doby przedkryzysowej. Ponadto władca Perły, zarządził, aby jego agenci importowali jedynie wiekowe, europejskie budowle, pozornie będące nośnikami tradycji, lecz każdy z nich zawierał indywidualną, krwawą historię:

Czy wiecie, w jakich domach musicie mieszkać? Mogę wam to powiedzieć: prawie nie ma wśród nich takiego, który nie byłby splamiony zbrodnią, krwią i podłością, zanim przywieziono go na teraźniejsze miejsce. Pałac jest zestawiony ze zwalisk miejsc, które były widowiskiem krwawych spisków i rewolucji. Patera sięgał w swym kolekcjonerstwie do najdawniejszych czasów. Użył do swej budowli gruzu Eskorialu, Bastylji, aren starego Rzymu; za jego zachętą kradziono i zwożono tutaj kamienne bloki z Tower i Hradczyna, z Watykanu i Kremla. Wasz władca wyciągał macki wszędzie tam, gdzie była absurda niedola¹⁴⁴.

Zbliżony koncept obserwujemy we *Wiosnie* Schulza, z tą różnicą, iż miejsce budowli zajęły towarzyszące Józefowi pałuby, z których każda reprezentowała innego rewolucjonistę, spiskowca bądź zamachowca, partycypującego w krwawych wydarzeniach. W *Po tamtej stronie* zbrodnicze konstrukcje oraz zamieszkujący je bezwolni serwiliści, przeniesieni jak gdyby z realiów poprzedniego stulecia, współtworzą komiczny efekt maskarady, w humorologii określanej jako „niezgodność między pozorem a tym co się za nim kryje, między złudzeniem a rzeczywistością”¹⁴⁵. Ponadto niedopasowane uniformy obywateli oraz kształtujące przestrzeń architektoniczne ekstrawagancje w rodzaju zamku składającego się z dwudziestu stylów „posklejanych tak sobie, od niechcenia”¹⁴⁶, potęgują ogólne wrażenie, bliskiego kampaowej estetyce kiczu, który zdominował całość Państwa Snu. Marcin Czardybon, w artykule poświęconym koherencji kampu i czarnego humoru zauważa, że zjawiska te są: „częstymi narzędziami tekstowej kontestacji danych sytuacji społecznych. Kampowa przesada przecina się z brutalnym paradoksem *humour noir*, przy czym obie kategorie nierzadko bazują na

¹⁴³ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 65.

¹⁴⁴ Tamże, s. 163.

¹⁴⁵ B. Dziemidok, *O komizmie*, s. 821.

¹⁴⁶ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 80.

kulturowym cytacie, poddanym szyderczej rekontekstualizacji”¹⁴⁷. Takim „kulturowym cytatem” zdają się być dywagacje Patery odnoszące się do idei postępu, w Perle uznawanego za doktrynę zagrażającą ogólnemu porządkowi, które przywodzą na myśl sprofanowane tezy Nietzschego, zawarte w *Antychryście*:

Ludzkość nie przedstawia rozwoju ku lepszemu lub silniejszemu lub wyższemu, w ten sposób, jak się to dziś mniema. »Postęp« jest jeno ideą nowoczesną, to znaczy ideą fałszywą. Europejczyk dzisiejszy stoi wartością swoją głęboko pod europejczykiem Odrodzenia; rozwój dalszy nie jest zgoła mocą jakiejś konieczności wywyższeniem, podniesieniem, wzmocnieniem. W innym znaczeniu udają się ustawicznie na najrozmaitszych miejscach ziemi i na gruncie najrozmaitszych kultur poszczególne wypadki, które rzeczywiście przedstawiają typ wyższy: coś, co w stosunku do zbiorowej ludzkości jest rodzajem nadczłowieka. Takie szczęśliwe wypadki wielkiej udaności były zawsze możliwe i będą może zawsze możliwe. A nawet całe rody, szczepy, ludy mogą w danych okolicznościach przedstawiać taką wygraną¹⁴⁸.

Również Fritz von Herzmanovsky-Orlando przynoszący „pozdrowienie z zapadłej w mroku epoki naddunajskiej monarchii” w swej twórczości, określanej jako „optyczne odwrócenie tragedii w tragikomedię i groteskę”¹⁴⁹, porusza temat postępowości, za który w jego wizyjnej utopii odpowiadają mężczyźni, lecz wbrew panoszącemu się mizoginizmowi, ukazany tam pierwiastek męski zamiast przypisywanej mu niezłomnej woli mocy oraz siły, odzwierciedla jedynie komiczną nieporadność znaną już z *Lizystraty* Arystofanesa. Idea postępu według Herzmanovsky’ego, będąca jednocześnie satyrą na „świeckie przymierze liberalizmu i hipokryzji”, wynika z wrodzonej niższości męskiego rodu:

W owej pierwszej epoce – żyło się wówczas bardziej rozsądnie [...] kobiety wzięły w swoje ręce praktyczną stronę losów świata. Mężczyzn dopuszczaly do siebie jedynie wyjątkowo, i to do podrzędnych czynności. Po takich krótkich, gościnnych występach, odprawiały ich z powrotem do kawiarni lub, by uczynić zadość historycznej pedanterii, do puszczy, gdzie mogli grywać z małpami w taroka. A że wówczas nie było jeszcze ani filatelistyki, ani papierosów, mężczyźni niejako z konieczności wpadli na rzecz najgłupszą, na jaką można było wpaść, bo wymyślili najzupełniej poważnie dążność do kultury i postępu, rozwinęli naukę i politykę oraz wyzwolili wszystkie związane z tym akcesy. Więc ośmieszyli się sromotnie. A że z wieku na wiek było coraz gorzej – toteż w końcu śmierzdiele i brzydale, pokraki i wodogłowi, którzy nie odróżniali religii od stęchlizny, a mydła od grzechu, ukształtowali taki obraz świata, jaki się dziś roztacza przed umęczonymi oczami, świat pełen czadu i oparów benzyny¹⁵⁰.

Alois Eder, analizując groteskowy wymiar pisarstwa Herzmanovsky’ego dowodzi, iż w opozycji do twórczości Kubina, sztuka ta zdaje się być spokojna oraz całkowicie pozbawiona motywów ekspresjonistycznych: „To, co Kubin wydobywa na światło dzienne z głębi własnej psychiki, Herzmanovsky zawdzięcza o wiele bardziej anarchii marzeń”¹⁵¹. Eder, zestawiając ze sobą dzieła obu pisarzy, nie dostrzega w „znanej powieści Kubina” jakichkolwiek aspektów humorystycznych, akcentując poważną, krytyczną wymowę całości, a przecież pod warstwą

¹⁴⁷ M. Czardybon, *Chichot Michałki. Niebezpieczne związki czarnego humoru i kampu w Lubiewie Michała Witkowskiego*, „Tekstualia” 2014, nr 4, s. 72.

¹⁴⁸ F. Nietzsche, *Antychryst*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 7.

¹⁴⁹ A. Eder, „...Kafka przemieniony w groteskę”, s. 299.

¹⁵⁰ Tamże, s. 298-299.

¹⁵¹ Tamże.

katastrofizmu, odnajdziemy istną skarbnicę motywów komicznych.

Humor obecny w *Po tamtej stronie* z pewnością nie jest homogeniczny, ukierunkowany na przetwarzanie antycznych mitów, biblijnych alegorii bądź obyczajowych kuriozów, wraz z rozwojem akcji, ewoluuje przybierając rozmaite tony. W początkowych partiach powieści pisarz bazuje na mechanizmach dobrze znanych z komedii omyłek, ukazując tym samym głównie komizm sytuacyjny opiewający sąsiedzkie scysje, w czym momentami zbliża się do problematyki *Chimerycznego lokatora* Topora:

[...] pod naszymi pokojami zakwaterowała się stara panna, niejaka księżniczka von X., szpetna jak chory szczur, a w dodatku kłótliva. Stwór ten sprawiał zwłaszcza żonie mojej wiele przykrości. [...] Zapewne znajdowało to babsko satysfakcję w wiecznym szukaniu zwady. Kiedym po godzinie dziewiątej wieczór chodził jeszcze po pokoju regularnie stukała w sufit – znak, że pragnie spokoju. Ilekroć spostrzegła nas schodzących po schodach, rozlegał się jazgot. [...] Pewnego razu po ciemku stłukłem jej glinianą nieckę: no, to dopiero było! Otwarta wojna! Próbowwała mnie oczerniać nawet u fryzjera¹⁵².

Oprócz „starej wiedźmy” spokój mieszkańców zakłóca także student, cierpiący, zresztą jak spora część mieszkańców Perły na chorobę alkoholową:

Odnajmował pokój w tej samej sieni co my i był pijakiem. Twarz bez wyrazu, obrzękła z blizną na każdym policzku, tak że wyglądało to jakby miał troje ust. Natomiast rozum jego sięgał bodaj tylko trzeciej części zwyczajnej ludzkiej miary. Sąsiad ten, prowadzący życie zdecydowanie nocne, mylił się za każdym razem co do drzwi, gdy wracał do swego legowiska zalany w sztok. Prawie co noc zrywaliśmy się przestraszeni, gdy kłął i walił w drzwi¹⁵³.

Kubin wykorzystuje notoryczne, pijackie omyłki, w celu uwypuklenia komicznej grozy, z kolei szereg podobnych mroczno-zabawnych, nierzadko infantylnych koincydencji, współtworzy alogiczny, groteskowy porządek irracjonalnego państwa, którego mieszkańcy zmęczeni codziennymi, nieoczekiwanymi zdarzeniami, mając dość wszechobecnej iluzji, w proteście bojkotują nawet wystawianą w Perle operetkę Offenbacha *Orfeusz w piekle*, będącą skądinąd parodią znanej opery Glucka. Henri Bergson, powołując się na stanowisko Teofila Gautiera, który „powiedział o wszelkim przesadnym komizmie, że jest logiką absurdu”¹⁵⁴, wyodrębnił tzw. humor absurdalny¹⁵⁵, o „logice dosyć dziwacznej, która w pewnych przypadkach otwiera pole dla niedorzeczności”¹⁵⁶. Mroczny humor Kubina (*kubinesk humor*) niewątpliwie przynależy do tego typu „przesadnej komiki”, co potwierdzają kolejne elementy powieści, mieszczące się w rejestrach „absurdalnego humoru”, jak choćby: pogwałcenie norm

¹⁵² A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 88.

¹⁵³ Tamże, s. 89.

¹⁵⁴ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, przedmowa S. Morawski, Kraków 1977, s. 213.

¹⁵⁵ Konstanty Puzyna na łamach dyskusji w redakcji „Dialogu” podał następujące wyznaczniki cechujące ten typ humoru: intelektualizm i filozoficzność, upodobanie problematyki egzystencjalnej oraz wątków makabrycznych, agresywność i drapieżność, niekiedy nawet nihilizm wobec tradycji, konwencji i zdrowego rozsądku, prowokująca zaczepność wobec intelektu odbiorców; zob. *Humor absurdalny w teatrze i życiu*. Stenogram dyskusji z udziałem J. Błońskiego, S. J. Leca, K. Puzyny i A. Stawara, „Dialog” 1958, nr. 8, B. Dziemidok, *O komizmie*, s. 134

¹⁵⁶ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, s. 213.

prakseologicznych, bezład logiczny, chaotyczność wypowiedzi oraz konstruowanie niedorzecznych dialogów nacechowanych brakiem związku między replikami rozmówców¹⁵⁷. Do tego należy dodać potęgujące niepokój, jak również wprowadzające chaos, nieoczekiwane zmiany powierzchowności postaci, czego dobrym przykładem jest fantom służącej:

Jako pomoc domową mieliśmy „dochodzącą” - starą kobietę. [...] Po paru tygodniach byłbym przysięgł, że w jej znoszonych łachach tkwi jakaś inna osoba: nie była to już poprzednia posługaczka. Naturalnie nie wspominałem nic o tym żonie, lecz niestety sama zauważyła niejedno:

- Wiesz – zagadnęła kiedyś – Anna się chyba farbuję: od wczoraj ma jasne włosy, a była przecież brunetką.
- Patrzcie państwo, co za próżność! – odparłem ze sztuczną niefrasobliwością. Było mi także nieswojo, i to już od długiego czasu. Ale raz zaszedł fakt już nazbyt uderzający: dzień przedtem usługiwała nam czerstwa osoba w sile wieku, a dziś stawiała półmiski na stół ruchliwa staruszka o zmiętej twarzy. Żona uchwyciła się mnie, bo oboje byliśmy jak skamieniały¹⁵⁸.

Zaznaczone niedomówienia, a także komiczne nieporozumienia, to zdaniem Bohdana Dziemidoka, czołowe motywy wspierające budowę wieloznacznych sytuacji komicznych:

Stwarzanie nieporozumień w celu wytwarzania efektów komizmu to jedna z najczęściej stosowanych metod wywoływania komizmu. W niektórych wodewilach, komediach bulwarowych i farsach cały główny wątek komiczny polega na ciągu nieporozumień (na przykład w niektórych komediach Carla Goldoniego, Michała Bałuckiego i wielu innych). [...] Wszystkie te komiczne nieporozumienia bądź są rezultatem wyjątkowego zbiegu okoliczności bądź odbiegają od istniejących pojęć o normalności i od postulowanych norm, dotyczących skuteczności porozumiewania się, sprawności zmysłów, przenikliwości umysłu [...]. W obu wypadkach są odchyleniem od normy¹⁵⁹.

Nie ulega wątpliwości, że w przypadku *humor noir* nieporozumienia te ulegają daleko idącym transformacjom, gdyż zamiast śmieszyć, nierzadko jedynie potęgują niemoc bądź makabrę. Co więcej, wątek staro-młodej służącej oprócz egzemplifikacji „komicznych niedomówień” ukazuje kolejny wymiar humoru związany z mechanizmem „odwracania zjawisk nieodwracalnych”, wyodrębnionym przez Jana Stanisława Bystronia. Śmieszą nas zmiany dokonane na „nieodwracalnym porządku rzeczy”, takie jak nagła zmiana powierzchowności, nieoczekiwane, natychmiastowe postarzenie, odmłodzenie lub reorganizacja znanych powszechnie, kanonicznych historii. Bystron, jako przykład podaje staropolską opowieść o kazaniu, w którym „ksiądz pomyliwszy się, kazał Ablowi zabić Kaina. <<Dobrze mu tak!>> - zawołał ktoś z pobożnych słuchaczy - <<bo wprzód to zawsze Kain Abła zabijał!>>” oraz fragment spektaklu *Żarłoczna Ewa*, kabaretu Zielona Gęś:

WAŻ
(podaje Ewie jabłko na tacy)
ADAM
(ryczy)
Daj ugryźć! Daj ugryźć!
Ewa
(zjada całe jabłko)
WAŻ
(przerażony)

¹⁵⁷ B. Dziemidok, *O komizmie*, s. 87-89.

¹⁵⁸ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 90.

¹⁵⁹ Tamże, s. 88.

Co teraz będzie?
ADAM
Niedobrze. Cała Biblia na nic.
*Kurtyna*¹⁶⁰.

Z czasem zastosowany w *Po tamtej stronie* schemat komedii omyłek zostaje wzbogacony o blisko związany z czarnym humorem *pure nonsense*, bazujący na zaskakujących połączeniach wyobrażeń oraz szereg elementów, które amerykański psycholog Harvey Mindess utożsamia w zaproponowanej przez siebie klasyfikacji z istotą *humour noir*, a więc „śmiech z choroby, cierpienia, kalectwa czy śmierci”¹⁶¹:

O piątej rano zadzwonił do drzwi murarz z wiadrem zaprawy i narzędziami, twierdził uparcie, że ma polecenie zamurować okna w naszym mieszkaniu. Innym razem odegrano nam późnym wieczorem serenadę: przed naszymi drzwiami koncertowała cygańska kapela [...]. Często bywało jednak jeszcze gorzej pewnego wieczora, o zmroku, kilku czarno ubranych ludzi wniosło do nas trumnę¹⁶².

Wyszczególniony rodzaj, nieco zawoalowanego „okrutnego śmiechu”, związanego poniekąd z humorem turpistycznym, w przywołanym fragmencie jedynie delikatnie zasygnalizowany, zdominuje zwłaszcza końcowe partie utworu, poświęcone apologii krwawej rzezi, której symbolem staną się magazyny pełne ludzkich zwłok. Śmieszność powyższej sceny ilustruje także jedną z obecnych w humorologii teorii, autorstwa osiemnastowiecznego szkockiego myśliciela Jamesa Beattie’go, według którego, jak podaje Władysław Chłopicki: „śmiech wypływa z połączenia niespójnych elementów w jedną całość, co następuje w przypadku ich sąsiedztwa, niespójności przyczyny i skutku, fałszywego podobieństwa lub też kontrastu małostkowości i godności”¹⁶³. Kolejny typ, jeszcze niewinnego humoru, związany jest z „tworami wyobraźni”, które w Państwie Snu stawały się po prostu rzeczywistością, i tak „Każdy musiał tylko udawać, że coś tam daje. Niekiedy można było nawet zaryzykować żądanie reszty nie zapłaciwszy nic”¹⁶⁴. Pieniądze i ceny towarów okazywały się czymś niezwykle umownym, odbiegającym od zasad przyjętych w „normalnym świecie”, a zatem można było tam kupić mnóstwo „wspaniałego jedzenia”, dosłownie za bezcen, z kolei pudełko zapalek kosztowało majątek. Podobne absurdy cechowały przestrzeń lokali usługowych, chociażby fryzjer, bardziej, niż swoim fachem interesował się filozofią, racząc oczekującą na strzyżenie klientelę długimi monologami dotyczącymi *passusów z Monadologii* Leibniza bądź polemikami z myślą Kanta:

- Kant to wielki błąd, ha ha! Nie tak łatwo opłynąć wokół rzecz samą w sobie! Przede wszystkim świat to problem etyczny: tego nie dam sobie wyperswadować! Widzi pan, przestrzeń zabiega o czas. Punkt zespolenia, terażniejszość – to śmierć, albo też, co doskonale da się tym zastąpić: boskość, jeżeli pan woli.

¹⁶⁰ J. S. Bystroń, *Komizm*, Wrocław 1960, s. 26.

¹⁶¹ Cyt. za: W. Chłopicki, *O humorze poważnie*, Kraków 1995, s. 52.

¹⁶² A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 89-90.

¹⁶³ W. Chłopicki, *O humorze poważnie*, s. 9.

¹⁶⁴ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 70.

W środek wstawiony wielki cud urzeczywistnienia: przedmiot. Co z kolei nie jest niczym innym niż zewnętrzną powłoką przedmiotu. Oto są zdania fundamentalne, szanowny panie¹⁶⁵.

Ponadto należałoby wyodrębnić również humor wymierzony w biurokrację, który ukazywał „najczystsza komedię władzy”, jak określa go Kubin. W Krainie Snu każdy obywatel ubiegający się o zgodę na audiencję u Patery musi zmierzyć się z całym aparatem nieprzychylnych urzędników:

Na drzwiach był napis „Nie pukać!”, a „tam” spał człowiek. Tak, nie żartuję: trzykrotnie odkaszlnąłem, zanim odrobina życia wstąpiła w jego całkowicie znieruchomiałą pozę najgłębszego zamyślenia. Wówczas musnęło mnie wzgardliwe spojrzenie i zaskrzypiał głos:

- Czego pan chce? Czy ma pan wezwanie? Jakie dokumenty ma pan przy sobie? [...].

- Aby otrzymać kartę audiencyjną, musi pan mieć prócz własnych świadectw: metryki chrztu i ślubu, świadectwo ukończenia uczelni pańskiego ojca, świadectwo szczepienia matki. W korytarzu na lewo, pokój szesnasty, złoży pan zeznania o swoim stanie majątkowym, stopniu wykształcenia i przyznanych orderach. Świadectwo moralności pańskiego teścia byłoby pożądane, ale nie bezwarunkowo konieczne.

Tu skinął protekcyjnie, znów pochylił się nisko nad biurkiem, pisząc, jak zdołałem zauważyć, suchym piórem¹⁶⁶.

Ośmieszanie biurokracji bądź władzy to temat stale powracający w twórczości komicznej, zwykle stanowi zarówno strategię obronną, jak i nierzadko przy współdziałaniu agresywnych dowcipów oraz szyderstwa piętnuje wszelkie przejawy mechanizacji czy automatyzmu, które w refleksji Bergsona stanowiły główny przedmiot śmiechu. Zwłaszcza wspomniany przyjaciel Kubina, Herzmanovsky-Orlando, upodobał sobie stan urzędniczy, wytrwale kpiąc z biedermeierowskich namiestników władzy, którzy niczym Jaromir Edler von Eynhuf, bohater powieści *Der Gaulschreck im Rosennetz* (*Końska płochliwość w różanej sieci*), zebrani wokół „muzykującego stolca świętej pamięci Marii Teresy”, w „czynnie patriotycznym” podejmują się realizacji najróżniejszych zadań, takich jak zebranie kolekcji dwudziestu pięciu zębów dziewic, „dla uczczenia jubileuszu panowania cesarza”¹⁶⁷. Inny biurokrata, który przypadkiem trafił na bezludną wyspę „Aby nie zemrzeć z nudów, znowu zaczął urzędować i regularnie odsiadywał swoje godziny biurowe, w których (...) koncypował urojone akta (...). Efekt był taki sam, jak przy regularnej działalności urzędowej”, co według Edera obrazuje bezowocność działań związanych z samym aparatem władzy, a także drwinę „z oburzającego fetyszyzmu porządku”¹⁶⁸. Z kolei u Kubina, prezentacji wysokich rangą urzędników towarzyszy zwykle komizm sytuacyjny, eksponujący ich nieudolność, zaliczaną przez Bystronia do stałego repertuaru elementów komicznych: „od nieudolności jakiegoś wyczynu czy też treści, które nas śmieszą przez odchylenie od przeciętności czy też normy, przechodzimy do komizmu ludzi,

¹⁶⁵ Tamże, s. 75.

¹⁶⁶ Tamże, s. 72.

¹⁶⁷ Cyt. za: A. Eder, „...Kafka przemieniony w groteskę”, s. 302.

¹⁶⁸ Tamże, s. 304.

którzy bawią nas nieudolnością myślenia lub działania”¹⁶⁹. Przykład „komicznej nieudolności” w *Po tamtej stronie* reprezentuje wysoki rangą urzędnik Archiwum:

Ludzie gromadzili się przed Archiwum. Wtem rozwarły się podwoje i wyszedł jego ekscelencja w asyście niewielkiej świty. Dostojnik był w gali ociekającej złotem, miał wszystkie ordery tudzież hełm z pióropuszem. Z dała wyglądał jak rajski ptak. Ujrzano, jak ten wspaniały mundur wspiął się na małą, spiesznie ustawioną mównicę. Lud Senny zamilkł wokół.

- Panowie! Zauważyliście, być może, iż żyjemy w niezwykłych czasach. To musi się skończyć i znów wróci porządek. Najwyższa władza pragnie widzieć poddanych szczęśliwymi. Pan nasz miłościwy zdecydował ogłosić amnestię dla wszystkich przestępców i zbrodniarzy. Wydałem rozkaz, by dziś jeszcze otwarto bramy naszego więzienia [...].

- Już dawno załatwione! – zawołano szyderczo. Samiśmy ich wypuścili! – ryczał motłoch śmiejąc się. [...] Nie zrozumiano już w hałasie ani słowa więcej z tej mowy. Dostojny mówca otwierał i zamykał usta. Wreszcie, przekonawszy się o bezowocności swych wysiłków pojednawczych, wykonał lekki ukłon i chciał zejść z mównicy; odwróciwszy się usłyszał grzmiący wybuch drwiącego śmiechu. Spodnie jego ekscelencji, ze złotym lampasem, pozbawione były siedzenia.

„Dziwne, jak się lud ucieszył” – pomyślał¹⁷⁰.

Mieczysław Wallis twierdzi, iż „śmieszność zabija (*c'est le ridicule qui tue*)”, jak mówią Francuzi, zaś w jego opinii humor wraz z przypisanym mu żartem „odślania nicość lub zmechanizowanie, lub niemoc w najszerszym znaczeniu u jakiejś osoby lub instytucji, podważa jej autorytet, pokazuje, że nie jest ona doskonała, tak niezwyknięta, jak by się na pozór zdawało”¹⁷¹. Z drugiej strony, humor wymierzony w mało transparentny system naznaczony jest „aspektem kafkowskim”, jako że petent niemal zawsze znajduje się na przegranej pozycji, mimowolnie funkcjonując w matni. Wystarczy wspomnieć choćby bezowocne wizyty K. u adwokata oraz jego niekończące się wędrówki po gmachu sądu:

K. zwrócił się ku schodom, by dojść do pokoju rozpraw, ale znowu przystanął, gdyż oprócz tych schodów zauważył w podwórzu jeszcze trzy różne klatki schodowe, a ponadto na końcu podwórza małe przejście, które zdawało się prowadzić na jeszcze inne podwórze. Gniewało go, że nie podano mu bliżej położenia pokoju [...]. Ostatecznie wszedł jednak na schody i nasunęło mu się odległe wspomnienie sentencji Willema, że wina sama przyciąga sąd, z czego by właściwie wynikało, że lokal sądowy powinien znajdować się przy schodach, które K. przypadkowo wybrał¹⁷².

Analogii z twórczością Kafki wydaje się być więcej, pomijając elementy absurdałnego, humoru wymierzonego w biurokrację, znaczną część powieści Kubina wypełniają zapisane koszmary senne i pierwiastki antynatalizmu. Wiadomo, iż krótko po publikacji w 1909 roku, *Po tamtej stronie*, cieszyła się sporym zainteresowaniem, zdobywając entuzjastyczne recenzje m.in. Maxa Broda, stąd zapewne czytał ją także autor *Procesu*. Kubin w 1912 roku podczas pobytu w Pradze, zetknął się z tamtejszymi ludźmi pióra, „tak sławnymi później” Franzem Kafką i Franzem Werflem, na co wskazują poszczególne fragmenty jego wspomnień: „Także w Pradze istniała grupa nowoczesna (...). Nowy duch zmuszał każdego, dla kogo sztuka

¹⁶⁹ J. S. Bystroń, *Komizm*, s. 104.

¹⁷⁰ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 213-214.

¹⁷¹ M. Wallis, *O przedmiotach komicznych*, w: B. Dziemidok, *O komizmie*, s. 242-243.

¹⁷² F. Kafka, *Proces*, przeł. B. Schulz, Kraków 2003, s. 28-29.

cokolwiek znaczyła, do zajęcia stanowiska”. Klimat prozy Kafki bliski był jego własnej, osobliwej poetyce, gdyż jak twierdził: „Byłbym chciał zilustrować którąś z tak mi odpowiadających powieści Franza Kafki, lecz zdawało się, że czas ten jeszcze nie nadszedł. Ograniczyłem się więc do noweli *Landarzt (Lekarz wiejski)*¹⁷³. W wersji semantycznej *Po tamtej stronie* momentami przypomina *Zamek*¹⁷⁴, Kubin stopniowo wprowadza czytelnika w gąszcz pozornie niejasnych, alogicznych zdarzeń, które budują strukturę ogarniętego chaosem, efemerycznego Traumlandu. Totalna zagłada iluzorycznej rzeczywistości staje się czymś nieuchronnym, niemal oczywistym, w tym wypadku opozycyjne wobec Kafki, u którego kataklizmy są raczej osobnicze, bardziej jednostkowe, dotyczące poszczególnych postaci, takich jak podsądny Józef K. czy wiecznie sprowadzany na manowce geometra z *Zamku*¹⁷⁵. Jednak zarówno w *Zamku*, jak i w *Po tamtej stronie*, postaci stale zmagają się z mroczną, fatalistyczną siłą, która, częstokroć przybierając symbol maszyny biurokratycznej, nierzadko determinuje ich los. Bernd Neumann twierdzi, iż: „*Zamek* Kafki pławi się w olimpijskim samouwielbieniu, w samouwielbieniu własnej władzy. Dlaczego jednak w owym spojrzeniu wyraża się wszechobecna przemoc władzy?”¹⁷⁶. Kafka oraz Kubin zanegowali ową doskonałość alegorycznego oka, które już w filozofii platońskiej utożsamiano z organem będącym w stanie dostrzec boskie idee, z kolei według Goethego zmysł ten poprzez swą doskonałość znacznie górował nad pozostałymi, a zatem to właśnie „oko staje się dla niemieckiej klasyki boskim organem”¹⁷⁷. Wszechwiedzące, bacznie śledzące każdy ruch mieszkańców złowrogie oko i w Państwie Snu, i w oddalonej od świata wiosce w *Zamku* przybiera kształt symbolu na wskroś negatywnego, utożsamianego z rekwizytem władzy. Wiadomo, iż K. nigdy nie zobaczy zamku, zaś jedyny kontakt, który będzie próbował z nim nawiązać oprze na piśmie bądź słuchu. Neumann, analizując dzieło Kafki podkreśla całkowity brak kontaktu ejdetycznego, jako, że: „najwyższa, prawdziwa i biurokratycznie usankcjonowana władza zamku opiera się na kwestionowaniu widzenia. Klamm panuje, bo K. nigdy nie może mu spojrzeć w oczy”¹⁷⁸. Co znaczące, w języku czeskim słowo *klam* równa się

¹⁷³ A. Kubin, *Demony i nocne zjawy*, s. 284, 292.

¹⁷⁴ Na przykład jeden z dialogów *Zamku*, z uwagi na charakterystyczne niespójności uniemożliwiające porozumienie bohaterów, oddaje zakłóconą komunikację obecną również w *Po tamtej stronie*: „- Dlaczego się śmiejesz? – spytał K. z rozdrażnieniem. / - Wcale się nie śmieje – powiedziała, ale śmiała się dalej”, F. Kafka, *Zamek*, przeł. K. Truchanowski, K. Radziwiłł, Warszawa 1958, s. 64.

¹⁷⁵ Ojciec Kubina pracował jako geometra, zaś jedne z pierwszych rysunków młodego artysty powstały na papierze kreślarskim, specjalnie przystosowanym do tworzenia map.

¹⁷⁶ B. Neumann, *Franz Kafka. Aporie asymilacji. Rekonstrukcja tryptyku powieściowego*, przeł. S. Mrozek, Wrocław 2012 s. 243.

¹⁷⁷ Tamże, s. 247.

¹⁷⁸ Tamże.

złudzeniu lub urojeniu, z kolei w Perle „twory wyobraźni były po prostu rzeczywistością”¹⁷⁹. Władca Krainy Snów, którego oczy przeważnie pozostają zamknięte, mimo to sprawuje pełną kontrolę nad obywatelami, strofując ich podczas cyklicznych, prywatnych audiencji: „Często widziałem, jak mi złorzeczyłeś i wątpiełeś o mnie”¹⁸⁰. Mechanizm stosowany przez Patereę, znajdzie odzwierciedlenie w późniejszej futurystycznej utopii Orwella, pod postacią Policji Myśli:

Nikt oczywiście nie wiedział, czy w danym momencie jest obserwowany. Snuto jedynie domysły, jak często i według jakich zasad Policja Myśli prowadzi inwigilację. Nie sposób też było wykluczyć, że przez cały czas nadzoruje wszystkich. [...] Pozostawało więc żyć z założeniem – i żyło się, z nawyku, który przeszedł w odruch – iż każde słowo jest podsłuchiwane, a każdy ruch pilnie śledzony [...]”¹⁸¹.

Camus, parafrazując słowa Kierkegaarda¹⁸² stwierdził, iż „trzeba napisać *Proces*, aby móc napisać *Zamek*”¹⁸³, analogicznie Kubin, musiał przestać malować, aby całość dręczących go wizji zamknąć w formie słów.

Mroczny komizm, cechujący nie tylko prozę, ale i pamiętnikarskie, autobiograficzne zapiski Kubina, oddaje sens myśli duńskiego filozofa, który postulował, właściwą poetyce czarnego humoru syntezę śmieszności z tragizmem. Ponadto Kierkegaard rozszerzył samo rozumienie komiczności, przenosząc je, co podkreśla Edward Kasperski „z wąskiej płaszczyzny estetycznej na płaszczyznę egzystencjalno-antropologiczną oraz religijno-eschatologiczną. Powiązał komizm z postawą wobec życia oraz z religijnością, nazywaną przez siebie paradoksalną”¹⁸⁴. Kierkegaard znacznie zrehabilitował samą definicję komizmu, która od czasów *Poetyki* Arystotelesa ustępowała miejsca tragizmowi, pełniąc rolę podrzędną, wielokrotnie służebną. Arystoteles, niczym Platon, utożsamiał komizm z rodzajem nadużycia, twierdząc, iż komedia wyrasta z obelgi¹⁸⁵, z kolei w *Etyce nikomachejskiej* przestrzegał przed śmiechem poza kontrolą oraz niszczącą siłą błazenady, która w żaden sposób nie przystoi cnotliwym, prawym obywatelom antycznych polis. Stagiryta, równorzędnie do stoików oraz św. Tomasza z Akwinu zalecał powściągliwy, taktowny, umiarkowany śmiech, w żaden sposób nie przekraczający granic dobrego smaku, szczególnie wskazany w Anglii epoki wiktoriańskiej. Komizm, w systemie filozoficznym Kierkegaarda, choć wyzbyty lekkości, afirmacji, czy pogody ducha, daleki był od wizji śmieszności reprezentowanej przez Arystotelesa,

¹⁷⁹ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 71.

¹⁸⁰ Tamże, s. 118.

¹⁸¹ G. Orwell, *Rok 1984*, przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 2011, s. 8.

¹⁸² Chodzi o paradoks myśli egzystencjalnej, który Kierkegaard w *Czystości serca* wyraził słowami: „Trzeba ugodzić śmiertelnie ziemską nadzieję, tylko wtedy można uratować siebie nadzieją prawdziwą”.

¹⁸³ A. Camus, *Nadzieja i absurd w dziele Franza Kafki*, w: tegoż, *Dwa eseje*, s. 120.

¹⁸⁴ E. Kasperski, *Czarny humor, komizm, parodia*, s. 13.

¹⁸⁵ N. Carroll, *Humor*, s. 17.

podejrzliwych wobec śmiechu Ojców Kościoła czy etosu właściwego dziwiętnastowiecznym gentlemanom. Ten typ komiki, aczkolwiek poddany laicyzacji, zaadoptują późniejsi egzystencjaliści francuscy, którzy dostrzegli w nim bliskie ich postulatami rozdarcie jednostki uwikłanej w dramat istnienia, gdyż jak zaznacza Edward Kasperski:

Kierkegaard wyróżniał rozmaite poziomy komizmu. W sferze religijno-egzystencjalnej komiczne sprzeczności stanowiły według niego wyraz fundamentalnego rozdarcia między tym, co w egzystencji ludzkiej „wewnętrzne” i „zewnątrzne”, „wieczne” oraz „przemijające”, „nieskończone” i skończone”. Źródłem egzystencjalnego komizmu było jednocześnie uwikłanie w to rozdarcie oraz niemożność definitywnego wywikłania się z niego. Komizm stanowił w tym sensie immanentne, nieusuwalne piętno ludzkiej egzystencji. Redukcja komizmu lub rezygnacja z niego narażały jednostkę na fałsz¹⁸⁶.

Dualizm wpisany w komikę Kierkegaarda, przejął poniekąd Hecker, który w opublikowanej w 1873 roku *Fizjologii i psychologii śmiechu i komizmu*, jako części składowe komizmu wyodrębnia radość (*Lust*) oraz niechęć (*Unlust*), śmieszność bowiem wynika z ciągłego balansowania między tymi dwoma skrajnościami. Pozorna wesołość niejednokrotnie przechodzi w żalność, czasem wzdąliwość, a wtedy może przekształcić się w „komizm bolesny”. Jednym z najbardziej zjadliwych krytyków teorii Heckera był Theodor Lipps, który nie tylko uznał Heckerowską rywalizację uczuć za „psychologiczny bełkot”, dowodząc, iż radość i niechęć mogą egzystować obok siebie, po czym „stopić się w jedno całościowe uczucie”, które oddaje „pewien stan, w jakim się znajdujemy”¹⁸⁷. Krytyczne stanowisko Lippsa wynikało przede wszystkim z nieuwzględnienia przez Heckera „przedmiotów komizmu”, zresztą w refleksji teoretycznej autora *Komizmu i humoru* wiele miejsca zajmują polemiki z innymi badaczami zgłębiającymi istotę śmiechu. Lipps, powołując się na prawo „psychicznego zatoru” (*das Gesetz der psychischen Stauung*) utożsamiał śmiech z „wyładowaniem nagromadzonej, a już nie potrzebnej energii psychicznej”¹⁸⁸ oraz zaskoczeniem spowodowanym pozorną wielkością danej rzeczy, która ostatecznie przekształcona w nicłość zawodzi nasze oczekiwania, choć ta kwestia podejmowana wcześniej przez Kanta bądź Spencera, nie stanowiła dla niego wartości nadrzędnej. Słabym punktem zaprezentowanej teorii, było w opinii Bohdana Dziemidoka ukierunkowanie jej na prawie wyłącznie sytuacje komiczne i dowcipy, z niemal całkowitym pominięciem charakterów komicznych¹⁸⁹. Mimo to koncepcja Lippsa zdobyła niemałą popularność, zwłaszcza w Polsce, mając wśród swoich zwolenników choćby Ignacego Chrzanowskiego czy Karola Irzykowskiego¹⁹⁰.

Po tamtej stronie przepełniają zarówno kontrastowe zestawienia, charakterystyczne dla

¹⁸⁶ E. Kasperski, *Czarny humor, komizm, parodia*, s. 14.

¹⁸⁷ T. Lipps, *Komizm i humor*, przeł. B. Gniecioszek, w: B. Dziemidok, *O komizmie*, s. 292.

¹⁸⁸ B. Dziemidok, *O niektórych koncepcjach komizmu*, s. 86.

¹⁸⁹ Tamże, s. 87.

¹⁹⁰ Tamże, s. 88.

„komiki bolesnej”, jak i postulowane przez autora *Krytyki czystego rozumu* elementy zawiedzionych oczekiwań. Projekcja Patery, pretendująca do miana wyodrębnionej przez Thomasa More’a *Eutopii*¹⁹¹, oznaczającej krainę szczęśliwości, finalnie okazała się bliższa Dantejskim wizjom piekielnych zaświatów bądź obrazom wiecznych mąk skodyfikowanych w osiemnastowiecznym *Rozważaniu o śmierci* św. Alfonsa Marii Liguori. Trzecia część powieści *Zagłada Państwa Snu*, wraz z przynależnym do niej rozdziałem nazwanym *Piekło* prezentuje upiorne inferno, w którym rozpleniło się robactwo, z kolei węże opanowały niemal całą przestrzeń Perły, przywodząc na myśl opisane przez Dantego Furie: „Na szczycie wieży świecącej płomieniem. / Tam trzy piekielne widziałem Furię, / Stały przy ogniu; z niewiasty postawą, / Z hyder zielonych okolone pasem, / A zamiast włosów drobne węże, żmije / Na szpetne czoła spadały i szyje”¹⁹². Kubin, przetwarzając w duchu *humour noir* znane biblijne historie, opisuje kolejne plagi spadające na grzeszne miasto, poczynając od inwazji sobowtórów:

Ogromny napływ ludzi z zagranicy spowodował w owym czasie bardzo dużo osobliwości i nieporozumień. Dawało to powód do wszelkich psikusów i irytacji, gdyż nie tylko z postaci i postawy nowo przybywający bywali podobni do osiadłych tu z dawna obywateli, ale nawet w ubiorach zdawał się decydować zamiar kopiowania oryginału. To śmieszne, ale - by tak rzec - chodzili sobie dwaj Alfredowie Blumenstichowie, dwaj Brendele, kilku Lampenbogenów. Wpdało się do kawiarni, by powitać dobrego znajomego, którego się dłuższy czas nie widziało. Zdziwienie, obcość, to nie ten! Szedł ulicą Lampenbogen: zdejmuję kapelusz, na następnym rogu - znowu Lampenbogen!¹⁹³.

Równie dotkliwe skutki niesie za sobą pojawienie się szarańczy, wilków oraz pozostałych drapieżników, którym zdarza się porywać małżonki prominentnych obywateli stolicy. Posłuszne niegdyś zwierzęta, jak choćby małpa Giovanni, terminująca w zakładzie fryzjerskim filozofa, co samo w sobie stanowi ciekawy motyw komiczny, w trakcie rebelii dołącza do stada człekokształtnych, z kolei jej dalsze ekscesy nawiązują do klimatu *Zabójstwa przy Rue Morgue* Poeego:

Ludzie stali śmiejąc się, bo też było to komiczne, pomyśleć tylko: małpa zastrajkowała. Giovanni już poprzedniego dnia zostawił jakiegoś pana pół ogolonego na fotelu, ujrzawszy stado makaków [...]. Jakaś ładna małpeczka skinęła nań i nasz pomocnik fryzjera nie mógł się oprzeć takiej pokusie. Filozof zdołał go wszelko jeszcze zatrzymać przy pomocy trzećki oraz upomnienia, iż czas dzieli się na małe wieczności. Teraz jednak nie pomogły perswazje. Giovanni wspiął się z wdziękiem po rynnie, chwytnym ogonem zagarnął butelkę z resztą kawy księżniczki, rozsiadł się wygodnie na oknie mojego dawnego mieszkania [...]. Stara wrzasnęła z przerażenia chciała uderzyć miotłą rabusia, który natychmiast odrzuciwszy butelkę chwycił za miotłę; [...] mogliśmy jak najwyraźniej obserwować cały przebieg walki. Najpierw wyrwał starej jej główną

¹⁹¹ „W starożytności zwano mnie Utopią, bo byłam nieznaną.

Teraz jestem współzawodniczką państwa Platńskiego,

A może nawet zwyciężę je gdyż to, co ono w słowach

Zdobyło, ja jedna tylko urzeczywistniłam.

Ludna i bogata, mająca też najlepsze prawa,

Słusznie powinienam otrzymać miano Eutopii”, „Jeśli wyraz *Utopia* oznacza kraj nigdzie nie istniejący, to *Eutopia* oznacza kraj szczęśliwy”, zob. T. More, *Utopia*, przeł. K. Abgarowicz, Lublin 1993, s. 143

¹⁹² D. Alighieri, *Piekło, Pieśń IX*, w: *Boska komedia*, przeł. J. Korsak, Kraków 2015, s. 45.

¹⁹³ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 157.

broń: szczytce do węgla, chętnie zaś oddał jej miotłę. [...] Porzuconych przeze mnie buteleczek tuszu używał jako celnych pocisków. Publiczność w dole wołała hura! Księżniczka klęła jak dorożkarz. Wtem Giovanni wyłonił się znów na pierwszym planie, ze sztywnym od brudu czepek starej na głowie, i wydostał się oknem. Ze śmiesznymi grymasami zjechał w dół po rynnie. W górze księżniczka wzywała policję, na dole czekał fryzjer z laską. – Wstydź się pan! – krzyczał do małpy¹⁹⁴.

Śmiejąca się małpa, niezaprzeczalnie stanowi obiekt komiczny, lecz, co ważne w kontekście fizjologii humoru, śmieszność budzi nie tylko jej antropomorfizacja, okazuje się, iż Darwin zgłębiając mechanizm nagłych ludzkich wybuchów uciechy zauważył, iż: „Wskutek wstrząsów ciała kiwa się głowa. Często dolna szczęka, drżąc opada i podnosi się, podobnie jak u pewnych gatunków pawianów, gdy są bardzo zadowolone”¹⁹⁵, tak więc zabawne podobieństwo zdaje się być obopólne.

Kolejne plagi, zwiastujące apokaliptyczną zagładę onirycznej krainy dotyczyły rozprzestrzeniania się przypadłości nerwowych, w rodzaju chorób umysłowych oraz psychoz, które błyskawicznie stały się zjawiskami wręcz masowymi, a także epidemii nieprzerwywanym snów:

Perła spała. Ów stan powszechnej nieprzytomności trwał około sześciu dni, przynajmniej fryzjer podawał taki czas: obliczył go na podstawie zarostu swoich klientów. [...] na każdym kroku trafiało się na śpiących. Nie tylko na wszystkich ławkach publicznych zielców, lecz także po klatkach schodowych i bramach leżeli pokotem dobrze ubrani panowie i panie i spali niczym bezdomni, z wyrazem zadowolenia mimo dość niecodziennej sytuacji¹⁹⁶.

Znacznym utrapieniem była ponadto „plaga drapania”, związana z inwazją owadów, która potęgowała zawarty w powieści komizm sytuacyjny: „Naród tłoczył się, pełen wzruszenia i zachwytu, od młyna, aż po cmentarz (...). Tłum trwał bezgłośnie – słyhać było jedynie ciche drapanie się”¹⁹⁷. Co więcej, w Perle rozprzestrzeniły się demony zepsucia, w wyniku czego nawet zakonnice nie mogły czuć się bezpiecznie, gdyż oszalały, spragniony uciech motłoch forsował bramy klasztorów. Instytucją, którą patronowała powszechnym nastrojom orgiastycznym był popularny instytut Mme Adrienne, ten szumnie nazwany zamtuz, skupiał niegdyś nobliwe damy, które w wyniku nieprzewidzianego splotu wydarzeń, bez skrupowania oddawały się największym perwersjom:

Nawet solidne panie, ba, zwłaszcza one posuwały się do ostateczności. Od nich pono wyszedł pomysł tak

¹⁹⁴ Tamże, s. 183-184.

¹⁹⁵ Zob. W. Chłopicki, *O humorze poważnie*, s. 16. Chłopicki, nie mając wątpliwości, iż umysł małpy posiada zdolność tworzenia humoru, przywołuje stanowisko Paula McGhee, który zakładał, że „humor jest logicznym rezultatem rozwinięcia się zabawowych form zachowania w bardziej abstrakcyjny, intelektualny sposób myślenia, u ludzi zabawa niespójnościami czynności, obrazów i przedmiotów była prawdopodobnie źródłem pierwszych doświadczeń humoru [...]. Fakt, że u małp człekokształtnych nie miało to miejsca świadczy o tym, że nie był to konieczny kierunek ewolucji. Istotną różnicą między Homo sapiens a małpami jest znaczny już na wczesnym etapie rozwój języka u człowieka [...], co pozwala na wysnucie hipotezy o decydującej roli języka w rozwoju humoru. Dlatego właśnie te małpy, których nauczono języka (zwłaszcza migowego), potrafiły w znacznie większym stopniu niż inne rozwinać w sobie zdolność tworzenia humoru”, tamże, s. 30.

¹⁹⁶ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 178.

¹⁹⁷ Tamże, s. 202.

zwanych „menu”. Co to miało oznaczać, napomknę tylko ufny w skromność wyobraźni mego czytelnika. [...] Owe „menu” były to drukowane zaproszenia na intymne festyny. Niewinny na pozór spis potraw, jak sandwiche, pieczone z sarniny, szarlotka rosyjska – określał techniczne szczegóły miłości, których poznania nie jest chyba czytelnik spragniony¹⁹⁸.

Cały naród czcił wówczas organy rozrodcze, które uznał za nowe wcielenie bóstw, zaś opisy tych erotycznych misteriów poprzez swój groteskowo-satyryczny charakter przywodzą na myśl antyczne *priapea*. Te krótkie, obsceniczne epigramaty sławiły odtrąconego syna Afrodyty, bożka płodności Priapa, przedstawianego zwykle z przerośniętym fallusem, z tego też powodu w epoce hellenistycznej uznano go nie tylko za szpetnego (*aischron*), ale i nad wyraz śmiesznego. Figury bóstwa, wykonane zwykle z drzewa figowego „umieszczano na polach i w ogrodach zarówno po to, by zapewnić urodzaj, jak i dla odstraszenia przechodzących obok; wiercono, że może odstraszyć złodziei, poddając ich torturom seksualnym”¹⁹⁹. Z kolei w Perle „nowe bóstwa” domagały się szokujących swym rozmachem orgii, których opis zawiera elementy makabrycznego humoru, inspirowanego malarskimi przedstawieniami Sądu Ostatecznego, znanego z prac Hansa Memlinga, Fra Angelico, Giotto di Bondone, Stephana Lochnera, Lucasa van Leydena czy Dirka Boutsas:

Z nagłą rozległo się nad całą równiną narastające huczenie, tłumiony śmiech. Strach mnie ogarnął: było to jak nagły wybuch choroby psychicznej. I tak, jak nagle wybuchła nawałnica, obydwie płcie runęły na siebie. Nic nie zostało oszczędzone: ani węzły rodzinne, ani choroba, ani młodość. Żadna istota ludzka nie mogła oprzeć się żywiołowej rui – wytrzeszczonym okiem szukali chciwie ciała, w które się wczepią. Rzuciłem się ku cegielni i schowałem się. Przez mały otwór w murze widziałem rzeczy straszliwe. [...] Morze nagich ciał falowało i dygotało. Odczuwałem chłodno i obiektywnie obłądną automatyczność tego drastycznego wydarzenia. Nie mogłem się oprzeć wrażeniu, że jest w tym widowisku jakaś owadzia groteskowość²⁰⁰.

„Komiczna apokalipsa” Kubina urzeczywistnia się poprzez *humour noir*, który służy eksploracji nowych, obrazoburczych sensów, nadawanych historiom znanym z tradycyjnych „objawień”. Powieściowa Melitta, uosobienie Wszeteczniczy Babilonu oraz żeńskiego demona nocy Lilith, porzuciwszy męża, zażywa smętnej sławy, występując dzień po dniu w variéte, w rozbieranym recitalu zatytułowanym *Nowa Ewa*: „Wszyscy ją poznawali, chociaż twarz miała zakrytą maską”²⁰¹. Ponadto związek rewolucjonistów założony przez Amerykanina nazwano „Lucyfer”, a sam Herkules Bell wciąż określan jest jako „przeciwnik”, taki tytuł nosi również poświęcony mu rozdział. Hervé Rousseau, badając etymologię słowa „szatan” wywozi je od starosemickiego określenia „satan” oznaczającego „przeciwstawianie się”:

Słowo to używane było, między innymi, w następujących okolicznościach: w *Księdze Liczb* (XXII, 22), powiada się, że anioł stanął na drodze Balaama jako „szatan” – to znaczy przeciwnik. W *I Księdze Samuela* (XIX, 4) Filistyni obawiają się, żeby Dawid nie zachował się wobec nich jako „szatan”. Podobne znaczenie tego słowa znajdujemy w *II Księdze Samuela* (XIX, 22) i w *Księdze Królów* (V, 4 i XI, 14). W *Psalmach*

¹⁹⁸ Tamże, s. 203.

¹⁹⁹ *Historia brzydoty*, red. U. Eco, s. 132.

²⁰⁰ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 205.

²⁰¹ Tamże, s. 158.

(109) słowo to jest użyte w znaczeniu „oskarżyciel w procesie”²⁰².

Tak więc, Herkules Bell, choć niedoskonały i pragnący władzy, byłby tym, który się przeciwstawił, oskarżycielem Patery, gdyż to właśnie dyktator Państwa Snu uosabia różnorodne odcienie zła, w tekstach apokryficznych oraz apokaliptycznych przyjmujące zazwyczaj imiona Azazela, Beliara, Sammaela czy wreszcie Szatana utożsamianego z Antychrystem. Walka poddanych hiperbolizacji wrogów, którzy stopili się w jedność tworząc „bezkresne cielsko”, składające się z milionów „małych, zmiennych twarzy”, śpiewających, krzyczących, po czym znikających w czeluściach monstrum, przypomina Dantejskiego Geriona, potwora bytującego w ósmym kręgu piekielnym. Co ciekawe, Amerykanin, oddzieliwszy się od swego rywala, przyjął formę zbliżoną do karykaturalnego Priapa: „potworny olbrzym jął szybko topnieć, jedynie jego członek nie chciał zmaleć, aż wreszcie niczym niepozorny pasożyt tkwił przy wielkim nad wszelką miarę fallusie”²⁰³. Z kolei Patera poprzez cechujący go rys mefistofeliczny uosabia szereg kulturowych wyobrażeń skupionych wokół *antypersony*, konstrukt wyrosłego na gruncie dawnych ideologicznych systemów magiczno-religijnych, który Andrzej Wierciński charakteryzuje za pomocą kategorii, takich jak: kusicielstwo, kłamliwość, niedozwolone poznanie, powiązania ze Światem Podziemnym, łatwość przechodzenia w wiele postaci, a także mnogość działań destrukcyjnych powodujących ogólny zgiełk oraz bezład²⁰⁴. Jednocześnie genealogia władcy Perły nawiązuje do popularnych motywów, po które cyklicznie sięgali wówczas twórcy wywodzący się z niemieckiego obszaru kulturowego. Musil, w swojej debiutanckiej powieści z 1906 roku *Niepokoje wychowanka Törlessa* również przedstawił Mefisto pod postacią dawnego szkolnego kolegi, ten sam zabieg w *Demianie* zastosował Herman Hesse, z którym Kubin intensywnie korespondował, także w *Czarodziejskiej Górze* Tomasza Manna pojawia się wspomnienie diabolicznego Przybysława Hippe, którego rysy Hans Castorp dostrzega w pani Chauchat. Niewykluczone, iż obecna w powieści problematyka zła wywodzi się od fascynacji Kubina dziełami Schopenhauera, który w drugim tomie *Świata jako woli i przedstawienia* poruszył kwestię tego *punctum pruriens* (wrażliwego punktu) metafizyki, napawającego ludzkość niepokojem: „Głębsza istota zdumienia, które prowadzi do uprawiania filozofii, wynika najwyraźniej z widoku nieszczęścia (das Übel) i zła (das Böse) we wszechświecie (...) którego nie złagodzi ani sceptycyzm, ani

²⁰² H. Rousseau, *Bóg zła*, przeł. A. Kotalska, „Literatura na Świecie” Warszawa 1979, nr 10, s. 93.

²⁰³ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 243.

²⁰⁴ A. Wierciński, *Antropologiczny szkic o antypersonie*, „Literatura na Świecie” Warszawa 1979, nr 10, s. 20.

krytycyzm”²⁰⁵.

Po tamtej stronie, oprócz przedstawień „komicznej apokalipsy”, odzwierciedla również zapoczątkowany pod koniec XIX stulecia prym subiektywizmu, postulującego zwrot do wewnętrznego świata oraz maksymalne skupienie na podmiotowości twórcy. Ta wewnętrzna emigracja odpowiadała Kubinowi, który w *Autobiografii* twierdził: „Nie było dla mnie i nie ma nic nienawistniejszego, niż naciski z zewnątrz”²⁰⁶. Ucieczka w świat fantazji stanowiła panaceum dla współczesnej mu generacji awangardowych artystów, których mierzył ten „przeklęty i bezbożny wiek”, jak wtedy mawiano, stulecie, które zdaniem Dürrenmatta stało się „niegodne szlachetności i powagi tragedii”²⁰⁷. W *Wiedeńskiej apokalipsie*, Ewa Kuryluk usiłuje odkryć przyczyny tego dość unikalnego, skierowanego do wewnątrz eskapizmu:

Generacja, której młodość przypada na schyłek wieku, nie tkwi już w centrum wszelkiej aktywności, lecz przynajmniej częściowo przyjmuje rolę obserwatora. [...] mieszczańskie ideały pozytywizmu, racjonalizmu i empiryzmu kroczą ręką w rękę z fatalizmem, irracjonalizmem i mistycyzmem, agresywna wola życia łączy się z fascynacją śmiercią. Religia przeżywa poważny kryzys [...]. Ucieczka od świata rozmaicie manifestuje się w sztuce tego okresu. Odzwierciedla się w niej zarówno odejście na wewnętrzną emigrację, w „rozległą krainę” własnej psychiki, w misternie utkany świat snów i wspomnień, fantazji, legend i marzeń [...], choć jak z głębokim pesymizmem stwierdza Hofmannsthal, kryzys wartości zdaje się być o wiele bardziej radykalny od tego jaki przewidział Nietzsche. „Rozsądek się staje bezsens, dobry uczynek udręka – wszystko się istnieje zdaje na niby za wyjątkiem pieniędzy”²⁰⁸.

Kubin szukał wówczas pocieszenia właśnie w filozofii, wnikliwie studiując *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena* Schopenhauera: „Lekturą tą przejąłem się niesłychanie; ujrzałem zafascynowany, wyłożone tu zgoła swoiste myślenie. Nie miałem w ogóle pojęcia, że coś takiego istnieje”²⁰⁹. Co znaczące, w momentach kryzysu, gdy malarz przezuwał kolejne nawroty choroby oraz tracił orientację w świecie, zawsze oddawał się studiom filozoficznym, które uznawał za rodzaj aksjomatu: „moja wyobraźnia gnała mnie w rwący chaos, a uspokajała się nieco wobec lodowatej myśli – dawna, pozorna, sprzeczność, którą trzeba jednak przyjąć jako fakt. Czytałem filozofów jak się czyta powieści”²¹⁰. Poza filozofią ukojenia szukał także w religii, głównie w buddyzmie:

W owym czasie czytałem akurat książkę o nauce Buddy. Wstrząs duchowy, narastając jak lawina, runął na to co najbliższe – na buddaizm. W kilka godzin ta prastara nauka ożyła dla mnie w sposób tak niesłychanie plastyczny, tak porywający, że wszystko inne wydało mi się rzeczywiście <<zasłoną Mai>>: moje myślenie i twórczość – odbłaskiem szaleństwa, a moje istnienie szaleństwem²¹¹.

Poruszony wątek „odblasku szaleństwa” akcentuje odwieczny rozdźwięk między prawdą, a

²⁰⁵ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1995 oraz K. Kerényi, *Problem zła w mitologii*, przeł. A. Wołkovicz, Literatura na Świecie” Warszawa 1979, nr 10, s. 77-89.

²⁰⁶ A. Kubin, *Demony i nocne zjawy*, s. 258.

²⁰⁷ S. Lichański, *Poeta wielkiego humoru*, s. 359.

²⁰⁸ E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa*, s. 16-17.

²⁰⁹ A. Kubin, *Demony i nocne zjawy*, s. 264.

²¹⁰ Tamże, s. 282.

²¹¹ Tamże, s. 287.

pozą, lecz podobne wyznania Kubina sprawiły, iż przez długi czas *Po tamtej stronie* była postrzegana niemal wyłącznie, jako rodzaj świadectwa człowieka zmagającego się z chorobą umysłową. Kubin wielokrotnie neutralizował widmo schizofrenii poprzez szereg komicznych, autotematycznych szkiców, jak choćby *Der Wahnsinn (Oblęd 1904)*, który wybrał spośród dwustu innych grafik, aby w 1926 roku ozdobić nim autobiografię *Demony i nocne zjawy*²¹².



Alfred Kubin, Oblęd (1904)

Faktyczny oblęd artysty, prawdopodobnie częściowo „odziedziczony” po matce²¹³, stanowi niezwykle ciekawy przypadek medyczny, analizowany m.in. przez Antoniego Kępińskiego. Znany psychiatra, szukając podobieństw w osobowościach malarzy cierpiących na „chorobę królewską”, takich jak J. Ensor, C.F. Hill czy I. E. Josephson, sformułował tezę zakładającą, iż za sprawą psychoz ich twórczość ewoluowała. Zdaniem Kępińskiego to właśnie choroba „wyzwoliła u nich oryginalny talent, spętany przedtem kanonami akademickiej sztuki”²¹⁴. Do grona kreatywnych schizofreników włączył również Kubina, którego twórczość stanowi pokłosie „schizofrenicznego olśnienia”:

Olśnienie schizofreniczne ukazało Alfredowi Kubinowi świat doznań psychotycznych i wyznaczyło kierunek jego dalszej twórczości plastycznej i literackiej. Odnosi się wrażenie, że bez własnych przeżyć psychotycznych nie mógłby on stworzyć tak dziwnej, groźnej i groteskowej wizji jaką dał w swoim dziele *Po tamtej stronie*²¹⁵.

²¹² Zob. J. Gondowicz, *Olśniony mrokiem*, s. 26.

²¹³ Kubin twierdził, iż jego matka także cierpiała na rozstrojenie nerwowe: „skłonność do tej choroby odziedziczyłem po matce, która często cierpiała na podobne konwulsje”, w: tegoż, *Demony i nocne zjawy*, s. 266.

²¹⁴ A. Kępiński, *Schizofrenia*, Warszawa 1981, s. 82.

²¹⁵ Tamże.

Wydaje się, że przypisywanie wszelkich zasług jedynie okresowym załamaniom nerwowym to wniosek zbyt pochopny, gdyż w kontekście poetyki czarnego humoru tożsame wizje nader często stanowiły projekcje umysłów całkowicie zdrowych, wręcz racjonalnych, czego dowodem zdaje się być pisarstwo angielskiego matematyka i logika Lewisa Carrolla.

W przypadku nienormatywnej twórczości Kubina, zasadniej byłoby spojrzeć na nią przez pryzmat filozoficznego sposobu postrzegania anomalii psychicznych, obecnego w pismach wybranych myślicieli. Lew Szestow, zajmujący się filozofią spekulatywną, był zdania, iż każda filozofia stanowi substytut szaleństwa, zaś wszelka prawda bliska jest absurdu. Szaleniec posiadał bowiem dar „drugich oczu”, dzięki którym choć na chwilę może oderwać się od świata chaosu. Owa podwójność widzenia, nie była doświadczeniem obcym Kubinowi, który doznał swoistej iluminacji: „wyraźnie zauważyłem, że spoglądam na cały świat nowymi oczami i że ożywa we mnie blask wewnętrzny”²¹⁶. Autorzy publikacji *Na krawędzi*, poświęconej refleksji Szestowa, podkreślają, iż „objawienia” Kubina pozwalają włączyć go w poczet filozofów-szaleńców:

Filozofia, metafizyka, wiara, szaleństwo są dla Szestowa pojęciami wskazującymi jedną i tę samą sferę, obszar gdzie ukrywa się nadprzyrodzona tajemnica, gdzie się nie myśli, lecz odczuwa, doznaje, gdzie przeżywa się swoje zesłanie i najgorszą katorgę, ale również można doświadczyć największego szczęścia – podczas momentów olśnienia, prawdziwego poznania, kiedy obcuje się z prawdą [...]. Zdaje się, że Kubin spełnia warunki, jakie stawia przed filozofem Szestow. Nie rozmyśla nad rzeczywistością, ale chłonie ją całym sobą, przeżywa, odczuwa, zachwyca się bogactwem doznań niedostępnym jego zmysłom w zwykłych okolicznościach. [...] Czy Kubin odkrył prawdę, czy raczej – którąś z prawd? W *Po tamtej stronie* często mówi o olśnieniu, objawieniu, którego doznał, wygłasza sądy, które noszą znamiona prawdy ostatecznej, jak choćby to kończące powieść, że „Demiurg jest dwoistością”. Także jego przeżycia w konfrontacji z rzeczywistością psychotyczną, są przeżyciami Szestowowskiego filozofa – zdziwienie, przerażenie, a jednocześnie zachwyty, strach i równoczesny podziw dla tego, co się zjawia, miłość i nienawiść, zagubienie, bezsilność, a czasem poczucie wielkiej mocy, wielkiej mądrości jaką się posiadało. Można więc przypuszczać, że Szestow zgodziłby się uznać Kubina za filozofa – od pierwszego spotkania z innym światem do czasu powrotu do rzeczywistości i zwykłego, przyrodzonego świata²¹⁷.

Perspektywa recepcji *Po tamtej stronie* wyłącznie jako utworu relacjonującego kolejne stadia pogłębiającej się, pełnej niesamowitych „olśnień” choroby psychicznej, zdaje się być niewystarczająca. Co prawda, w pierwotnym założeniu autora, powieść stanowiła substytut okresowych problemów związanych z zaprzestaniem działalności graficznej, stąd też rozstrojony nerwowo Kubin, niezdolny szkicować, poddał się osobliwej psychoterapii, mianowicie zaczął pisać, niejako „opowiadać” kłębiące się w jego głowie ekspresjonistyczne wizje plastyczne. Kreowanie fabuły zapewniło mu chwilowe ukojenie, stając się tak potrzebnym wówczas *katharsis*. Walter Hilsbecher, badający terapeutyczne właściwości słów, zauważa:

Pisanie jest odpowiedzią, choć tylko odpowiedzią częściową, na całą rzeczywistość – a całą rzeczywistość

²¹⁶ A. Kubin, *Demony i nocne zjawy*, s. 279.

²¹⁷ M. Stasiuk, T. Baran, *Na krawędzi. Między psychozą a filozofią*, Warszawa 2015, s. 27, 107.

nie jest ani pogodna, ani piękna [...]. Jesteśmy raczej wystawieni na nieprzerwaną nawałnicę wrażeń, które nas pustoszą. Stan chaosu w nas jest permanentny – a my wytrzymujemy go tylko dzięki pewności, że na dnie wszelkiego chaosu leży możliwość kształtu, na dnie wszelkiego niepokoju – spokój. Utwierdzamy się w tej pewności „kształtując”²¹⁸.

Niewątpliwie, oryginalna, synkretyczna formuła powieści idealnie odpowiadała estetycznemu nastawieniu epoki. Stefan Lichański podkreśla, iż w okresie modernizmu nieraz postulowano stworzenie czegoś na kształt arcysztuki, będącej syntezą różnych gatunków, jak choćby wydana w 1904 roku teka drzeworytów *Wiersze bez słów*, autorstwa Kadinsky’ego. W zbliżony sposób awangardowe, pełne ukrytego symbolizmu dzieło Kubina realizowało analogiczną ideę korespondencji sztuk:

To już nie literatura zainspirowana przez malarstwo jak np. powieść Przybyszewskiego *Krzyk*, której pomysł nasunął pisarzowi obraz Muncha pod tym samym tytułem. To zapis wizji malarskich, wiązanych przy pomocy literackiej „konferansjerki” w całość przypominającą z grubsza to, co w języku poetyki opisowej nazywa się powieścią²¹⁹.

Munch, malując słynny *Krzyk* był zafascynowany kolorytem nieba: „nad czarno-błękitnym fiordem było widać krew oraz języki ognia”, tożsame, krwawe łuny spowijają Państwo Snu, akcentując przestrzeń zdominowaną przez działanie dwóch sił odśrodkowych Tanatosa oraz Hypnosa, zwiastujących finalną zagładę, zupełnie jak w późniejszym dramacie Sartre’a *Muchy*, w którym miasto Argos staje się obszarem naznaczonym piętnem śmierci. Autor tej nowożytniej tragedii, uderza w kwietyzm, kult jednostki oraz władzę absolutną, stawiając równocześnie pytania dotyczące krańcowości istnienia, sensu ludzkiego życia, jak również używając terminu zaczerpniętego z filozoficznego systemu egzystencjalistów - odnalezienia *esencji*. Kubin, zgłębiając równorzędne tematy, nieustannie doświadczał tego, o czym pisał Italo Calvino, mianowicie pragnienia lekkości, lewitacji, oderwania od barbarzyńskiej rzeczywistości²²⁰. W tym zapewne należałoby upatrywać jego skłonności do czerpania z bogatego rezerwuaru czarnego humoru, który w swym heroicznym wymiarze pozwala przewyciężyć niedolę, a także wznieść się ponad absurdalność człowieczego losu. Tomasz Bocheński, podkreśla „drwiące gesty człowieka absurdu” w obliczu sytuacji ostatecznych, krańcowych, transgresyjnych, którym zwykle towarzyszy „diaboliczny rys” ciemnej komiki:

Czarny humor projektuje społeczność monad, samotników, śmiejących się z własnej i innych bezradności w sytuacjach ostatecznych. Degraduje utrwalone przez tradycję wzorce zachowań i nie tworzy – to oczywiste nowej, komicznej sztuki umierania. Właściwa śmiechowi trywializacja, poczucie wyższości i dystansu, ujawnia w czarnym humorze ciemny sens, niektórzy powiedzą rys diaboliczny. [...] Choć nie zawsze czarny humor wynika z niewiary w nic, z poczucia absurdu ludzkiego istnienia i bezradności wobec śmierci i umierania, to jednak zawsze ma smak degradacji, której niewiele się opiera²²¹.

²¹⁸ W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1972, s. 160-162.

²¹⁹ S. Lichański, *Alfreda Kubina Państwo Snu*, w: A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 8.

²²⁰ Zob. Italo Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 1996.

²²¹ T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza: lata trzydzieste*, Kraków 2005, s. 7-8.

Degradacja, nihilizm oraz komiczne ujęcia śmierci, związane z surrealistyczną koncepcją *amusing murders* to kluczowe terminy określające czarny humor występujący w *Po tamtej stronie*. Kubin, wielokrotnie powtarzał, iż „kocha zgon ekstatycznie”, począwszy od gloryfikującej cierpienie drogi krzyżowej: „potężne wrażenie jakiego doznałem, gdy nam duchowny opowiadał w Wielkim Tygodniu o męce i śmierci Jezusa, po dziś dzień nie straciło swej mocy”²²², skończywszy zaś na refleksji związanej z obsesją autodestrukcji, o której Nietzsche w *Poza dobrem i złem* pisał: „Myśl o samobójstwie wielką jest pociechą: dzięki jej niejedną noc złą przepędza się dobrze”²²³. Kubin, wyzwoliwszy się z kręgu przemysłów przeszedł do czynów, w 1896 roku chcąc położyć kres swemu, jak sądził, „bezużytecznemu istnieniu”²²⁴, z rewolwerem w kieszeni udał się na grób matki: „Przyłożywszy lufę do prawej skroni, na której według tablicy anatomicznej zrobiłem zadrapanie szpilką, by nie chybić mózgu, pociągnąłem za cyngiel. Ale zardzewiała stara broń zawiodła, a nacisnąć powtórnie zabrakło mi męstwa – zrobiło mi się haniebnie mdło”²²⁵. Pomimo całego dramatyizmu opisanej sceny, symbole śmierci, które popularyzował poprzez swoją sztukę, niemal zawsze były tragikomiczne, skrajnie materialne i fantastyczne zarazem. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, analizując makabrę występującą w balladach Leśmiana, wierszach Gałczyńskiego oraz sztukach Witkacego²²⁶, stwierdza iż to właśnie figura śmierci poprzez zawarte w niej satyryczno-parodystyczne inklinacje, staje się nośnikiem anarchicznego witalizmu, łącząc racjonalizm i niesamowitość:

Śmierć, jakkolwiek najczęściej niezwykle wyrafinowana, jest jedynie znakiem pustym, widowiskową atrapą, działającą niejako w oderwaniu od osoby, której dotyka. Jako „nośnik” czarnego humoru służy między innymi detronizacji modeli emocjonalnych oraz igraniu „językami”, którymi zwykliśmy wyrażać doświadczenie strachu, okrucieństwa, cierpienia. Oderwana od logicznych uzasadnień [...] i zwykłych konsekwencji, śmierć jest niczym figura retoryczna, w błazeńskiej satyrze na świat²²⁷.

Także Milan Kundera dostrzega rażący dualizm śmierci, który często staje się przedmiotem

²²² A. Kubin, *Demony i nocne zjawy*, s. 258.

²²³ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, s. 110.

²²⁴ A. Kubin, *Demony i nocne zjawy*, s. 265.

²²⁵ Tamże.

²²⁶ Jan Gondowicz twierdzi, iż Witkacy dość dobrze orientował się w dziełach Kubina, na co wskazuje jego wizja mitycznej Hyrkanii, w wielu aspektach przypominająca Kubinowską Perłę: „Trudno wątpić, że z dziełem graficznym Kubina zetknąć się musiał Witkacy – jeśli nie w latach młodości, to w wieku dojrzałym za sprawą zachwyty Schulza. Pytanie brzmić może tylko, czy znał też jedyną jego powieść, summę lat kryzysu [...]. W listach do żony zwał, co prawda, imieniem Melita, które nosi tam *femme fatale*, pewną śmiałych obyczajów znajomą, lecz zasadnicze świadectwo to Mątwą, czyli hyrkaniczny światopogląd. Bohatera tej sztuki, malarza, nawiedza na wzór powieści szkolny kolega, który założył gdzieś w Azji <<sztuczne królestwo>> [...] - <<sanatorium dla ludzi zmęczonych społecznością>>. Owo królestwo, Hyrkania, jest po trosze projektem, po trosze snem, w który trzeba wstąpić”, w: tegoż, *Olśniony mrokiem*, s. 41.

²²⁷ B. Pawłowska-Jądrzyk, *Makabreska wobec ciężaru i lekkości istnienia*, „Sztuka i filozofia”, 1999, nr 17, s. 99-100.

cynicznych odniesień wykorzystywanych przez humorystów, takich jak Alfred Jarry bądź Arthur Cravan. Autor *Żartu* podkreślał: „Śmierć ma dwie postaci: Po pierwsze oznacza niebyt. Po drugie zaś, oznacza przerażający materialny byt trupa”²²⁸. Dla jednej z bohaterek *Księgi śmiechu i zapomnienia*, Taminy, bycie trupem wydaje się wręcz hańbiące: „Jeszcze przed chwilą bronił człowieka wstyd, świętość nagości i życia prywatnego, a potem wystarczy sekunda i oto po śmierci jego ciało zostaje wydane na łaskę kogokolwiek, mogą je obnażać, oglądać jego wnętrze, zatykać z obrzydzenia nos”²²⁹. Naturalizm zgonu nierzadko prócz niesmaku, budzi lęk, który zostaje obezwładniony poprzez śmiech uderzający w konwencję, a zatem w przypadku czarnego humoru, równie często działa mechanizm utożsamiany z istotą groteski, wyszczególniony przez Lee B. Jenningsa tryb „demoniczności przemienionej w śmieszność”²³⁰. Ponadto oba zjawiska na polu obrazowania cechuje pogwałcenie logiki, deformacja, zanik porządku moralnego, przesada oraz karykaturalne wyolbrzymienia, z kolei twórca groteski niczym humorysta, w opinii Wolfganga Kaysera „nie może i nie powinien podejmować prób usensownienia”²³¹. Kubin często uciekał się do drwiącej, szyderczej wesołości, którą choćby w okresie Młodej Polski uosabiał „krwawy śmiech”, odzwierciedlający tezę zakładającą, iż „Tragizm wciąż mimo porażek zakłada, że pełna wolność jest osiągalna, komizm nie podziela tego szlachetnego mitu”²³². Wydaje się, iż czarny humor bliższy jest tej odmianie komizmu, która pogłębia samowiedzę oraz dopuszcza możliwość wyzwolenia, o czym przekonywał m.in. Stefan Morawski:

Zasadą ogólną (wspólną dla ontologii społecznej i antropologii) jest nieustanny wieloraki rytm przeciwieństw. Między jednostką, a jednostką, jednostką a społecznością, wymogami dnia dzisiejszego a ciężącym na nim dziedzictwem, doraźną praxis i aspiracjami poza nią wychodzącymi, potrzebą silnej integracji a potrzebą silnej odmowy, mitologią tradycji a mitologią postępu, pozorami a prawdą, idealną wersją egzystencji ludzkiej a egzystencją potoczną wciąż żywioną klęskami, ugodą z istnieniem bez sensu i celu a wciąż ponawianym buntem i odżywanymi utopiami. Otóż wydaje się, iż komizm jest zakorzeniony w wyszczególnionej przed chwilą dialektyce bytowania. [...] można by w miejsce pojęcia „komizmu” podstawić „tragizm”. [...] nie sądzę, by te kategorie wyłączały się radykalnie. [...] komizm jest – czy ściślej biorąc może być – jednym z rodzajów samowiedzy ludzkiej i sposobów osiągnięcia wolności²³³.

Niewątpliwie kolejnym, ważnym czynnikiem formującym *kubinesk humor* są jego rozległe związki z poetyką snu sankcjonującą wszelkie nieprawdopodobieństwo. Fascynacja oniryzmem, szczególnie widoczna w *Po tamtej stronie*, w której obywatele Perły nie wierzą w

²²⁸ M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, s. 175.

²²⁹ Tamże.

²³⁰ L.B. Jennings, *Termin groteska*, przeł. M.B. Fedowicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 283.

²³¹ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 278.

²³² Cyt. za: S. Morawski, *Paradoksy filozofii komizmu*, w: H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, s. 33, 35.

²³³ Tamże, s. 28-29.

nic poza własnym snem, potwierdza nowatorski charakter twórczości Kubina²³⁴, podejmującego już w pierwszym dziesięcioleciu minionego wieku, tematy stanowiące późniejsze *idées fixes* ruchu surrealistycznego. Aragon poświęcił apoteozie marzenia sennego zbiór esejów *Fala snów* (1924), z kolei Breton w *Manifestie surrealizmu* (1924) przypisywał większą wartość poznawczą sennym rojeniom, niż rzeczywistości. Surrealiści traktowali sen nieco na wzór romantyków, upatrując w nim, co podkreśla Robert Bréchom „uprzywilejowanego środka poznania”²³⁵ bądź też „odwetu zasady przyjemności na zasadzie rzeczywistości”, koncepcji rozwiniętej przez Bretona w *Antologii czarnego humoru*. W przedmowie do pierwszego numeru „Rewolucji Nadrealistycznej” czytamy: „Nadrealizm otwiera wrota snu dla tych, którym noc już nie wystarcza. Jest miejscem, gdzie spotykają się mroki snu, alkoholu, tytoniu, eteru, opium”²³⁶. Oczywiście chodzi o tzw. „sen absurdalny”, ów fenomen popularyzowany jeszcze przez Baudelaire’a:

Sen absurdalny, zaskakujący, bez odniesień i związków z charakterem, życiem i namiętnościami śpiącego. Sen, który nazywamy hieroglificznym, przedstawiający najwidoczniej nadnaturalną stronę życia. Taki właśnie sen z powodu jego absurdalności starożytni nazwali boskim. Jako, że nie da się go wytłumaczyć przyczynami naturalnymi, przypisywano mu powody zewnętrzne w stosunku do człowieka; a i dziś jeszcze istnieje szkoła filozoficzna dopatrująca się w snach czy to wyrzutów sumienia, czy to porady, w sumie obrazu symbolicznego i duchowego powstającego w umyśle człowieka śpiącego. To cały słownik, który należałoby pilnie studiować, język do którego powinno się znaleźć klucz²³⁷.

Niebagatelną rolę marzeń sennych słaawił ponadto Thomas De Quincey, eksponując korelacje zachodzące między snem, a „światem cieni”:

Pomiędzy zdolnościami człowieka, które wskutek zbyt intensywnego rozwoju instynktów społecznych doznają uszczerbku, żadne nie cierpi więcej niż zdolność do marzeń sennych. Niechaj nikt nie myśli sobie, że to jakaś drobnostka. Maszyna snów zainstalowana została w mózgu człowieka nie bez przyczyny. Zdolność ta sprzymierzona z tajemnicą ciemności to jeden ogromny kanał, za pomocą którego człowiek porozumiewa się ze światem cieni. A narząd śniący w połączeniu z sercem, okiem i uchem tworzą razem wspaiały ów aparat, który rzeczy nieskończone wprowadza do apartamentów ludzkiego mózgu siłą, a mroczne refleksy wieczności znajdującej się poza granicami ludzkiego życia rzuca na zwierciadła śniącego umysłu²³⁸.

Abstrakcyjny charakter snów wykazuje znaczne podobieństwo z grą paradoksów wpisaną w konstrukcję czarnego humoru, jako że w obu sytuacjach jesteśmy zdani na dyktat irracjonalności, skutkujący tymczasowym zawieszeniem konwencjonalnego porządku. Potwierdzają to rozważania Bergsona, który sądził, iż alogiczność onirycznych wizji działa

²³⁴ Innowacyjność onirycznych koncepcji Kubina w dużej mierze wynikała z rozszerzenia samej kategorii „snu absurdalnego”, znacznie wykraczającego poza ramy znanej dotąd poetyki. W *Po tamtej stronie* sen oraz zbiorowa hipnoza stanowią narzędzie kontroli, w systemie określanym przez autora mianem „komicznego absolutyzmu”.

²³⁵ R. Bréchom, *Świat snu*, przeł. E. Bieńkowska, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 2, s. 146.

²³⁶ Tamże.

²³⁷ Ch. Baudelaire, *Sztuczne raje*, s. 27-28.

²³⁸ T. De Quincey, *Wyznania angielskiego opiumisty i inne pisma*, przeł. M. Bielewicz, Warszawa 1980, s. 170.

według tych samych prawideł, co niedorzeczność komizmu:

Komiczna niedorzeczność jest tej samej natury, co niedorzeczność marzeń sennych [...] jeżeli logika komizmu jest logiką snów przeto można się spodziewać napotkania w logice śmieszności najróżniejszych cech marzenia sennego. Każda gra idei może nas bawić pod tym warunkiem, że przypomina nam mniej więcej grę marzenia sennego²³⁹.

Kubin zatracił się w fantastycznej logice sennych rojeń, która wiązała się z zawieszeniem *ratio*, lecz by wspomnieć tytuł jednej z akwafort Goi z cyklu *Kaprysy Gdy rozum śpi...*²⁴⁰. Demony Kubina, przewyciężone dzięki katarctycznej mocy pisania, odżyły kilka lat po publikacji *Po tamtej stronie*, gdy mimowolnie spełniała się zarysowana tam wizja upadku oraz destrukcja dotychczasowego porządku: „Jakiż artysta, ba, w ogóle jaki człowiek byłby się odważył przepowiedzieć, że będzie jeszcze możliwy ów potop nienawiści. Gigantyczna organizacja maszyny wojennej, straszliwe czyny zniszczenia... Żywiolowego zachwytu, jaki odczuwało tyłu – nie znałem nigdy”²⁴¹. Wojna załamała malarza, zwłaszcza, kiedy otrzymał „fatalną pocztówkę” z frontu, na której zakomunikowano mu, iż w bitwie pod Verdun w 1916 roku, podczas której użyto gazów bojowych, poległ jego nieodżałowany współtowarzysz Franz Marc. Kubin, przemierzając długie i puste korytarze, swej samotnej siedziby, oddalonego od cywilizacji, zamku w Zwickledt notował: „okropna długotrwała żałoba i zgnębienie już mnie nie opuszczały”²⁴². Bez wątpienia, czarny humor artysty oddawał nękaające go troski, lecz przede wszystkim uplasował się gdzieś pomiędzy życiem społecznym, a sztuką, w przestrzeni dobrze mu znanej, jako że nawet odległa, powieściowa Perła leży na tej samej szerokości geograficznej, co Monachium²⁴³. Goethe powtarzał, iż: „Kto zrozumieć pragnie poetę, musi udać się do jego kraju”²⁴⁴, z kolei Kubin, przeważnie stojący na uboczu, zachowujący „komiczny dystans”, z pewnością czerpał natchnienie z inercji, jaka ogarnęła Cekanę lub Kakanię, jak określał ją Musil, w ostatnich latach istnienia dawnego imperium. Krańcowe wizje obecne w finalnych ustępach *Po tamtej stronie* profetycznie zwiastują rychły koniec owej wspaniałej *belle époque*, niczym konstatacja Hermanna Brocha wieszczącego w jednym z utworów: „Żegnaj Europo; piękna tradycja skończona”²⁴⁵. Powieść Kubina to nie tylko summa kryzysu twórczego czy „fascynujący dokument psychografii”²⁴⁶, jak postrzegał ją Paweł Huelle, ten wyrosły z ekspresjonistycznej optyki „dziwotwór literacki” nade wszystko skrywa

²³⁹ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, s. 218-219.

²⁴⁰ *Gdy rozum śpi, budzą się demony*, akwaforta (1797-1798).

²⁴¹ A. Kubin, *Demony i nocne zjawy*. 285.

²⁴² Tamże.

²⁴³ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 33.

²⁴⁴ J.G. Droysen, *Historistik*, Monachium 1967, s. 26. Cyt. za: B. Neumann, *Aporie asymilacji*, s. 21.

²⁴⁵ Zob. P. Szarota, *Wiedeń 1913*, s. 370.

²⁴⁶ P. Huelle, *Posłowie*, w: A. Kubin, *Po tamtej stronie*, przeł. A.M. Linke, Kraków 2008, s. 271.

skumulowaną energię społeczną rozpoczynającego się wówczas XX stulecia, które stać się miało krótkim wiekiem totalitaryzmu, który przyszedł na świat wraz z ową wielką wojną²⁴⁷.

Humor Kubina wyrosły z symbolistycznych koncepcji malarskich, oscylował wokół Schopenhauerowskiej teorii inkongruencji oraz paradoksu ciągłych, wertykalnych balansów, na co wskazuje zawarte w analizowanej powieści *résumé*: „Prawdziwe piekło polega na tym, że ta podwójna gra sprzeczności toczy się dalej w nas samych. Nawet miłość ma punkt ciężkości <<między kloaką a latryną>>. Wzniosłe sytuacje mogą ulec śmieszności, szyderstwu, ironii. Demiurg jest dwoistością”²⁴⁸. Refleksyjny oraz fantastyczny *humour noir* malarza należałoby powiązać z komizmem złożonym, o orientacji krytycznej, w którym niczym w opowiadaniach Czechowa naprzemiennie doświadczamy „wrażeń komicznych”²⁴⁹ przeplatanych ponurą śmiesznością, budzącą prócz wesołości także melancholię lub gorycz. Co więcej, *kubinesk humor*, na wzór romantycznej koncepcji ironii artystycznej Schlegla, podważa tradycyjny kodeks norm oraz wartości, gloryfikując supremację twórcy, a także ukazuje jeden ze schematów współtworzących źródła komizmu, mianowicie „gorzką zadumę nad niedającym się ujarzmić duchem ludzkim, który wciąż powstaje, mimo iż wciąż ponosi klęskę”²⁵⁰. Kubin, jako „malarz apokaliptycznych obrazów” zrealizował twierdzenie Paula Klee, który przekonywał: „Im bardziej przerażający świat, tym abstrakcyjniejsza sztuka”²⁵¹, jak również zbliżył się do onirycznych idei Kafki zawartych w jego *Dziennikach*: „historie są pewnego rodzaju zamykaniem oczu. Sen odsłania rzeczywistość, której nie odpowiada wyobrażenie. Na tym polega groza życia – to, co nas przejmuje w sztuce”²⁵².

²⁴⁷ Zob. B. Neumann, *Aporie asymilacji*, s. 15.

²⁴⁸ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 254.

²⁴⁹ Zob. „wrażenia komiczne”, w: J. S. Bystroń, *Komizm*, s. 20 oraz S. Morawski, *Paradoksy filozofii komizmu*, s. 37

²⁵⁰ Pozostałe czynniki współtworzące komizm to: obnażenie pozornego prestiżu; demaskacja rozzuchwalonej, ostentacyjnej przeciw normalności; wskazanie miąłkości społecznej czy zgoła nędzy moralnej pod kostiumem pychy, władzy, zadufkostwa, etc.; swobodne pozwolenie na triumf nonsensu; melancholijna zaduma nad donkiszoterią wszelkiego typu, urągająca nieprzekraczalnej granicy możliwości ludzkich; podaję za: S. Morawski, *Paradoksy filozofii komizmu*, s. 34

²⁵¹ Cyt. za: E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa*, s. 27.

²⁵² F. Kafka, *Dzienniki 1910-1923*, przeł. J. Werter, Londyn 1993, s. 57.

Rozdział II *Zasady panmaskarady*

2.1. „*Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem*”

Zofia Nałkowska, początkowo nie kryła irytacji, kiedy bliska znajoma, rzeźbiarka Magdalena Gross, poprosiła ją o przeczytanie kolejnego manuskryptu, autorstwa debiutującego pisarza, jednego z wielu, którzy nieustannie i bezpardonowo zabiegali o uwagę członkini Polskiej Akademii Literatury. Pisarka, będąca wówczas „szarą eminencją największego wydawnictwa <<Rój>>”¹, narzekała, iż ilość utworów, które dostaje do oceny od marzących o sławie literatach, jedynie ją przytłacza i pozbawia czasu, który mogłaby poświęcić na pracę nad własnymi powieściami czy dramataми. Tym razem, przyniesiony tekst wyszedł spod pióra prowincjonalnego nauczyciela rysunku, z oddalonego o setki kilometrów od stolicy Drohobycza. W miarę lektury, sceptycyzm ustąpił miejsca nieskrywanej fascynacji, Nałkowska miała wykrzyknąć: „Jest to najsensacyjniejsza rewelacja literacka, z jaką się zetknęłam. Jutro biegnę do wydawcy załatwiać co należy!”². Bruno Schulz, który przyniósł manuskrypt *Sklepow cynamonowych*, w małej, podniszczonej walizeczce, nie mógł uwierzyć we własne szczęście. Po latach pisania do szuflady, znękany obowiązkami zawodowymi i przytłoczony rolą jedynego żywiciela rodziny³, nareszcie został doceniony jako pisarz. A mało brakowało by cenny rękopis, przez nieuwagę roztargnionego twórcy, pozostał w jednym z pokoiów pensjonatu Grossowej, mieszczącym się na Nowym Świecie pod numerem 33. Schulz śpiesząc na spotkanie z Nałkowską, zapomniał tekstu, o którego recenzję tak bardzo zabiegał. Pośpiech pisarza można tłumaczyć tym, iż jeszcze tego samego dnia czekała go podróż pociągiem powrotnym, o nazwie rodem z kabaretu: *Dancing, narty, bridge*, który regularnie kursował na trasie Drohobycz-Warszawa. W jednej z nowszych biografii artysty, opracowanej przez

¹ Sformułowanie użyte przez Wiesława Budzyńskiego w: tegoż, *Schulz pod kluczem (wydanie nowe uzupełnione)*, Warszawa 2013, s. 132.

² Powyższa rekonstrukcja debiutu Schulza to relacja malarki Alicji Giangrande, spisana w 1979 roku na prośbę Rity Gombrowicz, zob. W. Budzyński, dz. cyt., s. 131-132.

³ Po śmierci brata Izydora (Izraela), dyrektora rafinerii naftowej w pobliskim Truskawcu oraz samobójstwie dotkniętego chorobą psychiczną szwagra, Bruno musiał zapewnić byt nie tylko sobie, ale także matce, siostrze i siostrzeńcowi.

Wiesława Budzyńskiego, znajdziemy opis reakcji Schulza, kiedy po długim, pełnym napięcia oczekiwaniu, nareszcie przekazano mu werdykt autorki *Niedobrej miłości*:

Schulz nie powiedział ani słowa, był jak sparaliżowany. Uciskałyśmy go i ucałowały. Magdalena tłumaczyła mu, że może wracać spokojnie, bo skoro ma słowo Nałkowskiej, może na nim polegać. W taki oto sposób prowincjonalny nauczyciel z Drohobycza wszedł do polskiej literatury⁴.

Schulz debiutował jako człowiek dojrzały, lecz nie chodziło jedynie o metrykę, gdyż tekst, który ze sobą przyniósł również odznaczał się niezwykłą dojrzałością artystyczną. Wielu spośród jego pierwszych recenzentów odniosło wrażenie, iż jest to kolejne już dzieło niezwykle zdolnego, samodzielnego, w pełni ukształtowanego światopoglądowo twórcy. Wcześniej, podobnie jak Alfred Kubin, zajmował się głównie rysunkiem i grafiką, wykonywanymi zwykle techniką *cliché-verre*⁵, rzadziej malarstwem⁶. Jednak w przeciwieństwie do austriackiego ekspresjonisty, to pisanie stanowiło główną oś jego twórczości, jemu poświęcał najwięcej czasu. Jerzy Ficowski wskazuje, że właśnie „w plastyce, w rysunku, w grafice znalazł Schulz pierwszy rodzaj ekspresji artystycznej, którym pragnął dotrzeć do odbiorcy, wyjść poza hermetycznie zamkniętą prywatność”⁷. Mimo, iż do końca życia zajmował się rysunkiem, w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza przyznał, iż działalność prozatorska pozwala mu wyrazić się bardziej suwerennie, zamaszycie, wręcz transgresyjnie:

Na pytanie, czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji. Rysunek zakreśla ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza. Dlatego sądzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej⁸.

Powyższe wyznanie nie dotyczy jednak wątków erotycznych, o których kulminacji, nadawca listu nigdy nie pisał wprost, posługując się jedynie ciągiem sugestywnych kresek „— — — — —”, jak ma to miejsce choćby w końcowym ustępie *Traktatu o manekinach*:

Adela wstała z krzesła i poprosiła nas o przymknięcie oczu na to, co się za chwilę stanie. Potem podeszła do ojca i z rękoma na biodrach, przybierając pozór podkreślonej stanowczości, zażądała bardzo dobitnie:

⁴ W. Budzyński, tamże, s. 134.

⁵ Technika *cliché-verre*, polegająca na połączeniu rysunku i fotografii, zdobyła popularność już w latach 50. XIX wieku. Artyści wykorzystywali w niej kolodium oraz rozpylony atrament, którym pokrywali szklaną lub plastikową płytę. Następnie za pomocą ostrego narzędzia, na przykład igły, wykonywali rysunek, po czym tak przygotowaną bazę wystawiali na działanie światła. Na początku XX wieku po tę metodę, oprócz Schulza (*Xięga Bahwochwacza*), sięgali kubiści (Pablo Picasso), ekspresjoniści (Paul Klee) bądź też surrealiści (Man Ray).

⁶ Jak na ironię, podczas okupacji najpierw radzieckiej, następnie niemieckiej, to właśnie malarstwo, będące najstarszą stroną Schulza-artysty, pozwoliło mu zdobyć rodzaj „protekcji”. Początkowo malował portrety Stalina, następnie m.in. bajkowe postaci w sypialni syna SS- Hauptscharführera Felixa Landaua, który finalnie, zdaniem części biografów (m.in. W. Budzyńskiego J. Ficowskiego, J. Jarzębskiego), przyczynił się do śmierci pisarza w 1942 roku.

⁷ J. Ficowski, *Ekslibrisy czyli Stanisław Weingarten i inni*, w: tegoż, *Okolice sklepów cynamonowych*, Kraków 1986, s. 24.

⁸ *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: B. Schulz, *Szkice krytyczne*, oprac. M. Kitowska – Łysiak, Lublin 2000, s. 19.

Panienki siedziały sztywno ze spuszczonej oczyma, w dziwnej drętwości...⁹.

W prozie Schulz bywał znacznie bardziej pruderyjny, w tej materii zabrakło miejsca na tak jawny erotyzm, jaki widzimy w *Xiędze Bałwochwalczej*, w której artysta prezentuje niczym nieskrępowaną, wyzwoloną, nierzadko wulgarną w wymowie nagość, chwilami na granicy ekshibicjonizmu. Paweł Dybel, pisząc o „progu wstydu” w prozie Schulza, przytacza pewną ciekawą rozmowę pisarza z Józefem Nactem:

Kiedy Józef Nacht w rozmowie z nim stwierdził: „Już dawno zauważyłem, że w pisaniu wyżywa się pan duchowo, a w rysunku seksualnie”. Schulz mu odpowiedział: „Tak też jest. Nie potrafiłbym napisać masochistycznej powieści. Zresztą wstydzilibym się”¹⁰.

Schulz zazwyczaj ucinął narrację w momencie, kiedy padała sugestia, iż mogło dojść do zbliżenia seksualnego, stosując ten sam zabieg autocenzury, co chociażby Żeromski w *Dziejach grzechu*¹¹. Dybel, dokonując w tej kwestii analizy porównawczej między Schulzem, a innymi tworzącymi wówczas pisarzami, ukazuje, iż autor *Sklepow cynamonowych* był na tym obszarze w pewnym sensie odosobniony:

W tym punkcie stosunek Schulza do własnej prozatorskiej twórczości przedstawia się inaczej niż w przypadku Żeromskiego, który wprawdzie też ulegał presji społecznej cenzury, ale – jak przyznawał – czynił to wbrew sobie. W każdym razie o „wstydzie” w jego przypadku nie mogło być mowy. Jak też w przypadku Witkacego, Żegadłowicza czy Gombrowicza, którzy nie mieli skądinąd żadnych oporów we wprowadzaniu „drastycznych” motywów o charakterze seksualnym do własnej twórczości pisarskiej. Dodatkowym czynnikiem potęgującym ów wstyd była, obca wymienionym pisarzom, bardzo silna identyfikacja Schulza z narratorem - Józefem [...] jak też figurą Ojca¹².

Należy pamiętać, iż proza była dla Schulza sferą *sacrum*, słowo zaś traktował jako emanację boskości, może dlatego „wyżywał się” właśnie w grafikach, które skądinąd nie były tak znane jak zbiory jego opowiadań, miały więc mniejszy zasięg oddziaływania. Być może „skromnemu nauczycielowi rysunków”, mieszkańcowi małego miasteczka, mogło chodzić również o uniknięcie łatki, którą obdarzyła go epatująca pospolitością, Gombrowiczowska doktorowa z Wilczej: „Bruno Schulz – powiedziała – to albo chory zboczeniec, albo pozer”¹³. Zresztą część mieszkańców Drohobycza i tak już zerkała w stronę kontrowersyjnego plastyka i „świeżo upieczzonego” pisarza, ze sporą dozą podejrzliwości, snując domysły, chociażby na temat jego

⁹ B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, w: B. Schulz, *Opowiadania wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 40. Wszystkie zamieszczone w tym rozdziale fragmenty prozy Schulza pochodzą z tego wydania; po cytacie podaję tytuł opowiadania i numer strony.

¹⁰ J. Nacht, *Wywiad drastyczny*, „Nasza Opinia”, Lwów 1939, nr 77. Cyt. za: P. Dybel, *Masochizm Schulza i próg wstydu w słowie*, w: tegoż, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017, s. 111-112.

¹¹ Zob. P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, s. 118. Badacz podkreśla urywanie narracji także podczas innych sugestywnych scen opowiadań, takich jak orgia subiektów z Adelą czy „pukanie do okna Adeli Ojca z Czarnobrodym w środku nocy, nocne rozmowy Józefa z Bianką na łóżku itd.”.

¹² Tamże, s. 118-119.

¹³ W. Gombrowicz, *List otwarty do Brunona Schulza*, pierwodruk „Studio” 1936, nr 7, w: B. Schulz, *Opowiadania wybór esejów i listów*, s. 447.

rzekomego alkoholizmu. Jerzy Maria Pilecki, który przybył do Drohobycza w 1938 roku wspomina:

Mieszkałem nieopodal, czy to w Banku Polskim, gdzie ojciec miał służbowe mieszkanie, czy to potem – przejściowo na Bartłomieja, w willi Baranowskich, i tam, w okolicy banku, Schulz się kręcił, czy to szedł do gimnazjum, czy wracał do domu...Widywałem go często. Szedł „pod płotem”. Miał charakterystycznie przekrzywioną głowę, wpatrzoną gdzieś w przestrzeń, w swój świat. Trzeba było głośno mówić „dzień dobry”, żeby zareagował...

Nie patrzył na ludzi.

Uchodził za dziwaka.

[...] pamiętam, jak kiedyś moja matka powiedziała, że Schulz dlatego tak chodzi pod płotem, bo pije. Że pijany. I wtedy ojciec powiedział: A wiesz, to niemożliwe, bo mnie mówiono, że on ma uczulenie na alkohol, czy coś w tym rodzaju, i nie jest w stanie w ogóle pić alkoholu!¹⁴.

Jakkolwiek by było, studiując odważne oraz mocno sugestywne rysunki Schulza można przypuszczać, iż kwestia ochrony „dobrego imienia”, zazwyczaj była przez niego traktowana w sposób dość marginalny, co sugestywnie wyraził w replice na jeden z komicznie-zajadłych listów Gombrowicza, twierdząc: „żeby to wyraźnie powiedzieć, nie wierzę w święty kodeks aren i forów, lekceważę go i mam go w niskiej cenie”¹⁵.

Zdaniem Schulza, prawdziwa sztuka powinna za wszelką cenę unikać próżnego, pustego moralizowania oraz wybiegać poza drobnomieszczańską etykę. Sam autor w pełni obnażał się, dosłownie i metaforycznie jedynie w grafikach¹⁶. To tam przełamywał owe niegodne prozy tabu wstydu. Choć w listach do przyjaciół, jak w tym do Romany Halpern, zachwycał się skandalizującymi *Zmorami* Zegadłowicza z 1935 roku, sam nigdy nie zdobyłby się na opublikowanie podobnej powieści¹⁷:

Czytam teraz *Zmory* Zegadłowicza. Bardzo mnie to interesuje i podnieca. Poza tą książką widzę kontury innej książki, którą sam chciałbym napisać. Tak, że właściwie nie wiem, czy czytam tę książkę, czy też tę potencjalną i nie zrealizowaną¹⁸.

Chęć napisania zbliżonej w treści i formie książki, wynikała prawdopodobnie ze sposobu kreacji narratora *Zmor*, który porusza się w zakłętym kręgu retrospekcji, dotyczących okresu, o którym Sylvia Plath pisała: „Szczęściem było jedynie i wyłącznie dzieciństwo”¹⁹. W niezwykle poczytnych wówczas *Zmorach*, wielokrotnie występuje bliski Schulzowi komizm oparty na przewrotnej grze słów, różnorodnych stylizacjach językowych, potocyzmach bądź gwarze ludowej²⁰. Wszystkie te zabiegi służą naśladowaniu prowincjonalnej mowy, nierzadko

¹⁴ Cyt. za: W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 87-88.

¹⁵ *Do Witolda Gombrowicza*, w: B. Schulz, *Szkice krytyczne*, s. 13.

¹⁶ Postacie nagich mężczyzn w grafikach Schulza to często autoportrety autora.

¹⁷ Raczej wątpliwe wydaje się, iż zaginiony podczas wojny rękopis *Mesjasza*, przepelniony był wybujałą, skandalizującą erotyką.

¹⁸ *Do Romany Halpernowej*, [Z listu z 5 XII 1936], w: B. Schulz, *Opowiadania wybór esejów i listów*, s. 427.

¹⁹ S. Plath, *Szklany klosz*, przeł. M. Michałowska, Poznań 1995, s. 83.

²⁰ Przykładową stylizację na gwarę ludową w *Zmorach* zawiera „wykład” Książka dotyczący sił piekielnych: „corne djebyły polom pot kotłem jaz łokropa, a zaś inne dźgają widłami takimi, jak do wychybanio nawozu, jak któro dusycka kee uciec – struk jom, struk jom! – a smród tam jes! – niedowytrzymańo! – ino smoła i siarka, a

ukazanej w karykaturalnym świetle, wymierzonym w zabobon oraz piętnujących obskurantyzm poszczególnych interlokutorów. Wyraźnie widać to w poniższym, „eschatologicznym dialogu” bohatera *Zmor*, Mikołaja, z wiejskim księdzem katechetą Zygmuntem Brzezina Brzana:

- ...Srebrempisany! – powtórzo co ja to mówiłem o diabłach – [...].
- prędzej, mów durniu –
Podnosi chłopiec schyloną głowę i mówi bledziście:
- kiedy diabłów nie ma – [...].
- coś powiedział –?– wyczerwienił ksiądz –?–
A Mikołaj już odważnie:
- nie ma diabłów w ogóle; – to są wymysły i stare baśnie – (– chciał powiedzieć: brednie, ale mu się nagle zjaśniło, że lepiej, żeby nie –)
- aha, aha – ! – pięknie, ślicznie, – to i, kochasiu, piekła niema? –?–
- naturalnie! –
- ślicznie! – – a któż ci to, rybeńko powiedział –?– [...].
- tatuś –
- tatuś?! – popatrz, popatrz – a cóż ci jeszcze powiedział –?–
- ? –
- no, o diabłach –
- właśnie, że to (– teraz już wszystko jedno! –) brednie –
- siadaj ośle! – Ładne wychowanie! – Stary racjonalista, panteista zapewne! – oto gawiedzi dawać oświatę – w diabła nie wierzy, kościół ma za nic – – w piekle się smażyć będziecie – obaj, obaj! – in secula seculorum
- ktoś z tylnych ławek krzyknął: amen! – zagadał przyczajony śmiech po klasie – [...] ²¹.

Schulz, podobnie jak Zegadłowicz, regularnie wykorzystywał stylizacje językowe w celu budowania efektu komicznego²². Najczęściej czerpał ze składni stylu biblijnego, jak chociażby w opowiadaniu *Nawiedzenie*, w którym czytamy: „Aż pewnej nocy podniósł się ten głos groźnie i nieodparcie, żądając, aby mu dał świadectwo usty i wnętrznościami swymi”²³. Mimo, że podobne wyrażenie nie występuje w Piśmie Świętym, pisarz osiągnął efekt komicznego naśladownictwa. Drohobycki twórca, wielokrotnie bawił się składnią, gdyż jak sądził rzeczywistość stanowi jedynie odbicie słowa, to w nim zawarta jest cała tajemnica bytu. Aby wydobyć humorystyczną puentę, stosował zazwyczaj styl wysoki, ozdobiony zamaszystą, rozbudowaną metaforyką służącą do opisu całkiem trywialnych, pospolitych, nierzadko fizjologicznych czynności, jak ma to miejsce w opowiadaniu *Pan*²⁴. W prozie Schulza z wyjątkiem stylizacji biblijnych, obecnych choćby w utworze *Wiosna*, można zaobserwować także język operujący zużyтыми frazami, wyjętymi wprost z dziewiętnastowiecznych romansów, które damy czytały leżąc na otomanach, nierzadko mdlejąc z kumulacji wzruszeń:

W uniesieniu nieprzytomny niemal od najsprzeczniejszych uczuć, zawołałem – licz na mnie!... - i - do ostatniej kropli krwi... i wypaliłem w powietrze z pistoletu dobytego z zanadru²⁵.

djebył popuszczajom wiatrów pierońskich - - w imie łojca – szepcze Antonina”. E. Zegadłowicz, *Zmory. Kronika z zamierzchłej przeszłości*, Kraków 1984, s. 44.

²¹ E. Zegadłowicz, dz. cyt., s. 45.

²² Zob. „gry słów”, podrozdz. 2.3 niniejszej pracy.

²³ B. Schulz, *Nawiedzenie*, s. 16.

²⁴ W opowiadaniu *Pan* Schulz posługując się stylem wzniosłym, opisuje defekacje zastanego w ogrodzie włóczęgi, osiągając tym samym efekt komiczny.

²⁵ B. Schulz, *Wiosna*, s. 186.

Z kolei w innym fragmencie autor sięgnął po skrzyżowanie typowego sentymentalizmu ze stylem awanturniczych powieści spod znaku „płaszcz i szpada”:

- Gdzie jest pan de V. ? – spytałem.
- Rozłożył nieokreślonym ruchem ręce.
- Wyjechał panie – powiedział.
- Zaraz przekonamy się o prawdzie tego. A gdzie jest Infantka?
- Jej Wysokość wyjechała także, wszyscy wyjechali...
- Nie miałem powodu o tym wątpić. Ktoś musiał mnie zdradzić. Nie było czasu do stracenia. - Do koni! – zawołałem. - Musimy odciąć im drogę²⁶.

Schulz zazwyczaj wykorzystywał różnorodne konwencje narracji, aby wzmocnić komizm sytuacyjny, a tym samym, wynikający z niego czarny humor. Kolejna ciekawa stylizacja językowa występuje w opowiadaniu *Emeryt*, tekście który na poziomie semantyki, przypomina nieco *Zmory Zegadłowicza*. Bohater Schulza, mocno wiekowy już człowiek, pewnego dnia cofa się do lat szkolnych. Jak gdyby nigdy nie starzec wtapia się w krąg uczniów gimnazjum, pomagając sobie językiem na wskroś dzieciniały: „Plosę pana pprofesora, to Wacek pluł na bułkę pana pprofesora”²⁷. Komiczne uwstecznienie dotyczy głównie psychiki tytułowego emeryta, który zapomniał najbardziej, zdawałoby się podstawowych umiejętności²⁸:

- Czy pan jeszcze pamięta na przykład, ile jest pięć razy siedem?
- Pięć razy siedem – powtórzyłem zmieszany, czując jak pomieszanie, napływające ciepłą i błogą falą do serca, przesłania mgłą jasność mych myśli. Olsniony jak objawieniem własną ignorancją, zacząłem na wpół z zachwyty, że wracam rzeczywiście do dziecinnej nieświadomości, jąkać się i powtarzać: pięć razy siedem, pięć razy siedem...
- No widzi pan – rzekł dyrektor – najwyższy czas, że się pan zapisał do szkoły. – Potem, wzięwszy mnie za rękę, zaprowadził do klasy, w której odbywała się nauka²⁹.

W utworze, wchodzącym w skład zbioru *Sanatorium pod Klepsydrą*, Schulz, tak jak Zegadłowicz w *Zmorach*, humorystycznie przedstawia realia ówczesnego szkolnictwa, które jako pedagog znał od podszewki³⁰. *Emeryt* zdaje się być jednym z najbardziej ludycznych utworów pisarza, w którym momentami mamy do czynienia z komizmem w isticie kafkowskim stylu. Oczywiście chodzi bardziej o rodzaj absurdałnej śmieszności zawartej w *Przemianie*, niż tragicznej wesołości obecnej w *Procesie* czy *Zamku*. To śmiech pozbawiony tak

²⁶ Tamże, s. 216.

²⁷ B. Schulz, *Emeryt*, s. 306.

²⁸ Chodzi o słowa jednego z nauczycieli: „Zawsze powtarzam gramatyka i tabliczka mnożenia oto są podstawy wykształcenia”, B. Schulz, *Emeryt*, s. 302.

²⁹ Tamże, s. 303.

³⁰ Byli uczniowie Schulza wspominają go niezwykle ciepło i serdecznie. Znane są historie, gdy opanowywał chaos w klasie za pomocą snucia niesamowitych, barwnych opowieści, bajek i baśni, które nieubłaganie kończył dźwięk dzwonka. Schulz jako jeden z nielicznych pedagogów nie miał przezwiska czy przydomku. Jak wspomina jeden z jego dawnych wychowanków Tadeusz Wójtowicz: „Istniał dla nich – wyłącznie pod swym nagim nazwiskiem – Schulz [...]. Schulz był poza ironią. Schulz to Schulz!”. Zob. W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 87. O więzi łączącej pisarza z poszczególnymi uczniami pisze także J. Ficowski w tekście *Lekcje rysunków czyli poszukiwanie wybrańców sztuki*, w: tegoż, *Okolice sklepów cynamonowych*, s. 14-18.

charakterystycznego, mrocznego tła, które przenika wiele spośród pozostałych tekstów Schulza. Bohater *Emeryta*, niepozorny staruszek, dawny radca, raz po raz napotyka na swej drodze sytuacje rodem z *commedii dell'arte*:

Rozgrywa się wtedy następująca scena. W pewnej chwili naczelnik urzędu, pan Kawałekiewicz, odkłada pióro, daje oczyma znak urzędnikom i mówi nagle patrząc mimo mnie w próżnię powietrza z ręką przy uchu: - Jeśli mnie słuch nie myli, to pan, panie radco, gdzieś tu jest między nami w pokoju! - Jego oczy, utkwione wysoko nade mną w próżni, wchodzą w zez, gdy to mówi, twarz uśmiechnięta jest figlarnie. - Usłyszałem głos jakiś w przestworzach i zaraz pomyślałem sobie, że to musi być nasz kochany pan radca! - woła on głośno, z natężeniem, jakby do kogoś bardzo odległego. - Niechże pan zrobi jakiś znak, niech pan zmaci choć powietrze w tym miejscu, gdzie pan się unosi. - Wolne żarty, panie Kawałekiewicz, mówię mu cicho prosto w twarz - przyszedłem po moją pensję. - Po pensję? - krzyczy pan Kawałekiewicz, patrząc zezowato w powietrze - pan powiedział: po pensję. Pan żartuje, kochany panie radco. Pan już dawno skreślony jest z listy emerytalnej. Jak długo chce pan jeszcze pobierać pensję, łaskawy panie?³¹

W analizowanym opowiadaniu dostrzegamy humor wynikający bezpośrednio z czystego absurdu oraz z tak charakterystycznej w przypadku Schulza, zabawy formą, pogłębioną o dociekania związane z konstytucją bytu. Komizm *Emeryta* czerpie z tej właśnie niedookreśloności ontologicznej, bo kim właściwie jest ów staruszek, który z szacownego, emerytowanego radcy przemienia się w niesfornego żaka, by finalnie w końcowych partiach tekstu, smagany gwałtownym podmuchem wiatru, unieść się i zniknąć w przestworzach?

Drodzy koledzy, ratujcie! - zawołałem, już wisząc w powietrzu. Jeszcze ujrzałem wyciągnięte ich ręce i krzyczące rozwarłe ich usta, w następnej chwili machnąłem koziołką i wionąłem wspaniałą, wstępującą linią. Już leciałem wysoko nad dachami. Lecąc tak bez tchu, widziałem oczyma wyobraźni, jak koledzy moi w klasie wyciągają ręce, strzygąc gwałtownie palcami, i wołają do nauczyciela: - Proszę pana profesora, Szymcia porwał! - Pan profesor spojrział przez okulary. Spokojnie podszedł do okna i osłaniając ręką oczy, wypatrywał uważnie horyzont. Ale mnie już nie mógł zobaczyć. [...] - Trzeba go skreślić z katalogu - rzekł z gorzką miną i poszedł do stołu. A mnie niosło wyżej i wyżej w żółte, niezbadane, jesiennie przestworza³².

Przywołany tekst hołduje jednemu z głównych postulatów twórcy, zawierając w sobie wielokrotnie przywoływaną i omawianą przez Schulza zasadę „uniwersalnej deziluzji rzeczywistości”. To z niej wypływa wszelki komizm, który ma swe źródło w chwilowym zawieszeniu norm, w onirycznym, na poły fantastycznym zatarciu granic. Tak pisał o tym sam autor: „W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie realności”³³. Schulz oscylując wokół komizmu sytuacyjnego, wplata weń obecny w niemal całej poetyce *humour noir* „realizm groteskowy”, który Bachtin przypisał metodzie twórczej Rabelais’go, jednego z największych humorystów w dziejach³⁴. Kluczowym pojęciem składającym się na ten rodzaj

³¹ B. Schulz, *Emeryt*, s. 294.

³² Tamże, s. 309.

³³ Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, w: B. Schulz, *Szkice krytyczne*, s. 20.

³⁴ Opisany przez Bachtina „realizm groteskowy”, analizuje A. Skubaczewska-Pniewska: „W realizmie groteskowym centralne miejsce zajmuje żywioł materialno-cielesny. [...] Obrazy dołu materialnego celowo przeciwstawiają się problematyce duchowej [...]. Z tym wiąże się ich pozytywny i uniwersalny charakter. Życie cielesne występuje w postaci kosmicznej, zwielokrotnionej, ponadindywidualnej. Akcentuje się jego siłę, wieczność, moc rozrodczą”, A. Skubaczewska-Pniewska, *Teoria karnawalizacji literatury Michała Bachtina*, w:

realizmu jest zjawisko degradacji „powagi, czy grozy w ogóle”, jak twierdzi Anna Skubaczewska-Pniewska. Zarówno tytułowy emeryt, a także występujący w większości Schulzowskich opowiadań Jakub, ulegli pewnemu „sprowadzeniu w dół”, uwarunkowanemu przez wspomniane „bankructwo realności”. Staruszek, niejako wbrew sobie został zmuszony porzucić rolę radcy, by wcielić się w nową, z pozoru degradującą rolę ucznia. Ponadto można mówić tu również o komizmie ontologicznym bądź komizmie form, który dopada niemal wszystkich bohaterów prozy Schulza, funkcjonujących na peryferiach obszarów pseudorealistycznych, a o którym będzie jeszcze mowa w dalszej części niniejszej pracy.

Już w latach trzydziestych, krytycy oraz recenzenci, m.in. Emil Breiter, wielokrotnie zarzucali Schulzowi, iż tworzone przez niego postaci noszą wszelkie znamiona nieprawdopodobieństwa. Pisarz świadomie i prowokacyjnie zerwał z powszechnie obowiązującą zasadą *mimesis* i tak postulowanym przez realistów „naśladowaniem natury”. Robert Looby, rozpatrując utwory obu cykli: *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, analizuje je poprzez pryzmat parodii formalizmu rosyjskiego, który zakładał, iż „nawet gdyby nie było Puszkina, *Eugeniusz Oniegin* i tak zostałby napisany”³⁵. Badacz interpretuje burzliwe perypetie Józefa, a także kacerskie doktryny Ojca, jako bunt wobec „usilnych starań formalistów rosyjskich, o to, aby pozbawić sztukę statusu natchnionego, tajemniczego dzieła geniuszu i zredukować do poziomu banalnego wytworu rzemiosła”³⁶. Kulminacją tej parodystycznej swady, miały być wykrzyczane przez Jakuba w *Traktacie o manekinach* słowa: „mniej treści więcej formy!”³⁷. Formaliści w pogoni za formą i „chwytym”, porzucili metodologię genetyczno-historyczną, po to by skupić się jedynie na „literackości” dzieła, traktowanego jako cel sam w sobie. Wydają się, iż Schulzowskie opowiadania poprzez swą niezwykłość oraz pozorne oderwanie od realnego świata, konstytuowane niejako na oczach czytelnika, można interpretować posługując się formalistycznym kluczem. Jednakże stawiając podobne tezy, warto zwrócić uwagę także na głos samego autora, który nigdy nie ukrywał, pewnych pierwiastków quasi-autobiograficznych, znajdujących swe odbicie w *Skleпах cynamonowych*. Głos ten słyszymy w opublikowanym w 1935 roku w „Tygodniku Ilustrowanym” liście do Witkacego, w którym Schulz wyjaśniając genealogię zbioru i odpierając zarzuty krytyków dotyczące „destrukcyjnej tendencji książki”, wyjaśniał:

Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje, pod red. A. Stoffa, A. Skubaczewskiej-Pniewskiej, Toruń 2000, s. 24.

³⁵ Chodzi o słynne słowa Osipa Brika, zob. R. Looby, *Formalizm i parodia w twórczości Brunona Schulza*, w: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 270.

³⁶ R. Looby, dz. cyt., s. 271.

³⁷ B. Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*, por. R. Looby, s. 265.

Mówiono o destrukcyjnej tendencji książki. Być może, że z punktu widzenia pewnych, ustalonych wartości – tak jest. Ale sztuka operuje w głębi przedmoralnej, w punkcie, gdzie wartość jest dopiero *in statu nascendi*. [...] Do jakiego rodzaju należą *Sklepy cynamonowe*? Jak je zakwalifikować? Uważam *Sklepy* za powieść autobiograficzną. Nie dlatego tylko, że jest pisana w pierwszej osobie i że można w niej dopatrzeć się pewnych zdarzeń i przeżyć z dzieciństwa autora. Są one autobiografią albo raczej genealogią duchową, genealogią *kat' exochen* [...].

W jakiś sposób „historie” te są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególny. Dominantą tego losu jest głęboka samotność, odcięcie od spraw codziennego życia.

Samotność jest tym odczynnikiem, doprowadzającym rzeczywistość do fermentacji, do strącenia osadu figur i kolorów³⁸.

Pewien szczególny typ autobiografizmu odnajdziemy zarówno w *Sklepiach cynamonowych*, jak i w *Sanatorium pod Klepsydrą*, jednakże biografizm ten posłużył raczej budowaniu zindywidualizowanej mitologii, o której pisarz wspominał w przygotowanej w języku niemieckim przedmowie do zagranicznych wydań *Sklepów*, mających zachęcić do publikacji zbioru wydawców włoskich, francuskich czy austriackich. Jak pisał w *Exposé über das Buch „Zimtläden” von Bruno Schulz z 1937 roku*:

W KSIĄŻCE tej podjęto próbę wydobywania dziejów pewnej rodziny, pewnego domu na prowincji – nie z ich realnych elementów, wydarzeń, charakterów czy losów prawdziwych, lecz poszukując ponad nimi mitycznej treści, sensu ostatecznego owej historii.

Autor odnosi wrażenie, że nie sposób osiągnąć najgłębszego dna biografii, ostatecznego kształtu losu poprzez opis zewnętrznego życiorysu ani poprzez analizę psychologiczną, choćby nawet docierała jak najgłębiej. [...] Życiorys wszakże, który zmierza do wyjaśnienia swego własnego sensu, wyostrzony na własne duchowe znaczenie, jest niczym innym jak mitem. Ta mroczna, pełna przeczuć atmosfera, owa aura, która zagęszcza się wokół każdej historii rodzinnej i mitycznie niejako rozświetla ją błyskawicą – jak gdyby zawarta tam była ostateczna tajemnica krwi i rodu – otwiera pocie dostęp do tego drugiego oblicza, do tej alternatywy, do głębszej warstwy historii³⁹.

Co zastanawiające tworzenie własnej, odrębnej mitologii niejednokrotnie sprawiało, iż zamiast przychylnych recenzji na pisarza spadały gromy krytyki, jako że wciąż zarzucano mu oderwanie od spraw codziennych, ucieczkę w przeszłość, mit bądź infantylny świat dzieciństwa. Z podobnymi zarzutami spotkał się również Tomasz Mann, kiedy w 1943 roku, przebywając w swoim kalifornijskim domu w Pacific Palisades, z dala od huku wystrzałów i spadających bomb, rozpoczął pracę nad jedną z najbardziej „narodowych” powieści, dotyczącej Niemiec oraz Niemców, ukazanych na paraboliczno-historycznym tle własnych, wielowiekowych dziejów. *Doktor Faustus*, co podkreśla Marek Wydmuch, w swych pierwotnych założeniach, miał być utworem „na wskroś niemieckim, analizującym od podstaw ów kulturowo-historyczny fenomen, i to właśnie w chwili krytycznej, u schyłku epoki a może i całej narodowej historii”⁴⁰. Mann, przygotowując się do pracy nad *Doktorem Faustusem* czerpał inspirację z pism Marcina Lutera, czasów Albrechta Dürera czy *Listów obskurantów*,

³⁸ Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, w: B. Schulz, *Szkice krytyczne*, s. 20-21.

³⁹ O *Sklepiach cynamonowych Brunona Schulza*, tłum. J. Ficowski, w: B. Schulz, *Szkice krytyczne*, s. 5.

⁴⁰ M. Wydmuch, *Wstęp*, w: T. Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna opowiedziany przez jego przyjaciela*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 5.

znanych też pod nazwą *Epistolae obscurorum virorum* - *Listy ciemnych mężów*⁴¹. Pisarz zagłębił się w mrokach Średniowiecza, czasach stosów, czarnej magii, alchemii i procesów czarownic, stąd też ów „diaboliczny cień”, który od początku unosił się nad książką i który tak często pojawiał się w krytycznych omówieniach tej pozycji. Jednakże burzliwe, zakończone paradoksem teologicznym dzieje Adriana Leverkühna, można uznać także za portret artysty doby Republiki Weimarskiej, tego jak określa go historyk Modris Eksteins „gorączkowego czternastoletniego eksperymentu z demokracją, który rozegrał się pomiędzy <<wielką wojną>>, a dojściem Hitlera do władzy”⁴². I tak utwór pozornie odnoszący się do historii legendarnego maga, Johanna Fausta z Knittlingen, żyjącego na przełomie lat ok. 1490-1540, stał się czytelnym komentarzem do upadku kultury, sztuki, jak również moralności, stanowiących pokłosie owego nieszczęsnego i zgubnego w skutkach zamętu, który ogarnął Niemcy krótko po 1933 roku. Analogia z *Doktorem Faustusem* bynajmniej nie jest przypadkowa, przynajmniej z kilku powodów. Mann, pisząc swoje wielowątkowe, w pełni uniwersalne dzieła, używał określenia „technika montażu”. Zabieg ten polegał na składaniu „powieściowej fikcji z elementów prawdziwych, z części biografii i wizerunków osób żyjących lub znanych z historii, epizodów zaczerpniętych z dziejów własnej rodziny, ludzi bliskich, a czasem poznanych tylko przelotnie”⁴³. Podobnie postępował Schulz, którego teksty oraz rysunki, wynikały bezpośrednio z wnikliwej obserwacji otoczenia, i wbrew temu, o co posądzały go niektórzy, opowiadania te nie bytowały w czysto literackiej próżni. Być może tym należałoby tłumaczyć przemożną niechęć autora *Sklepow cynamonowych* do przeprowadzki do stolicy, gdyż z dala od prowincji straciłby natchnienie, zresztą jak wiadomo większość jego dalszych wojaży, w tym te do stolicy czy Paryża, okazała się dość niefortunna. Schulz czerpał z prowincjonalnej rzeczywistości Drohobycza, bynajmniej nie pozostając głuchym na bieżące wydarzenia, co wyraźnie widać na poziomie symboliki zawartej w jego tekstach.

Przestrzeń mitu, dawnych historii lub dziejów to jedynie modele, a jednak tak pełne i sugestywne, że nie sposób nie dostrzec zawartych w nich aluzji do aktualnych wydarzeń. Wystarczy wspomnieć tytułowe opowiadanie ze zbioru *Sanatorium pod Klepsydrą*, by ujrzeć w nim pewien zarys, buzujących wówczas w społeczeństwie nastrojów nacjonalistycznych czy antysemickich. To samo dotyczy *Sklepow cynamonowych* oraz *Ulicy Krokodyli*, będących ironicznym komentarzem Schulza do rozbuchanego, dzikiego kapitalizmu, który wdarł się w

⁴¹ Zob. M. Wydmuch, dz. cyt., s. 7.

⁴² M. Eksteins, *Taniec w słońcu. Geniusz, celebra i kryzys prawdy w epoce nowoczesnej*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2015, s. 14.

⁴³ Cyt. za: M. Wydmuch, *Wstęp*, w: T. Mann, *Doktor Faustus*, s. 8.

jego rodzinne strony wraz z odkryciem w Truskawcu złóż ropy naftowej. Z pewnością można mówić tu o zagładzie starego świata, zaniku pełnego pasji kupiectwa z tradycjami, na rzecz nowoczesnych, pozbawionych duszy konfekcji, owych świątyn zepsucia, jak nazywał je autor. Czytając te teksty, trudno nie dostrzec w nich aluzji do realnych zdarzeń, ciężko pominąć fakt, iż rodzina Schulzów prowadziła taki właśnie sklep, pod szyldem Henrietty Schulz, matki pisarza. Oczywiście nie wszystkie opowiadania Schulza należy rozpatrywać niczym komentarz do wydarzeń mu współczesnych, niektóre naturalnie funkcjonują w pewnym oderwaniu, jednakże czarny humor, który przenika wiele spośród tych utworów, niejednokrotnie stanowi kompilację rzeczywistych obserwacji autora. Widać to zwłaszcza w groteskowych portretach poszczególnych członków rodziny, w opisie ich przywar oraz dziwnych rytuałów, którym stale są poddawani. Schulz oraz wspomniany Tomasz Mann, kształtują własną, w pełni autorytarną rzeczywistość, po to by przekazać czytelnikowi spersonalizowane osądy. Ich system przypomina nieco technikę van Gogha, który w 1885 roku, w liście do brata Theo, pisał: „jest moim wielkim pragnieniem, by nauczyć się takich nierzetelności, przekształceń, przetworzeń, przemian rzeczywistości, aby stały się... dobrze kłamstwami, jeśli chcesz, ale prawdziwszymi od literalnej prawdy”⁴⁴. Schulz przekazuje nam własną prawdę, ukrytą pod otoczką „mitycznego matecznika”, prawdę, która porzuca prosty, bezrefleksyjny komizm na rzecz - używając sformułowania Aleksandra Głowczewskiego - „komizmu złożonego, implikującego podmiotowi przeżycia konieczność przyjęcia określonych postaw intelektualnych, emocjonalnych, duchowych”⁴⁵. Badacz w swoich rozważaniach dotyczących komizmu wytworów sztuki, zauważa na przykładzie analizy *Pana Jowialskiego* Fredry, iż styl śmiechu zawsze odpowiada określonym wzorcom epoki, stanowiąc rodzaj jej tragikomicznego odbicia:

„Styl śmiechu umiera jeszcze niezawodniej niż styl literacki” – pisał w 1931 roku Jerzy Stempowski [...]. Śmiech stwierdzał dalej esteta, „jest rzeczą aktualną, dzisiejszą w swej najgłębszej istocie”, nie istnieje poza epoką, w której powstaje, poza kulturową formacją, której jest elementem. To oczywiste, jeśli zważyć, że śmieszne zawsze jest funkcją sposobu postrzegania i rozumienia rzeczywistości, jest w jakimś stopniu odzwierciedleniem stanu świadomości człowieka, dającym się uchwycić zarówno w wymiarze indywidualnego rozwoju danej jednostki, jako efekt jej emocjonalnej i świadomościowej „dojrzałości do świata” w pewnym momencie życia, jak i w wymiarze ogólniejszym, jako konsekwencja funkcjonowania wiedzy o świecie przyjętej w danym czasie, w danej społeczności i zobiektywizowanej w języku, światopoglądach, w filozofii, w sztuce⁴⁶.

Czarny humor, który pojawia się na różnych płaszczyznach odczytań utworów drohobyckiego pisarza, bezpośrednio wiąże się z tzw. „komizmem historycznym”, charakteryzującym poszczególne interwały czasu. Wydaje się, iż komika Schulza nabiera

⁴⁴ *List Vincenta van Gogha nr 515 z 14 lipca 1885 roku*, cyt. za: M. Eksteins, *Taniec w słońcu*, s. 11.

⁴⁵ A. Głowczewski, *Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej*, Toruń 2013, s. 23.

⁴⁶ A. Głowczewski, dz. cyt., s. 25.

pełni blasku, dopiero w momencie, gdy towarzyszy jej interpretacja poprzez wielowymiarowy, szeroki kontekst kulturowy. Autor *Sklepów cynamonowych* nie tylko obnaża wady i przywary związane z ówczesnym kodeksem zachowań, ową drobnomieszczańską etyką, sprawiającą, że kuzynki pąsowieją, żywiąc przeczucia, iż każde z pytań zawiera „tajną aluzję do nadwrażliwego państwa”⁴⁷. To także humor wynikający ze zderzenia ze sprawami ostatecznymi, takimi jak śmierć czy choroba oraz komika reagująca na pulsujące wówczas prądy filozoficzne, w tym heglizm, teorie Nietzschego i Schopenhauera, psychologizm Freuda, fascynację postępem, futuryzmem oraz nowymi kierunkami w sztuce. Jednakże oprócz komizmu historycznego, wynikającego z uważnej wiwisekcji epoki, na uwagę zasługuje także inny typ komiki, który wcześniej został określony mianem komizmu ontologicznego bądź też komizmu form, w którym to następuje eskalacja *humour noir*.

Schulz, w jednym z quasi-listów, opisał genealogię *Sklepów cynamonowych*, jednocześnie dając czytelnikowi wskazówkę, w jaki sposób można spojrzeć na ten, nie do końca przez wszystkich zrozumiany tekst. Równocześnie w poniższym fragmencie przedstawił własną, zindywidualizowaną teorię śmieszności:

Sklepy cynamonowe dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują pewien specjalny rodzaj substancji. Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kielkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. W zwyczajach, w sposobach życia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony⁴⁸.

Wspomniane, płynne konstytucje oraz tymczasowe metamorfozy dotyczą niemal wszystkich Schulzowskich bohaterów. Szczególnie wymowna wydaje się historia krewnego, który w końcowej partii *Traktatu o manekinach*, przemienił się w kiszkę hegarową. Schulz opisując tę zmianę formy, aby wzmocnić efekt komiczny, po raz kolejny sięga po zużyte, romansowe frazy:

- Czy mam przemilczeć – mówił przyciszonym głosem – że brat mój na skutek na skutek długiej i nieuleczalnej choroby zamienił się stopniowo w zwój w zwój kiszek gumowych, że biedna moja kuzynka dniem i nocą nosiła go w poduszkach, nucąc nieszczęśliwemu stworzeniu nieskończone kołysanki nocy zimowych? Czy może być coś smutniejszego niż człowiek zamieniony w kiszkę hegarową? Co za rozczarowanie dla rodziców, co za dezorientacja dla ich uczuć, co za rozwianie wszystkich nadziei związanych z obiecującym młodzieńcem! A jednak wierna miłość biednej kuzynki towarzyszyła mu i w tej przemianie⁴⁹.

⁴⁷ B. Schulz, *Sierpień*, s. 11.

⁴⁸ Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, w: B. Schulz, *Szkice krytyczne*, s. 19-20.

⁴⁹ B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, s. 45.

Sformułowania typu „wierna miłość biednej kuzynki”, „co za dezorientacja dla ich uczuć” to nic innego jak czytelna, ironiczna parafraza zdań wyjętych wprost z poczytnych romansów rodem z XIX i początków XX stulecia. Wystarczy porównać to chociażby ze słynną *Damą Kameliową* Aleksandra Dumas, w której tożsamy patetyczny opis towarzyszy wydarzeniom związanym z chorobą i rychłą śmiercią tytułowej damy, paryskiej kurtyzany oraz utrzymanki Małgorzaty Gautier. Jeden z jej wielbicieli, również „dobrze rokujący młodzieniec”, Armand w podobnym tonie wspomina:

Marzyłem o cudownej przyszłości, obiecywałem sobie, że ta dziewczyna zostanie wyleczona z choroby i że spędzę z nią szczęśliwe życie, że jej miłość sprawi mi więcej szczęścia niż miłość dziewicza... Nie sposób nawet powtórzyć tych wszystkich myśli, które, jakże zmienne, przebiegały mi wtedy przez głowę, by wreszcie zgasnąć nad ranem w młodzieńczym śnie. [...] Serce wzbierało mi miłością i radością; drżałem od jakiejś rozkosznej gorączki. Zapomniałem o swych wątpliwościach, które dręczyły mnie niedawno – moje myśli wybiegały już naprzód, ku spotkaniu z Małgorzatą. Nie mogłem usiedzieć w domu – był zbyt mały, aby pomieścić moją wielką radość, potrzebowałem całej natury, aby w niej utworzyć na oścież swoje serce⁵⁰.

Pisarz w właściwy sobie, humorystyczny sposób, regularnie wzbogaca główną oś narracji w narrację komicznie stylizowaną, biblijną, romansową, nierzadko nawet filmową, jak ma to miejsce w *Wiośnie*⁵¹, wykorzystując czysty „komizm słowa”, który w następujący sposób charakteryzuje Aleksander Głowczewski:

Wszędzie tam, gdzie tylko się pojawia, komizm słowa graniczy z każdą inną formą śmiesznego, współgra z nią, a nawet przenika, wspólnie tworząc rozległe kompleksy znaczeń trudnych wprowadzić do rozgraniczenia pod względem rodzaju i genezy (komizm słowno-rzeczowy w terminologii Danuty Buttler), zawsze jednak interesujących poznawczo, prezentujących bogatą, złożoną wizję przedmiotu wypowiedzi. Ale i wówczas, gdy występuje w postaci osobniczej, „czystej”, nie zmałowanej obecnością innych typów śmiesznego, komizm słowa przyciąga uwagę różnorodnością uruchamianych przez siebie mechanizmów gier językowych, których przebiegi dają się obserwować w całej właściwej przestrzeni dyskursu, od poziomu fonemów po złożone konstrukcje syntaktyczne, od zastosowania elementarnych znaczeń leksemów i słowotwórczych modyfikacji po operacje dokonywane na semantyce bogatych związków frazeologicznych⁵².

W przypadku analizowanego, finalnego ustępu *Traktatu o manekinach*, oprócz rozbudowanego komizmu słownego, ciekawym, wręcz innowacyjnym zabiegiem wydaje się samo porównanie, na którym opiera się występujący tam czarny humor. Bo czym w istocie była owa kiszka hegarowa? Tomasz Bocheński przywołuje całą historię wspomnianego przyrządu, konkludując, iż wprowadzenie go w przestrzeń opowiadania służy zakamuflowanej zabawie oraz polemice z Freudem:

Alfred Hegar (1830-1914) był jednym z najślawniejszych ginekologów swoich czasów, profesorem Uniwersytetu we Fryburgu, wynalazcą wielu narzędzi chirurgicznych i położniczych. W medycynie stosowano głównie jeden z wymyślonych przez niemieckiego lekarza przyrządów tzw. lejek Hegara. Wydaje się, że ten przyrząd miał na myśli Schulz. Służący do przemywania jam ciała lejek składa się m.in. z rury kauczukowej na parę łokci długiej. Można rozumieć przemianę w kiszka hegarową jako powrót do stanu embrionalnego. Siostra nosi brata niczym niemowlę. Przedstawione rozszyfrowanie częściowo osłabia humorystyczną wymowę przywołanej anegdoty. Pozwala także sformułować inne przypuszczenie – obraz

⁵⁰ A. Dumas, *Dama Kameliowa*, przeł. K. Cap, Warszawa 2013, s. 81-82.

⁵¹ Chodzi o rodzaj kadrowania ujęć, opisów akcji i przestrzeni w sposób nawiązujący do zdobywającego wówczas coraz większą popularność kina, w tym filmów gangsterskich.

⁵² A. Głowczewski, *Komizm w literaturze*, s. 17.

brata zamienionego w zwój kiszek gumowych zawiera utajoną grę z psychoanalitycznymi teoriami Freuda. Schulz tak „ukrył” głębinowe z pozoru, psychoanalityczne treści, by czytelnik z łatwością je odkrył. W tej maskaradzie więcej jest z zabawy z freudyzmem, niż z powagi w ukrywaniu sensów ostatecznych⁵³.

O tym, iż Schulzowi znane były popularne teorie wiedeńskiego psychoanalityka, świadczą jego teksty krytyczne, w tym ten poświęcony *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej, opublikowany na łamach trzeciego numeru „Tygodnika Ilustrowanego” z 1936 roku:

Kuncewiczowa zastosowała w tej powieści świetnie technikę analizy freudowskiej. Ładuje ona pewne słowa, pewne frazesy potężnym nabożem psychicznym i wplata je w powieść motywicznie, jako pewne wątki przewodnie, powracające w przegubach tej biografii. Takimi lejtmotywami, utworami zastępczymi, kryjącymi istotne punkty węzłowe tego życia, są słowa Michała, pierwszego kochanka: diese wunder, wunderschöne Nase albo pieśń Heinego do muzyki Schuberta⁵⁴.

Jak widać, Schulz studiował pisma wiedeńskiego lekarza, całkiem prawdopodobnym jest, iż czytał je w oryginale, zanim zostały przetłumaczone na język polski i ukazały się w kraju. Być może ślad tych lektur noszą niektóre spośród jego opowiadań, a także część grafik⁵⁵. Warto wspomnieć również o analizie *Ferdynurke* Gombrowicza, przeprowadzonej właśnie pod kątem psychoanalizy. Schulz-krytyk, pisząc swą recenzję w 1938 roku w „Skamandrze”, wskazał na doniosłą rolę śmiechu i aktów komicznych, obecnych w omawianej powieści:

Tu dokonał Gombrowicz genialnego tricku. Użył aparatu psychicznego, który normalnie służy jako kłapa bezpieczeństwa, izolator chroniący wątłą budowę oficjalności od naporu podziemnego chaosu: komizmu, konwulsji śmiechu, strząsającej uzurpacji i zakusy tego zbełtanego żywiołu [...]. Freud pokazał mały wycinek tego podziemnego świata dostępny metodom psychologa, który zneutralizował destrukcyjne działanie śmieszności i nonsensu. Pozostaje on w gruncie rzeczy na płaszczyźnie powagi naukowej. Ale generalny atak na tę dziedzinę, mógł udać się tylko przez całkowite zwinięcie i opuszczenie pozycji powagi, przez otworzenie frontu dla żywiołu śmiechu, dla bezgranicznej inwazji komizmu. Okazuje się, że w samej powadze naukowej, w samej dostojnej pozycji badacza leżał najpoważniejszy szkopuł [...]. Oficjalność i obłuda, wypłoszone z pozycji zdemaskowanej, chroniły się w powagę postawy badawczej. Była to gra w ciuciubabkę, którą zlikwidował Gombrowicz, przełamując z niesłychaną śmiałością bariery powagi. Udało mu się przerobić narzędzie destrukcji na organ konstruktywny. Dzięki niemu puścił promień humanizującego humoru w dziedzinę nie poddającą się dotychczas żadnemu opracowaniu przez władze ducha ludzkiego⁵⁶.

Powyższy fragment dowodzi, iż opublikowana w 1905 roku rozprawa Freuda *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości* była dość dobrze znana autorowi *Sklepów cynamonowych*. Humor, jak dowodził pisarz, może posiadać moc kreacji oraz być nośnikiem nowych sensów, gdy tylko porzuciwszy zawarty w nim element destrukcji przerodzi się w „organ konstruktywny”. Schulz tworząc szkice krytyczne wielokrotnie wplatał w nie rodzaj autokomentarzy do komiki występującej we własnej twórczości. Te zindywidualizowane teorie

⁵³ T. Bocheński, *Schulz, czyli obrona własnej suwerenności*, w: tegoż, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza: lata trzydzieste*, Kraków 2005, s. 155.

⁵⁴ B. Schulz, *Aneksja podświadomości (Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej)*, w: tegoż, *Szkice krytyczne*, s. 32.

⁵⁵ O związkach oraz wpływach freudyzmu na twórczość graficzną i prozatorską Schulza, pisze m.in. Paweł Dybel w wydanej w 2017 roku i wspomnianej w niniejszym rozdziale publikacji *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*.

⁵⁶ B. Schulz, *Ferdynurke*, w: tegoż, *Opowiadania wybór esejów i listów*, s. 381, (cytat pochodzi z przypisu autora).

komizmu oraz rozważania dotyczące humoru, rzucają całkiem nowe światło na rolę żywiołu śmiechu w jego utworach. Wszystko wskazuje na to, że nie była to rola drugorzędna, gdyż humor został wyposażony w pewną siłę sprawczą, która mogła nadawać ton kreacji oraz egzemplifikować wszelkie zjawiska nieprawdopodobnych asocjacji. W świecie owładniętym chaosem, w pseudorealistycznej przestrzeni świata na opak, to właśnie pierwotny żywioł komizmu, wchłania, niczym niepohamowana wichura⁵⁷ wszelkie zjawiska, postaci bądź wydarzenia. Jedynie połączony z oniryzmem humor, warunkuje lewitację wszystkich form bytu, zgodnie z zasadą *in statu nascendi*, a więc podczas demiurgiczno-heretyckiego aktu kreacji. Tomasz Mizerkiewicz, w artykule zatytułowanym „*Zgubione takty śmiechu*”, wskazuje na analogię między pojęciem Freudowskiego żartu, a onirycznym komizmem opowiadań Schulza:

Freudowski żart przypomina pracę marzenia sennego tym, że dokonuje demontażu pewnego obrazu rzeczywistości i rekonstruuje go na nowych zasadach. Demontaż ten dokonuje się dzięki mechanizmom przesunięcia elementów w nowy kontekst oraz dzięki odmiennemu od potocznego określenia znaczeń tych elementów. W efekcie owych operacji powstaje – jak zwykły mawiać Jerzy Ziomek – „przeciwobraz” świata realnego, „dostatecznie [doń] podobny i od niego dostatecznie różny”. Oniryzm i komizm są zatem innymi nazwami tego samego procesu „parafrazowania rzeczywistości”, który uruchamia Schulzowski narrator. Obydwa mechanizmy podglądane są przez narratora, gdyż dzięki nim „wyraża się” sfera nieświadoma, dzięki nim można opisywać peryferyjne rejony wyobraźni. To ostatecznie pozwala wytłumaczyć, dlaczego „komedia” czy „żart” należą w opowiadaniach Schulza do ulubionych nazwań statusu prezentowanego przezeń świata⁵⁸.

Rzeczywiście autor *Sanatorium pod Klepsydrą*, wielokrotnie opatruje niektóre wydarzenia przymiotnikiem „komiczny”, równie często sięga po słowa, takie jak śmiech, komizm, ironia, parodia, zabawa, żart czy dowcip, jak choćby w sformułowaniach typu: „Materia nie zna żartów” (*Traktat o manekinach*), „Człowiek wkraczał tu mocą niedozwolonego dowcipu”, „wielka była siła komiczna tych cudów techniki” (*Kometa*), „pocisk ironii”, „Tłum śmieje się z tej parodii”, „demiurgiczne okrucieństwo tego śmiechu” (*Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*). Ludyczność Schulza zwykle wymyka się wszelkim racjonalnym osądom, by na podstawie „milczącej konwencji domaga[ć] się absolutnej tolerancji dla tych nieodpowiedzialnych rojeń”, i jak czytamy dalej w *Ojczyźnie*: „bierze mi bardzo za złe wszelkie trzeźwe i krytyczne uwagi”⁵⁹.

Polemika z freudyzmem, potraktowana jako jeden z możliwych tropów interpretacyjnych omawianego fragmentu *Traktatu o manekinach*, a dokładniej przemiany krewnej w kiskę hegarową, wskazuje na zarysowany wcześniej, charakterystyczny związek śmiechu z daną epoką oraz możliwym wycinkiem czasu, z którego śmiech ten czerpie swe natchnienia. W 1933

⁵⁷ Por. B. Schulz, *Wichura*, s. 85-91.

⁵⁸ T. Mizerkiewicz, „*Zgubione takty śmiechu*”, w: *W ulamkach zwierciadła*, s. 252-253.

⁵⁹ B. Schulz, *Ojczyzna*, s. 341.

roku, a więc w momencie debiutu Schulza, ukazują się także *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy. Nowy cykl*, autorstwa Freuda, który, jak wiadomo zdobył już popularność w niemal całej Europie. Stąd też autor *Sklepów cynamonowych*, reagując na podobne wydarzenia, mimowolnie wzbogaca własną komikę, przekształcając ją w rodzaj humorystycznego *résumé*, będącego reakcją na pojawiające się innowacyjne prądy. Analogicznie postępował Tomasz Mann, który podczas rozmowy z Leonardem Frankiem, zapytany o to, czy tworząc postać Adriana Leverkühna, korzystał z jakichś istniejących modeli, miał odpowiedzieć: „Leverkühn jest postacią poniekąd idealną, <<bohaterem naszego czasu>>, człowiekiem dźwigającym brzemień wszystkich cierpień naszej epoki”⁶⁰. Odpowiedź twórcy *Doktora Faustusa*, równie dobrze mogłaby posłużyć za charakterystykę Schulzowskiego komizmu oraz przypisanego mu czarnego humoru, realizowanego także w aspekcie podmiotowym, wypływającego ze „świadomości współ-bycia: Husserlowskiego bycia-w-świecie i Lévinasowego bycia ku-Innemu”, jak twierdzi Główczewski, rozważając egzystencjalny wymiar „śmiesznego”⁶¹.

Komizm autora *Sklepów cynamonowych* charakteryzuje pewna dwutorowość, z jednej strony służy on kreacji oraz wzbogaceniu świata przedstawionego w opowiadanych i grafikach, z drugiej zaś stanowi reakcję na aktualne wydarzenia polityczne, kulturalne bądź zachodzące przemiany społeczne, będąc tym samym rodzajem sondy zapuszczonej w pulsującą, nabrzmiałą od wysypu nowych prądów czy idei rzeczywistość. W *Wędrownkach sceptyka*, Schulz dowodził: „Freudyzm i psychoanaliza, teoria względności i mikrofizyka, kwanty i geometria nieeuklidesowa. To, co przesączyło się przez te sita, to już był świat niepodobny do świata”⁶². W dalszych partiach przywołanego eseju, gdzieś na marginesie impresji autora na temat *Muzyki nocą* Aldousa Huxleya, możemy dostrzec jeszcze jedną właściwość Schulzowskiego humoru. Mianowicie humor ten, zabarwiony mroczną, delikatnie złowieszczą nutą, pisarz wykorzystywał także w celach polemicznych. W *Wędrownkach sceptyka* Schulz postanowił uśmiercić Witkiewicza przekonując: „Pamiętamy głucho i niewyraźnie gdzieś tę straszliwą katastrofę kosmiczną, w której zginął tragicznie nieustraszony tytan Witkacy”⁶³. Co ciekawe, autor *Nienasyceńca*, sam wielokrotnie w swoich utworach uśmiercał żyjących pisarzy, głównie Szymanowskiego, Tuwima lub Chwistka⁶⁴. Z kolei Schulz sięgnął po rozpowszechniony oraz szczególnie lubiany w kręgu mrocznych humorystów koncept „uśmiercenia za życia”. Ponadto

⁶⁰ H. Kurzke, *Tomasz Mann. Życie jako dzieło sztuki*, przeł. E. Kowynia, Warszawa 2005, s. 510.

⁶¹ Zob. A. Główczewski, *Komizm w literaturze*, s. 29.

⁶² B. Schulz, *Wędrownki sceptyka*, w: tegoż, *Opowiadania wybór esejów i listów*, s. 408-409.

⁶³ Tamże, s. 409.

⁶⁴ Pisze o tym m.in. T. Bocheński, zob. *Schulz, czyli obrona własnej suwerenności*, w: tegoż, *Czarny humor*, s. 155.

sama śmierć, a raczej cały wachlarz sposobów jej uniknięcia bądź oddalenia od siebie, to także swoisty *leitmotiv* obu zbiorów opowiadań drohobyckiego pisarza. Jak wiadomo, świat tych tekstów podlega nieustannej karnawalizacji, w trakcie której wszelkie formy bytu uciekając się do panmaskarady, lawirują pośród kolejnych wcieleń, by finalnie z pomocą ciemnej odmiany komiki wymknąć się sprawom ostatecznym.

Bohaterowie Schulza w pełni świadomie oddają się rozprężającemu niemal wszystkie normy i zasady błazeństwu, które warunkuje wspomniany komizm ontologiczny, przechodzący w komizm form *in statu nascendi*. Tak więc, oprócz krewnego-kiszki hegarowej, dostrzegamy również inne twory ludzko-rzeczowe, jak choćby przemienionego w dzwonek wuja Edwarda bądź kochankę kapitana, będącą jednocześnie lampą-meluzyną:

W ciszy kajuty głowa ta, rozpięta między gałęziami rogów u stropu, powoli otwierała rzęsy oczu; na rozchylnych ustach lśniła błonka śliny, pękająca od cichego szeptu (*Traktat o manekinach. Dokończenie*, s. 45).

Kolejną grupę stanowią postaci zredukowane jedynie do różnorodnych stanów emocjonalnych, na przykład ojciec przemieniony w sęk czy pięść, a także ogarnięta furią ciotka Perazja:

Twarz mego ojca, gdy to mówił, rozeszła się zamyśloną lineaturą zmarszczek, stała się podobna do sęków i słojów starej deski, z której zheblowano wszystkie wspomnienia (*Traktat o manekinach. Dokończenie*, s. 44).

Wyolbrzymiony gniewem, z głową spęczniałą w pięść purpurową, wbiegł, jak walczący prorok, na szafce sukienne i jął przeciwko nim szaleć (*Noc wielkiego sezonu*, s. 99)

Wtedy ciotka Perazja zaczęła się kłócić, kłąć i złorzeczyć. Trzęsąc się ze złości wygrażała Adeli i matce. Nie rozumiałem, o co jej chodzi, a ona zacietrzewiała się coraz bardziej w gniewie i stała się jednym pękiem gestykulacji i złorzeczeń. [...] zaczęła raptownie maleć, kurczyć się, wciąż roztrzęsiona i rozsypująca się przekleństwami. [...] by wreszcie gdzieś w kącie, malejąc coraz bardziej, szernieć, zwinąć się, jak zwiędły spalony papier, zetlić się w płatek popiołu, skruszyć w proch i w nicość (*Wichura*, s. 90-91).

Szereg komicznych przekształceń bohaterów wzbogacają ponadto redukcje osób do określonej części ciała lub garderoby, jak choćby kasjerka-biust oraz zmiany zachodzące w powierzchowności postaci, związane z wzajemnym przenikaniem się płaszczyzny biologicznej i psychicznej, co warunkuje powstanie konotacji typu staruszek-uczeń, by wspomnieć przywołany już utwór *Emeryt*. Jednakże to, w czym Schulz szczególnie się „wyspecjalizował” na polu topiki *humour noir*, to twory ludzko-zwierzęce. Metamorfozy te dotyczą zazwyczaj statecznego ojca rodziny, kupca bławatnego Jakuba. „Jakubie, handlować! Jakubie, sprzedawać! – wołali wszyscy”⁶⁵, jednakże właściciel sklepu sukienniczego już dawno porzucił bytowanie w zrationalizowanym, pragmatycznym wymiarze egzystencji. Ojciec, niechybnie popadający w komiczny wymiar szaleństwa, stopniowo ulega animalizacji:

⁶⁵ B. Schulz, *Noc wielkiego sezonu*, s. 99.

Zauważyliśmy wówczas wszyscy, że ojciec zaczął z dnia na dzień maleć, jak orzech, który zsyca się wewnątrz lupiny.

Zanikowi temu nie towarzyszył bynajmniej upadek sił. Przeciwnie stan jego zdrowia, humor ruchliwość zdawały się poprawiać.

Często śmiał się teraz głośno i szczebiotliwie, zanosił się wprost od śmiechu, albo też pukał w łóżko i odpowiadał sobie „proszę” w różnych tonacjach całymi godzinami⁶⁶.

Zrezygnowawszy z kodeksu norm społecznych i obyczajowych, pogrążony we własnych rojeniach Jakub, funkcjonuje naprzemiennie jako: ptak - sęp, kogut, kondor; kot, karakon, mucha, rodzaj skorupiaka - raka bądź wielkiego skorpiona, aby finalnie w opowiadaniu *Ostatnia ucieczka ojca*, trafić na wystawny półmisek, będący główną atrakcją rodzinnego obiadu. Oto kolejne przemiany, którym podlegał ten natchniony herezjarcha oraz prestidigitator, w myśl głoszonej przez siebie zasady, głoszącej, iż każda forma istnienia sprowadza się jedynie do parodii⁶⁷:

Czasem wdrapywał się na karnisz i przybierał nieruchomą pozę symetrycznie do wielkiego wypchanego sępa, który po drugiej stronie okna zawieszony był na ścianie. W tej nieruchomej przykucniętej pozie, z wzrokiem zamglonym i miną chytrze uśmiechniętą trwał godzinami, ażeby z nagle przy czymś zatrzepotać rękoma jak skrzydłami i zapaść jak kogut (*Nawiedzenie*, s. 19).

Niekiedy przez zapomnienie zrywał się z krzesła przy stole i trzepiąc rękoma jak skrzydłami, wydawał pianie przeciągłe, o oczy zachodziły mu mgłą bielma (*Ptaki*, s. 25)

Węch jego i słuch zaostrzał się niepomierne, i znać było po grze jego milczącej i napiętej twarzy, że za pośrednictwem tych zmysłów pozostaje on w ciągłym kontakcie z niewidzialnym światem ciemnych zakamarków, dziur mysich [...] porozumiewał się wówczas spojrzeniem z naszym kotem [...]. Zdarzało się podczas obiadu, że wśród jedzenia [...] podnosił się kocim ruchem, skradał na brzuscach palców do drzwi sąsiedniego, pustego pokoju i z największą ostrożnością zaglądał przez dziurkę od klucza (*Sklepy cynamonowe*, s. 57-58).

Nim zdołaliśmy zrozumieć, co się stało, zawibrował gwałtownie, zabzyczał i wionął nam przed oczyma monstualną, buczącą kosmatą muchą stalowobłękitną, odbijającą się w oszalałym locie o wszystkie ściany sklepu (*Martwy sezon*, s. 240).

Następnym wcieleniem Ojca była symboliczna przemiana w karakona, której forma stanowiła rodzaj nawiązania do słynnego opowiadania Kafki z 1915 roku:

Od tego czasu wyrzekliśmy się ojca. Podobieństwo do karakona występowało z dniem każdym wyraźniej – mój ojciec zamieniał się w karakona. [...] Kto mógł powiedzieć, czy żył gdzieś jeszcze w jakiejś szparze podłogi, czy przebiegał nocami pokoje, zaplątany w afery karakonie, czy też był może między tymi martwymi owadami, które Adela co rana znajdowała brzuchem do góry leżące i najeżone nogami i które ze wstrętem brała na śmietniczkę i wyrzucała (*Wichura*, s. 84-85).

Jak widać kolejne wcielenia Jakuba czynią go coraz mniejszym, stąd też droga od sępa do owada spotyka się ze wzmożoną awersją bliskich. Eskalację nadzwyczajnego, komicznego napięcia pomiędzy domownikami obrazuje chytra próba pozbycia się ojca widoczna w jego *Ostatniej ucieczce*, zamykającej zbiór opowiadań sanatoryjnych. Kulinaryny mord poprzez ugotowanie bądź upieczenie ofiary oraz motyw kanibalistyczny, to dość spopularyzowane

⁶⁶ B. Schulz, *Nawiedzenie*, s. 18.

⁶⁷ Zob. B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 38.

chwyty fabularne, dobrze znane wśród czarnych humorystów. Pamiętamy je chociażby z *Biesiady u hrabiny Kotlubaj* Gombrowicza czy *Tytusa Andronikusa* Shakespeara, w którym synowie Tamory, królowej Gotów, za swój haniebny czyn wobec Lawinii, muszą zakończyć żywot w postaci pasztetu, zaserwowanego gościom podczas cesarskiej uczty. W *Ostatniej ucieczce ojca*, Jakub zostaje „omyłkowo” ugotowany i zaserwowany w trakcie obiadu:

Gdy wstrząśnięty dokonany fakt, pytałem z rozpaczą matki: - Jak mogłaś to uczynić? Gdyby to przynajmniej Genia była zrobiła..., ale ty sama... - matka płakała, łamała ręce, nie mogła dać odpowiedzi. Czy myślała, że ojcu tak lepiej będzie, czy widziała w tym jedyne wyjście z beznadziejnej jego sytuacji, lub czy działała po prostu w niepojętej lekkomyślności i bezmyślności? [...] Opamiętaliśmy się i otrząsnęli dopiero po z naszego zaślepienia, gdy wniesiono mego ojca na półmisku. Leżał wielki i spuchnięty wskutek ugotowania, bladoszary i galaretowaty. Siedzieliśmy w milczeniu jak struci. Tylko Wuj Karol sięgnął widelcem do półmiska, ale opuścił go niepewnie w pół drogi, spoglądając na nas ze zdziwieniem. Matka kazała odstawić półmiskę do salonu⁶⁸.

Ostatnia ucieczka ojca to modelowe opowiadanie, którego konstrukcja została przeładowana niemal całym dostępnym rezerwuarem motywów *humour noir*. Oprócz przemiany Jakuba w skorupiaka, widzimy także szeroki wachlarz anormalnych, nierzadko patologicznych działań, zakończonych eskalacją sadyzmu. Wuj Karol, jako jedyny, nie miał oporów, aby skosztować „dania”, gdyż już wcześniej wykazywał sporą dozę agresji, usiłując przy niemal każdej okazji przydeptać odwłok dziwacznej hybrydy. Chęć pozbycia się Ojca mogła wynikać także z przesytu oraz rodzaju trzeźwego buntu wobec jego mnogich, niepewnych egzystencji, ciągłych niedowcieleń, które jedynie przedłużały żywot owej haniebnej formy bytu, stale maskując i przesuwając w czasie właściwy koniec. Jednocześnie fantastyczne metamorfozy Jakuba poprzez ciągły balans tej postaci pomiędzy światem realnym, a imaginacją, godziły w surowy, racjonalny, mieszczański osąd, który wykluczał inność, odrębność czy mylone z szaleństwem kreatywne marzycielstwo, bezpośrednio związane z artystycznym „życiem w głąb”. Andrzej Chciuk, wspomina jedną z rozmów z Schulzem, gdy ten żałując się na trudny los pisarza bytującego na prowincji, miał powiedzieć: „żeby pan wiedział ilu ludzi nawet mi życzliwych, inteligentnych pytało mnie na serio: <<A czy pański ojciec naprawdę przemienił się w karakona? Albo sępa?>>”⁶⁹.

Metamorfozy oraz przekształcenia, którym autor *Sklepów cynamonowych* poddaje swych bohaterów służą nie tylko zilustrowaniu jego osobniczej wykładni komizmu, którego naczelną regułą opiera się na panmaskaradzie, symbolice maski, odgrywaniu ról, motywie teatru w tatrze, permanentnym ruchu form, jak również ciągłych zmianach konstytucji (komizm ontologiczny). Schulz wzbogaca zindywidualizowaną poetykę *humour noir*, a tym samym czyni narrację bardziej dynamiczną, wplatając w treść fabuły różnorodne hybrydy wraz z ich

⁶⁸ B. Schulz, *Ostatnia ucieczka ojca*, s. 317.

⁶⁹ A. Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Łomianki 2015, s. 73.

niekończącymi się perypetiami. Pisarz tworzy w ten sposób własną mitologię, wzbogacając i rekonstruując świat dawno miniony, świat starego kupiectwa, które zakończy opętańcza polityka rasowa narodowych socjalistów, świat owianych magią retrospekcji, powrotów do dzieciństwa, owej „genialnej epoki” czy okresów wewnętrznego spokoju, z dala od depresji oraz zwątpień cechujących dorosłość twórcy. Czarny humor, który w świecie tych na poły autobiograficznych opowiadań, niejednokrotnie wiąże się z postacią Ojca, arcykapłana komizmu, został wzbogacony także wewnętrzną refleksją, pochodzącą od narratora. I tak występujące tam animalizacje może tłumaczyć poniższy fragment:

Zwierzęta! cel nienasyconej ciekawości, egzemplifikacje zagadki życia, jakby stworzone po to, by człowiekowi pokazać człowieka, rozkładając jego bogactwo i komplikację na tysiąc kalejdoskopowych możliwości, każdą doprowadzoną do jakiegoś paradoksalnego krańca, do jakiejś wybujałości pełnej charakteru⁷⁰.

O tym, iż zwierzęta wzmacniają odczucia komiczne, wiedział już Apulejusz pisząc swe *Metamorfozy albo złoty osioł*. Nie należy pomijać także słynnych „oślich mszy”, będących realizacją błazeńskiego śmiechu podczas hucznych, karnawałowych pochodów⁷¹. Z kolei Sergio Golwarz, zestawiając komizm oraz dziwność, w następujący sposób tłumaczy wykorzystanie animalizacji jako chwytu uwydatniającego efekt komiczny:

[...] niektóre zwierzęta same w sobie są komiczne ze względu na swój naturalny kształt; dlatego wydają nam się groteskowe, dziwne, niezwykle. Stąd wydają się one komiczne, lecz w istocie to komiczne wrażenie bierze się ze zdziwienia, jakie powodują, zdziwienia zmieniającego się w niezwykłość, z której wynika zaskoczenie komiczne⁷².

Animalistyczne metamorfozy postaci literackich zarówno w utworach dawnych, jak i „nowoczesnych”, analizuje także Hana Voisine-Jechova podkreślając:

Człowiek zmieniony w zwierzę stawał się jednak ponownie człowiekiem, przejście przez istnienie zwierzęce było kłętą, albo karą, którą można było obalić lub odpokutować. W powieściach nowoczesnych nie ma zbawienia. Gregor Samsa, zmieniony w robaka, wyrzucony zostaje z garstką śmieci, ojciec u Brunona Schulza przechodzi przez różne wątpliwe metamorfozy i trafia w końcu na talerz, przygotowany do zjedzenia⁷³.

Schulz, bazując na przemianach Jakuba, w niemal każdym opowiadaniu stosował, wspomniane „komiczne zaskoczenie”, po to by zaakcentować przynależność postaci dawnego kupca bławatnego do sfery fantazji, kwitując jego kolejne zgony pełnymi ironii słowami: „Nawet na

⁷⁰ B. Schulz, *Nemrod*, s. 47.

⁷¹ „Na pamiątkę ucieczki Marii z Jezusem do Egiptu na osiołku, odprawia się specjalne ośle msze. Nieodłącznym ich elementem jest wysławianie przymiotów pięknie przystrojonego zwierzęcia. Jednak, według praw święta rządzącego przez pierwiastek śmiechu, uświęcenie nie może trwać długo. Zaraz po wychwaleniu ów osobliwy bohater staje się przedmiotem grubych żartów. [...] Zainaugurowana w świątyni uroczystość, w formie burleskowego pochodu, oczywiście z osłem na czele przenosi się na ulicę. Przemienia się zaraz w libację, błazenady, słowem – przybiera świecki charakter”, cyt. za: A. Skubaczewska-Pniewska, *Teoria karnawalizacji*, s. 17.

⁷² S. Golwarz, *Hedonistyczna hipoteza komizmu*, przeł. I. Krupecka, w: B. Dziemidok, *O komizmie*, s. 423.

⁷³ H. Voisine-Jechova, *Bohater zdegradowany*, w: tejsze, *Spojrzenia komparatystyczne z różnych stron*, pod red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2016, s. 169.

uczciwą, obywatelską śmierć nie zasłużył sobie (...) wszystko u niego musiało być dziwaczne i wątpliwe”⁷⁴. Jednak przemiany Ojca wykraczają daleko poza sferę komicznych twórców ludzko-zwierzęcych. Równie chętnie pisarz obsadza go w roli wtórego Demiurga, natchnionego herezjarchy bądź faustowskiego błazna, reprezentującego skrajnie hedonistyczną odmianę komizmu z jej „infernalnym chichotem”⁷⁵ w tle.

⁷⁴ B. Schulz, *Karakony*, s. 81.

⁷⁵ Pojęcie użyte przez Tomasza Manna w odniesieniu do bohatera powieści, kompozytora Adriana Leverkühna, który aby stworzyć arcydzieło muzyczne zaprzedał duszę diabłu: „Infernalny ów chichot bowiem pod koniec pierwszej części ma swój odpowiednik w na wskroś cudownym chórze dziecięcym, który przy akompaniamencie ugrupowania orkiestralnego zaraz potem otwiera część drugą, - jest to kosmiczna muzyka sfer, lodowata, czysta, przejrzysta jak szkło, twardo wprawdzie dysonująca, lecz przy tym o słodkości brzmienia, rzecz chciałbym: niedostępnie nieziemskiej i obcej, napęliwiającej serce tęsknotą bez nadziei. Ten zaś kto ma uszy ku słuchaniu i oczy ku patrzeniu, rozpozna w tym fragmencie, który nawet opornych zdołał pozyskać, zachwycić i wzruszyć, rozpozna w muzycznej jego substancji raz jeszcze ów szatański śmiech!”, zob. T. Mann, *Doktor Faustus*, s. 345.

2.2. *Szczęśliwa forma bytu*

Opowiadania *Manekiny* oraz *Traktat o manekinach* stanowią egemplifikację Schulzowskiego *humour noir*, którego epicentrum zdaje się krążyć wokół figury Ojca, ukazanego w obu tekstach naprzemiennie pod postacią nietuzinkowego kapłana nowej religii, a także dotkniętego obłędem perwersyjnego herezjarchy-masochisty. Komiczność omawianej postaci wzbogacają także liczne, ironiczne komentarze narratora, który z uwagą oraz nieskrywanym rozbawieniem ukazuje czytelnikom jego kolejne przemiany czy quasi-wcielenia. Ponadto, ekscentryczność Jakuba potęguje nieprzypadkowe umieszczenie go na tle bytującej na prowincji, pozornie normalnej, zsekularyzowanej żydowskiej rodziny, w pełni zasymilowanej z ówczesnym społeczeństwem. Dawniej szanowany kupiec bławatny, w wyniku antyracjonalnego buntu, zrzekł się tradycyjnego, zyskownego handlu, by zatopić się we własnych ekstrawagancjach oraz błazeńskim szaleństwie. Schulz bazując na przypisanych Ojcu, umysłowych imponderabiliach, poddaje go kolejnym metamorfozom, po czym zestawia je z trzeźwą bądź historyczną reakcją bliskich. Pisarz uzyskał w ten sposób efekt komiczny, oparty na dość czytelnym, opozycyjnym zestawieniach, takich jak: rozsądek/obłęd, rozum/uczucia, góra: pozorna wzniosłość/dół: fizjologia⁷⁶, normatywność/szok czy przeciętność/wysyp kolorowości, chociażby - Jakub jako hodowca animalistycznych hybryd w opowiadaniu *Ptaki*. Ojciec, będący zdeklarowanym nihilistą, lubuje się w szokowaniu otoczenia, zaś jego kolejne ekscesy przywodzą na myśl rzymskie święto Saturnaliów wraz z towarzyszącym mu odwróceniem zastanego porządku, zgodnie z regułami powszechnej karnawalizacji, opisanej i skategoryzowanej przez Bachtina w pracy poświęconej twórczości Rabelais'go. Warto zaznaczyć, iż postać Jakuba, niezwykle bliska autorowi *Sklepów cynamonowych*, gdyż, jak sugeruje większość schulzologów, zbudowana została na kanwie „realnego ojca” pisarza, niejako z natury rzeczy pełni w tej prozie rolę szczególną. Pozorna degradacja jakiej zostaje poddana, wbrew pozorom służy komicznemu uwzniośleniu. Zabieg ten stanowi parodystyczne nawiązanie do średniowiecznej literatury błazeńskiej, w rodzaju

⁷⁶ Znamienne pod tym względem wydaje się zwłaszcza opowiadanie *Nawiedzenie*, w którym zakłócające nocny spokój mieszkańców antybstwo, zostaje oblane przez stylizowanego na proroka Jakuba zawartością urynału: „W świetle błyskawicy ujrzałem ojca mego w rozwianej bieliźnie, jak ze straszliwym przekleństwem wylewał potężnym chlustem w okno zawartość nocnika w noc, szumiącą, jak muszla”, B. Schulz, *Nawiedzenie*, s. 17.

Okreću błaznów Sebastiana Branta bądź *Pochwały głupoty* Erazma z Rotterdamu⁷⁷, w której dawniej poniżany i lżony bohater-błazen bądź śmieszek, staje się niejako orędownikiem prawdy, ukazując poprzez śmiech wszelkie przywary poszczególnych stanów. Wydaje się, że w tym przypadku zwłaszcza jedna tradycja zasługuje na szczególną uwagę, mianowicie Schulzowski Jakub wraz z towarzyszącą mu „powagą śmiechu”, odgrywa rolę Morosopha – starożytnego, mądrego błazna-uczonego, głoszącego ponadczasowe, uniwersalne sądy, którego dzieje rekonstruuje Mirosław Słowiński:

Tradycja wiąże ten nurt – niezwykle twórczy, inspirujący i intrygujący całe pokolenie pisarzy – z postacią żyjącego w II p. n. e Menipposa z Gadary. Ważkie nauki moralne filozof ów głosił w sposób żartobliwy opatrzony cyniczną ironią. Uzyskał od starożytnych przydomek *spudegeloios* – poważnego śmieszka. W swoich krytycznych tekstach parodiował epos i tragedię, wątek poważny przeplatał fragmentami z komedii. Postać Menipposa będzie tą, do której zafascynowani ideą Morosopha pisarze europejskiego renesansu odwoływać się będą chętnie i często. Błazen i mędrzec – to także odwołanie się do opozycyjności i komplementarności mędrca i błazna jako postawy [...] wobec prawdy i refleksji nad skutecznymi sposobami jej głoszenia. To także odkrywanie nowych form wyrażania w sztuce nieśmiertelnych ludzkich pytań o cel, sens, prawdę życia⁷⁸.

Postać błazna niemal od zawsze towarzyszy długiej, literackiej tradycji czarnego humoru, jako że łączy wiele spośród charakterystycznych, opozycyjnych pierwiastków, na których ten rodzaj komiki najczęściej bazuje. Chodzi o gładkie zespolenie nieposkromionej wesołości i powagi, demoniczności i śmieszności, religii i herezji, obsceny ze sferą *sacrum*. Figura błazna bytuje ponad granicami, nie uznając jakichkolwiek zasad, którymi kierują się pozostali uczestnicy szaleńczego korowodu dziejów. Nie bez powodu, to właśnie ów komik historii głosił bolesne prawdy oraz ferował sądy, które inni woleli zbyć milczeniem. Doniosłość tej roli wynikała również ze szczególnej pozycji jaką niegdyś zajmowali błażni czy wędrowni kuglarze, bytując gdzieś na marginesie danych społeczności, oficjalnie nie przynależąc do którejkolwiek ze sfer. Tym właśnie, wspomniany badacz tłumaczy niezwykle popularność oraz ponadczasowość tego, nieco zapomnianego i wypartego z powszechnej świadomości bohatera:

Błazen asymilował marzenia ludzi o utraconej wolności, nieodparte pragnienie ucieczki z tego świata i równoczesną tęsknotę do wiecznego na nim pozostania. W tej postaci ogniskowały się lęki i marzenia człowieka, a także strach, agresja i wszelkie możliwe dewiacje. [...] Błazen był i go nie było. Istniał w świecie i poza nim. Tkwiąc poza prawem – tkwił równocześnie w systemie. Jego postać wpływała na powierzchnię skłębionych ludzkich namiętności w czasach wielkich społecznych konfliktów, w czasach, w których ginęły stare wartości i nadchodził nowy porządek. Był probierczykiem obyczajów i zachowań wobec ludzi chorych umysłowo, wobec ludzi „innych”. W powszechnym odczuciu jak i w wielkich, szekspirowskich dramatach błazen wyrażał głębokie odczuwanie przez człowieka tragizmu własnej egzystencji⁷⁹.

⁷⁷ Maarten Dorp, doktor wydziału teologicznego Uniwersytetu w Lowanium, poprosił Erazma, by ten napisał dla odmiany pochwałę mądrości, na co Rotterdamczyk westchnął: „Boże co siedzi w umyśle tego człowieka”, zob. M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Warszawa 1993, s. 215.

⁷⁸ Tamże, s. 8-9.

⁷⁹ Tamże, s. 5-6.

Śmiech błazna *spudegeloiosa* nigdy nie był pusty, zawsze za woalem afirmatywnej wesołości, kryła się niewygodna prawda lub osąd moralny dotyczący poszczególnych typów ludzkich, rzeczy bądź zjawisk. Takim „poważnym błaznem” Schulz uczynił postać Ojca, obdarzając ją głębokim, refleksyjnym komizmem, który skrzętnie ukryty pod maską szaleństwa i ekstrawagancji, ukazuje stopniową degradację wszelkich wartości oraz ostrzega przed zalewającą świat tandetą, a więc dotyka tematów, które nader często poruszał również sam Schulz, wcielając się w rolę poważnego krytyka w licznych pismach czy szkicach, odnoszących się do kondycji nowoczesnego człowieka i otaczającej go kultury, będącej w fazie schyłku. Stopniowo Ojciec zaczyna odgrywać w tej twórczości, gdyż nie tylko o prozę chodzi, ale i o przedstawienia graficzne, rolę zbliżoną do Hamletowskiego Yoricka, którego słynna czaszka stanowiła przyczynek do refleksji o sobie, życiu, śmierci, świecie negującym celowość istnienia oraz budzącym dręczące jednostkę poczucie tragiczności własnego losu. Refleksja ta, obecna w niemal całym dyskursie dotyczącym *humour noir*, rodzi porównania z rozważaniami Martina Heideggera, który określił kondycję ludzką mianem „upokorzonego istnienia”, pełnego ciągłych trosk i lęków. Autor *Bycia i czasu (Sein und Zeit)*, zajmując się krytyką czystego Rozumu Immanuela Kanta, stwierdził, iż „świat nie może nic już dać człowiekowi pogrążonemu w trwodze”⁸⁰. Jednakże jak podaje Albert Camus, w swoich rozważaniach dotyczących absurdalności istnienia, Heidegger postuluje, iż „nie wolno usypiać i trzeba czuwać”, funkcjonować „w tym świecie absurdalnym, którego nietrwałość piętnuje” oraz szukać właściwej „drogi wśród ruin”⁸¹. W przypadku Schulza pewnym drogowskazem okazał się czarny humor, który poprzez wyzwalającą moc śmiechu, przynajmniej na chwilę uwalniał świadomość od przejmującego uczucia trwogi, określonej w systemie filozoficznym Heideggera mianem Angst. To bolesne samouświadomienie, rodzące się w wyniku zderzenia człowieka z nicością oraz krańcowością własnego ja, warunkuje przyjęcie określonych postaw, zaś jedną z nich może okazać się odgrywanie roli komicznego, a jednak poważnego śmieszka, który podczas ogólnej, rozprężającej panmaskarady poprzez swe ekscesy próbuje zneutralizować paraliżujący strach, a także dotrzeć do pewnych ogólnych prawd. Nie należy zapominać, iż błazeński śmiech, tak bliski poetyce *humour noir*, zazwyczaj wiąże się z cierpieniem, szyderstwem, zaś bliżej przyglądając się jego rysowi historycznemu, widzimy, iż wielokrotnie stanowił rodzaj komentarza do tragicznych wydarzeń oraz wszelkich plag nękających ludzkość. Należałoby wspomnieć choćby o epidemii dżumy, która około 1348 roku zdziesiątkowała Europę i zapoczątkowała nowe, krytyczne spojrzenie na kulturę i sztukę,

⁸⁰ Cyt. za: A. Camus, *Absurdalne mury*, w: tegoż, *Dwa eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991, s. 27.

⁸¹ Tamże.

akcentując ich nietrwałość oraz tymczasowość. Zdaniem francuskiego historyka, Jeana Delumeau, refleksja jaka nastąpiła po wybuchu „czarnej zarazy” oraz „te, które nastąpiły po niej, w przyspieszonym rytmie odmieniły inspirację sztuki europejskiej, orientując tę sztukę bardziej niż poprzednio na opis przemocy, cierpienia, sadyzmu, obłądzenia i makabry”⁸². Z kolei Mirosław Słowiński dowodzi, iż to właśnie reakcja na epidemię, nosząca znamiona personalnego buntu, zapoczątkowała ów przełomowy moment, w którym wynikający ze strachu błazeński śmiech, przybrał formę na poły obłąkańczą, wymierzoną przeciwko krańcowości oraz figurze śmierci:

Błazen jest postacią zrodzoną w świecie śmiechu. Śmiechu zrodzonego przez strach. Lęk i agresja, strach i społeczne dewiacje znalazły w tej szalonej figurze jeszcze jedną formę artykulacji. Śmiech obłąkanego zaczął wysmiewać śmiech śmierci. Wariat, wieszcząc nadejście tego straszyciela, równocześnie je rozbrajał. Nastąpiło „wyparcie tematu śmierci przez obraz obłąkania”. Lęk „skulił się” pod powierzchnią. Nadeszły wkrótce czasy, w których mądrość jawiła się jako dostrzeganie głupstwa we wszystkim. Świat pokazany zostaje jako statek głupców, ludzie zaś krążą w niekończącym się korowodzie błazeńskiego tańca. To zapowiedź zbliżającego się końca, to apokalipsa, to powrót Antychrysta⁸³.

Wydaje się, iż taka koncepcja śmiechu, będącego przeciwwagą pogodnej afirmacji, znalazła się całkiem blisko Schulzowskiej teorii komizmu. Jak wiadomo w świecie drohobyckich opowiadań, o czym była mowa już wcześniej, śmierć została niejako wyparta. Miejsce zgonu czy agonii zajęły niestrudzone wędrówki i metamorfozy Jakuba, którego po rzekomym odejściu, syn odnajduje w odległym sanatorium, umieszczonym w nieprawdopodobnym wymiarze czasowym, warunkującym jego dalsze trwanie. W pseudorealistycznej rzeczywistości nakreślonej przez Schulza, niemal wszystkie formy dyfundują poza swoje granice, chytrze wymykając się śmierci. Nawet utonięcie Adeli, w wyniku katastrofy statku płynącego do Ameryki, zostaje przekazane jedynie w formie zdawkowej, niepewnej pogłoski:

Adela wyjechała do Ameryki. Mówiono, że okręt, którym płynęła, zatonął i wszyscy pasażerowie stracili życie. Nie sprawdziliśmy nigdy tej pogłoski, wieść o dziewczynie zaginęła, nie słyszeliśmy już więcej o niej⁸⁴.

Jednak zanim Adela wyruszy na podbój Nowego Świata, a jej miejsce zajmie „anemiczna, blada i bezkostna”⁸⁵, nowa służąca Genia, stoczy jeszcze wiele potyczek z Ojcem, uosabiając mieszczański pragmatyzm oraz nieposkromioną kobiecą witalność, będącą nieskrywanym źródłem zarówno fascynacji, jak i pewnych, skrętnie ukrywanych „kompleksów” oraz perwersji autora. To właśnie ona położy kres „ptasiej imprezie” Jakuba, wymiatając resztki kolorowych hybryd i przyjmując pozę surowej strażniczki ustalonego porządku, rozpatrywanego jako synonim obezwładniającej, bezproduktywnej, wszechogarniającej nudy:

⁸² J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu: XIV-XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 118.

⁸³ M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, s. 69. Autor w przywołanym fragmencie powołuje się i cytuje książkę M. Foucaulta, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*.

⁸⁴ B. Schulz, *Ostatnia ucieczka ojca*, s. 312.

⁸⁵ Tamże, s. 312.

Ta ptasia impreza mego ojca była ostatnim wybuchem kolorowości, ostatnim i świetnym kontrmarszem fantazji, który ten niepoprawny organizator, ten fechtmistrz wyobraźni poprowadził na szańce i okopy jałowej i pustej zimy. Dziś dopiero rozumiem samotne bohaterstwo, z jakim sam jeden wydał on wojnę bezbrzeżnemu żywiołowi nudy, drętwiącej miasto. Pozbawiony wszelkiego poparcia, bez uznania z naszej strony bronił ten mąż przedziwny straconej sprawy poezji⁸⁶.

W opowiadaniu *Ptaki*, poprzedzającym *Manekiny*, Schulz porównał ogarniętą manią sprzątaną Adelę⁸⁷, do szalejącej Menady, bachantki porażonej ekstatycznym szałem, idącej w orszaku ku czci Dionizosa, boga wina, płodności, śmiechu oraz rozpusty. Służąca po raz kolejny wygrywa starcie z Jakubem, który po wykluczeniu ze swego dominium, jawił się jako „człowiek złamany, król banita, który stracił tron i królowanie”⁸⁸. Nie bez powodu w opowiadaniu *Ptaki* pisarz zaakcentował ową bachiczną zmysłowość, która cechuje niemal wszystkie postaci kobiece występujące w tej prozie⁸⁹. W starciu z nią, ascetyczny, bytujący w kręgu ducha i poezji Jakub nie ma najmniejszych szans. Jednak ów pokonany prestidigitator, jak określa go narrator, ma niemego sprzymierzeńca w tej nierównej walce. Całość wnętrza, stęskniona za niegdysiejszym wybuchem kolorowości, solidaryzuje się z pokonanym, próbując na różne sposoby okazać swe niezadowolenie z niepomysłnego obrotu spraw:

Tapety pokojów, rozluźnione błogo za tamtych dni i otwarte dla kolorowych lotów owej skrzydlatej czeredy zamknęły się znowu w sobie, zgęstniały, płacząc się w monotonii gorzkich monologów. Lampy poczerniały i zwiędły jak stare osty i bodiaki. Wisiąły teraz osowiałe i zgryźliwe, dzwoniąc cicho kryształkami szkielek, gdy ktoś przeprawiał się omackiem przez szary zmierzch pokoju. Na próżno wetknęła Adela we wszystkie ramiona tych lamp kolorowe świece, nieudolny surogat, blade wspomnienie świetnych iluminacyj, którymi kwitły niedawno wiszące ich ogrody. Ach!⁹⁰.

Schulz zwykle personifikował wystrój mieszkania w celu pogłębienia efektu komicznego⁹¹, „osowiałe i zgryźliwe” lampy czy monologujące tapety, wspierają pogrążonego w smutku banitę, który po haniebnej klęsce ptasiego imperium „usunął się do pustego pokoju na końcu sieni i oszańcował się tam samotnością”⁹². Jednakże komicznemu ożywieniu podlegają nie tylko elementy dekoracyjne, zapewne zaczerpnięte z realnego wystroju domu rodzinnego pisarza, mieszczącego się przy ulicy Floriańskiej 10. Polda i Paulina, występujące w obu analizowanych opowiadaniach dziewczęta do szycia, poprzez swą pracę muszą zadowolić towarzyszącą im krawiecki rekwizyt:

⁸⁶ B. Schulz, *Manekiny*, s. 26.

⁸⁷ Pisarz często podczas opisów Adeli czerpał z kręgu wyobrażeń mitologicznych, chociażby w opowiadaniu *Sierpień* porównał ją do Pomony, rzymskiej bogini sadów.

⁸⁸ B. Schulz, *Ptaki*, s. 25.

⁸⁹ Pewnym wyjątkiem może być obecna w opowiadaniu *Księga*, reklamująca środek na porost włosów Anna Csillag, którą Schulz „zaczerpnął” do świata swej prozy z dość popularnego wówczas prospektu reklamowego.

⁹⁰ B. Schulz, *Manekiny*, s. 27.

⁹¹ Tożsamy zabieg pisarz zastosował w opowiadaniu *Pan Karol*, w którym tytułowy słomiany wdowiec po nocnych hulankach, odczuwa dręczące wyrzuty sumienia, zaś wszystkie jego występki piętnuje spersonifikowane mieszkanie, pełniące rolę niemego sędziego wobec chwilowo zawieszonyj moralności bohatera.

⁹² B. Schulz, *Manekiny*, s. 26.

Na ich ramionach wniesiona, wchodziła do pokoju milcząca, nieruchoma pani, dama z kłaków i płótna, z czarną drewnianą gałką zamiast głowy. Ale ustawiona w kącie między drzwiami a piecem, ta cicha dama stawała się panią sytuacji. Ze swego kąta, stojąc nieruchomo, nadzorowała w milczeniu pracę dziewcząt. Pełna krytycyzmu i niełaski, przyjmowała ich starania i umizgi, z jakimi przyklękały przed nią, przymierzając fragmenty sukni, znaczone białą fastrygą. Obsługiwały z uwagą i cierpliwością milczący idol, którego nic zadowolić nie mogło. Ten moloch był nieubłagany jak tylko kobiece molochy być potrafią, i odsyłał je wciąż na nowo do pracy [...] ⁹³.

Pisarz spotęgował komizm sytuacyjny przywołanej sceny, poprzez symultaniczne ożywienie manekina i reifikację szwaczek, które podczas krawieckiego seansu stopniowo upodabniają się do używanych przez siebie narzędzi: „wrzecionowate i smukłe, podobne do szpuli drewnianych, z których odwijają się nici, i tak ruchliwe jak one, manipulowały zgrabnymi ruchami nad tą kupą jedwabiu i sukna”⁹⁴. Z kolei sam motyw, poddanego animizacji manekina, nader często występował w powieściach lub dramatach związanych z kręgiem czarnego humoru, jak choćby w głośnej swego czasu sztuce-grotesce, autorstwa futurysty Brunona Jasińskiego zatytułowanej *Bal manekinów* z 1931 roku. Jedna z wielu obecnych tam kukieł, przypuszcza atak na „rodzaj człowieczy”, powątpiewając w gloryfikowaną przez ogół rozumność istot ludzkich:

MANEKIN MĘSKI 6

Nie wierzę, aby się można było czegoś nauczyć od ludzi [...]. Przecież to tylko nędzne nasze kopie. Śmiać mi się chce, kiedy patrzę na tych pokręconych idiotów. [...] obnoszą te bezkształtne puste dynie, które nazywają głowami. [...] Nie wiem, może i wśród nich są tacy, których głowy mają jakieś szczególne przeznaczenie, ale przecież większość z nich używa ich tylko jako podpórek do śmiesznych, przypominających wronie gniazda kapeluszy⁹⁵.

Awangardy artystyczne przełomu XIX i XX wieku, zwłaszcza silnie oddziałująca na Schulza ekspresjonistyczna sztuka „kręgu wiedeńskiego”, kwitnąca na terenie imperium Habsburgów, przesiąknięte były obrazami pałub, manekinów czy golemów, jak ten rozślawiony w powieści Gustava Meyrinka z 1915 roku⁹⁶, do której ilustracje pierwotnie wykonać miał Alfred Kubin⁹⁷. Aspekt owej niekomplementarności istnienia zastygłego w określonej formie, regularnie przewijał się także w korespondencji drohobyckiego pisarza, choćby z Deborą Vogel, wspólną znajomą jego oraz Witkiewicza, autorką zapomnianej dziś książki *Akacje kwitną*. Pochodząca z Galicji, pisząca w jidysz Vogel, zwolenniczka konstruktywizmu w malarstwie i modernizmu, w swych tekstach zazwyczaj upodabniała

⁹³ Tamże, s. 29.

⁹⁴ Tamże, s. 29.

⁹⁵ B. Jasiński, *Bal manekinów*, akt I, scena 4, Warszawa 2006, s. 24.

⁹⁶ *Golem* Meyrinka już w 1919 roku został przełożony na język polski przez młodopolskiego poetę, dramaturga i prozaika Antoniego Lange.

⁹⁷ Gustav Meyrink wysłał kolejne rozdziały powieści Kubinowi, które ten ilustrował. Początkowo miało to być ich wspólne dzieło literacko-plastyczne, zgodne z popularną wówczas modernistyczną koncepcją syntezy sztuk. Jednak wskutek opieszałości Meyrinka współpraca została przerwana, zaś powstałe ilustracje Kubin wykorzystał w *Po tamtej stronie*.

bohaterów do bezwolnych kukieł, przemierzających ulice Lwowa bądź Paryża. W *Domach z rytmem* pisała o nudnych ludziach, którzy „nie mają dokąd pójść już od siódmej rano”⁹⁸, zaś w *Sercach złamanych* wskazywała na przeszkodę oddzielającą ich od prawdziwego wymiaru egzystencji: „Między nimi, a życiem stoi rzecz nieważna, która miała się stać i nie przyszła”⁹⁹. Jednak apogeum analizowanego motywu, widzimy w utworach, takich jak *Nowe manekiny idą*, w których przyglądamy się pochodowi konstruktów wyjętych wprost z obrazów Toulouse Lautreca, Julesa Pascina lub Picassa oraz w tekście zatytułowanym *Wiosna i kartony od kapeluszy*, w którym autorka przedstawia anonimowy, zdegradowany tłum kobiet-lalek:

Troturami zaś i skwerami toczyły się torsy kobiece: w ondulowanych fryzurach antyczne torsy bez oczu; bez oczu na fale mięsistej zieleni i na gromady przeróżnych, niezwykłych i delikatnych spraw, które działy się w otoczeniu i miały wkrótce przeminąć. (W torsach antycznych, w biustach z witryn fryzjerskich i w damskich biustach z ulic wypatrują ślepe wydrążenia oczu życie; są wytężone na nieznany dreszcz szczęścia i nieznane jego możliwości).

To co leżało w mocy ludzi – to robiono: było to *arrangement* przyjęcia, jakie życiu gotowano. I okazać się miało przy tym, że porcelanowe torsy z piersiami nie potrafią odpowiedniej przyjąć życia, jak: nowymi, nieużytymi jeszcze sukniemi¹⁰⁰.

Krytycy wielokrotnie wskazywali na wspólność motywów cechujących „tekstowe montaż” Vogel oraz prozę Schulza, zazwyczaj akcentując wtórność autorki *Akacji* wobec drohobyckiego twórcy. Jednakże sam pisarz i adresat niezliczonych listów Debory, które po jej śmierci we lwowskim getcie w większości zaginęły, recenzując wspomnianą powieść w 1936 roku na łamach „Naszej Opinii”, wskazywał na ukryty, antycypujący sens zawarty w dobrze mu znanej figurze manekina:

Nie ma w tej książce bohatera indywidualnego, jest anonimowy tłum lalek manekinów z wystaw fryzjerskich, passatów w sztywnych melonikach, manikiurzystek i kelnerów, zagubionych, zaplątanych w mechanizm miasta w „chodzenie ulicami”, figur bez twarzy i bez indywidualności.

Ten aspekt człowieka zdegradowanego do pionka, do figurki mechanicznej, do gałki z melonikiem, dzieli autorka z konstruktywistyczną wizją świata narzuconą przez nowoczesną sztukę plastyczną. Jest to jak się zdaje, ostatnia konsekwencja urbanizmu, jakaś transpozycja statystyki, prawa wielkich liczb, nowoczesnej atomistyki – na życie, na biologię wielkich skupisk ludzkich. [...] „czekanie na życie, kiedy wszystko stać się może” i zrezygnowana zgoda na „to właśnie, co przychodzi”. Nad wszystkim leży tragiczna monotonia świata w gruncie rzeczy gotowego i nieruchomego. [...] Proza Debory Vogel jest adekwatem świata na zawsze gotowego, nieruchomego, zmechanizowanego. Tekst książki dopełniają kongenialne i bardzo piękne ilustracje surrealistyczne Henryka Strenga, którego bogata i oryginalna twórczość malarska mało jest jeszcze znana¹⁰¹.

Z kolei Barbara Sienkiewicz, zestawiając poszczególne elementy zaczerpnięte z tekstów Vogel oraz Schulza, zwraca uwagę na występujące między nimi analogie, takie jak: „motyw manekina i związana z nim kwestia tandety, tematyzowany problem natury i cywilizacji, czasowości i

⁹⁸ D. Vogel, *Domy z rytmem*, w: tejsze, *Akacje kwitną*, Kraków 2006, s. 15.

⁹⁹ D. Vogel, „*Serca złamane już na zawsze*”, tamże, s. 34-35.

¹⁰⁰ D. Vogel, *Wiosna i kartony od kapeluszy*, tamże, s. 18.

¹⁰¹ B. Schulz, *Akacje kwitną*, „Nasza Opinia”, nr 72, 1936. Cyt. za: D. Vogel, *Akacje kwitną*, s. 189-192.

porządku zdarzeń, zainteresowanie materią (substancją życia)”¹⁰². Zdaniem badaczki, autorka *Akacji* w swoich rozważaniach wykracza poza estetykę, rozbudowując perspektywę ontologiczną zgodnie z duchem Arystotelesa, zwłaszcza z postulowaną przezeń „przyczyną formalną”. Co więcej, według Sienkiewicz, teksty obu autorów, po uważnej lekturze są zasadniczo różne, mimo pozornej wspólności poruszanych tematów. To właśnie w osobie Schulza i Vogel widzi ona dwa, reprezentatywne pokolenia, charakteryzujące polską awangardę lat dwudziestych i trzydziestych:

„[...] <<rozumowi>> *homo faber* wymyka się coś istotnego, coś co wykracza poza jego podmiotowy horyzont”. To bowiem *homo faber* „apodyktycznie żąda od świata odpowiedniego, użytecznego dla siebie porządku, umożliwiającego efektywne działanie”. Po tej stronie stoi Vogel, ugruntowując swój obraz świata w dziewiętnastowiecznym scjentyzmie i historyzmie, łącząc go zarazem z awangardowym, konstruktywistycznym dyskursem nowoczesności. Schulz – podobnie jak Bergson i Nietzsche – mówi „nie dla całej formacji intelektualnej XIXw”. W efekcie, światobrazy wpisane w opowiadania Schulza i powieść Vogel są niezgadnialne i na wszystkich poziomach wobec siebie polemiczne. Skądinąd mogą posłużyć do wyrazistego zilustrowania dwóch linii polskiego modernizmu, widocznych także w dokonaniach dwóch pokoleń polskiej awangardy [...]”¹⁰³.

Nie ulega wątpliwości, iż Schulz daleki był od dziewiętnastowiecznego historyzmu czy realizmu, jednocześnie w niektórych spośród jego opowiadań dostrzegamy komiczną polemikę, odnoszącą się do poszczególnych idei, których rozwój przypadła na połowę lub schyłek XIX stulecia, jak choćby echo darwinizmu społecznego, koncepcji autorstwa Herberta Spencera, karykaturalnie ukazanej w *Ulicy Krokodyli*. Pogląd ten, komicznie zniekształcony przez pisarza, bezpośrednio wiązał się z zjawiskami dość często występującymi w obrębie poetyki czarnego humoru. Mowa o pewnym atawizmie, elementach kanibalizmu oraz związanym z rekwizytem kukły procesem depersonalizacji jednostki, który został wyraźnie zaakcentowany w opowiadaniu *Sierpień*. Pisarz całkowicie „odczłowieczył” tam dwie spośród swych krewnych, ciotkę Agatę oraz kuzynkę Łucję, przedstawiając je jako pozbawione duszy mięso:

[...] ciotka Agata, wielka i bujna, o mięsie okrągłym i białym, cętkowanym rudą rdzą piegów. [...] Ciotka narzekała. Był to zasadniczy ton jej rozmów, głos tego mięsa białego i płodnego, bujającego już jakby poza granicami osoby [...].

Weszła Łucja, średnia, z głową nazbyt rozkwitłą i dojrzałą na dziecięcym i pulchnym ciele o mięsie białym i delikatnym¹⁰⁴.

Przywołany wątek, tak bliski ciemnej komice i zawartym w niej pierwiastkom atawistycznym, dobrze znanym chociażby z analizowanej już *Ostatniej ucieczki ojca*, zdaniem niektórych badaczy wskazywał na mroczną, niepokojącą stronę Schulzowskiej wyobraźni. Artur Sandauer, znający twórcę *Sklepow cynamonowych* osobiście, podkreślając zawartą w poszczególnych

¹⁰² B. Sienkiewicz, *Wokół motywu manekina. Bruno Schulz i Debora Vogel*, w: *W ulamkach zwierciadła*, s. 381.

¹⁰³ Tamże, s. 409. W przywołanym fragmencie artykułu cytaty pochodzą z książki S. Borzyna, *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1984, s. 24, 30.

¹⁰⁴ B. Schulz, *Sierpień*, s. 11.

fragmentach *Sierpnia* grozę, pisał o przekraczaniu pewnego ekstatycznego tabu, cechującego nie tylko autora, ale też odbiorcę tejże literatury:

Ujęcie to narusza w nas jakieś tabu, przeczy naszym najprymitywniejszym instynktom. Kiedy opisuje ciotkę Agatę [...] czujemy – po dreszczu odrazy i fascynacji, który nami wstrząsa – że pisarz minął tu jakąś granicę nieprzekraczalną, przedstawiając aktywne organy ludzkie jako przedmioty bierne i niemal – jadalne – że dopuścił się na nich jakby literackiego ludożerstwa, że słowem, zdegradował człowieka do roli manekina¹⁰⁵.

Podobne opisy przyczyniły się do określania samego autora mianem mizogina, który upatruje w kobietach istot niższego rzędu, opiewając jedynie ich niszczycielską siłę oraz drzemiący w tych konstruktach witalizm:

Było coś tragicznego w tej płodności niechlujnej i nieumiarkowanej, była nędza kreatury, walczącej na granicy nicości i śmierci, był jakiś heroizm kobiecości triumfującej urodzajnością nawet nad kalectwem natury, nad insufficjencją mężczyzny¹⁰⁶.

Intelektualna bezkształtność wskazanych postaci, połączona z obecną w *Manekinach* symboliką triumfującej kobiecości, określonej przewrotnie mianem molocha, a więc krwawego, hebrajskiego bóstwa chtonicznego, domagającego się ofiar składanych z ludzi, mogło wpłynąć na kojarzenie pisarza z poglądami reprezentowanymi przez Ottona Weiningera w deprecjonującej kobiecość *Plci i charakterze*, o której wspomniano w poprzednim rozdziale. Wyobrażenie to było jednak mylne i zupełnie nie pokrywało się z rzeczywistością. Schulz, pomimo pewnych erotycznych fiksacji oraz nieskrywanych „skłonności” do kobiecej dominacji, niezwykle cenił intelekt swych interlokuterek, zaś przyjaźnie i romantyczno-uczuciowe relacje jakie zawarł z poszczególnymi paniami, bezsprzecznie stymulowały go twórczo oraz intelektualnie, nie pozostając bez wpływu na tworzone wówczas utwory i teksty krytyczne, znacznie przyspieszając dalszy rozwój jego kariery literackiej. Józefina Szelińska, zwana Juną, narzeczona pisarza, z którą ostateczne zerwanie nastąpiło w 1937 roku, była doktorem filozofii, podobnie Debora Vogel, pisarka i tłumaczka, która w 1926 roku obroniła na Uniwersytecie Jagiellońskim dysertację dotyczącą Hegla. Inna bliska znajoma, Anna Płockier, świetnie zapowiadająca się młoda malarka, fascynowała Schulza, co wyraźnie widać w zachowanej korespondencji tych dwojga, posiadającej wyjątkową, intymną, tonację. Nie należy pominąć także protektorki pisarza Zofii Nałkowskiej, z którą łączył go krótki, przelotny romans lub portretowanej przez Witkacego pięknej Romany Halpern, przyjaciółki oraz muzy artystów, postaci posiadającej liczne koneksje i dość dobrze znanej w literacko-artystycznych

¹⁰⁵ A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 31.

¹⁰⁶ B. Schulz, *Sierpień*, s. 11.

kręgach stolicy. Relacje te przekreślił wybuch II Wojny Światowej, którą z kręgu wspomnianych osób, udało się przeżyć jedynie Nałkowskiej i Junie¹⁰⁷.

Wyrafinowana kobiecość, obecna w grafikach zdobiących *Xięgę Bałwochwalczą*, z czasem przeniesiona w postaci Adeli, Poldy, Pauliny, Bianki, Magdy Wang czy figury Matki na karty opowiadań, to także jeden z wielu wątków mających na celu wyeksponowanie Schulzowskiej ciemnej komiki. Pierwiastek żeński wielokrotnie podkreśla cechującą mężczyzn śmieszność oraz ich bezbronność wobec triumfującej biologii i witalizmu. Tak więc, rozstrzygająca odpowiedź dotycząca kwestii rzekomego mizoginizmu Schulza, skłaniałaby się ku tezie, iż w prezentowanym przez siebie czarnym humorze, sytuuje się on po stronie kobiecości, przyjmując rolę jej wytrawnego, czasem tylko nieco ironicznego piewcy. Oczywiście, momentami kobiecość ta, używając słynnego sformułowania samego autora, bywa nieco zdegradowana, jednakże bezsprzecznie pozostaje „szczęśliwą formą bytu”, jak określił ją w *Manekinach* Ojciec-prorok. Słowa te zostały wypowiedziane w sytuacji pozornie skandalicznej, kiedy to dostojny herezjarcha, wygłaszający swe tyrady dotyczące ograniczenia treści na rzecz formy, które wspomniany wcześniej Robert Looby uznał za parodię formalizmu rosyjskiego, jednocześnie studiuje mapę dziewczęcych ciał, przemieniając się w lubieżnego starca:

Odplacając się za pełną galanterii i dowcipu konwersację, którą zapełniał im pustkę wieczorów – dziewczęta pozwalały zapalonemu badaczowi studiować strukturę swych szczupłych i tandetnych ciałek. Działo się to w toku konwersacji, z powagą i wytwornością, która najryzykowniejszym punktom tych badań odbierała dwuznaczny ich pozór. Odsuwając pończoszkę z kolana Pauliny i studiując rozmiłowanymi oczyma zwięzłą i szlachetną konstrukcję przegubu, ojciec mój mówił: - Jakże pełna uroku i jak szczęśliwa jest forma bytu, którą panie obrały. Jakże piękna i prosta jest teza, którą dano wam swym życiem ujawnić. Lecz za to z jakim mistrzostwem, z jaką finezją wywiązują się panie z tego zadania. Gdybym, odrzucając respekt przed Stwórcą, chciał się zabawić w krytykę stworzenia, wołałbym: - mniej treści, więcej formy! Ach, jakby ulżył światu ten ubytek treści. Więcej skromności w zamierzeniach, więcej wstrzeźliwości w pretensjach – panowie demiurzy – a świat byłby doskonalszy! – wołał mój ojciec, akurat w momencie, gdy dłoń jego wyluskiwała białą łydkę Pauliny z uwięzi pończoszki¹⁰⁸.

W przywołanym fragmencie występuje bardzo wyrazisty komizm sytuacyjny oraz cechująca „bohatera komicznego” śmieszność. Jakub jawi się tu jako postać w pewnym sensie zdegradowana, która niczym Don Kichot nie zdaje sobie sprawy ze swojej śmieszności, spełniając tym jedno z głównych założeń teorii Bergsona, głoszącego, iż bohater komiczny jak najdalej jest od ujrzenia cechującej go antypowagi¹⁰⁹. Ponadto sam konstrukt lubieżnego

¹⁰⁷ Józefina Szelińska krótko po rozstaniu z Schulzem próbowała odebrać sobie życie. Drugą, tym razem udaną próbę podjęła w 1991 roku. Kobieta, aż do swojej śmierci we wszystkich tekstach i opracowaniach dotyczących pisarza funkcjonowała pod kryptonimem „J [...]”, nie pozwalając nikomu ujawnić swojej prawdziwej tożsamości. Jerzy Jarzębski podaje, iż pierwsze studium dotyczące jej życia i związków z Schulzem *Zerwane zaręczyny z panną J.* autorstwa Aleksandry Bejowicz, powstało dopiero po śmierci Juny. Zob. J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 2000, s. 68.

¹⁰⁸ B. Schulz, *Manekiny*, s. 31-32.

¹⁰⁹ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, przedmowa S. Morawski, Kraków 1977, s. 17.

starca to figura dobrze znana w kręgu poetyki czarnego humoru. Hana Voisine-Jehova dostrzegając zawartą w tej postaci syntezę śmiechu i tragizmu, utożsamia ją z nowoczesną narracją psychologiczną, obecną w polifonicznych powieści Dostojewskiego oraz ujęciami znanymi z dramatów lub komedii antycznych, w których „gadatliwi i śmieszni staruszkowie nie są tylko nowym wcieleniem bohatera (antybohatera) plautowskiego. W ich kreacji wykorzystywany jest motyw „zniewagi ojca”. Stają się oni obiektem blasfemii i żyją w poczuciu związanego z nią lęku i wstydu”¹¹⁰. Według badaczki silnie zdegradowany Ojciec ze *Sklepow cynamonych* nie został znieważony ostatecznie, gdyż to właśnie on zapowiada „świat przyszłości, sztuczny świat brzydoty i fragmentaryczności”¹¹¹. To właśnie ten bohater reprezentuje odmianę śmiechu sproblematyzowanego, który odkrywa „nieuchwytność bytu człowieka”¹¹². Śmiechu tak charakterystycznego dla komizmu bolesnego bądź też refleksyjnego, z którego wywodzi się czarny humor.

Niektórzy krytycy, w tym m.in. Jerzy Jarzębski, odczytują *Traktat o manekinach* jako metaforę kreacji, stwarzania rzeczywistości przez jednostkę wybitną, artystę, w opowiadaniu określonej jako Demiurgos, wtóry stwórca. Jednakże w tej odsłonie Jakub przypomina nieco bardziej karykaturalne wyobrażenie wiekowego Goethego, którego *Króla Olch* matka czytała Schulzowi, kiedy ten był dzieckiem. Pisarz wielokrotnie wspominał o tym jak silne wrażenie wywarła na nim twórczość autora *Fausta*. W *Traktacie o manekinach* Ojciec także występuje pod postacią wiekowego artysty-kreatora, który pragnie, aby jego idee odmieniły świat, jednocześnie nie tracąc frywolnego zmysłu erotycznego ukierunkowanego na młode dziewczęta, niczym komiczny sobowtór Goethego, zmuszony jest poświęcić życie dla sztuki, traktując dzieło jako wyrzeczenie. Być może Schulz w ironiczny sposób, parabolicznie odniósł się do jednego ze znanych faktów z biografii niemieckiego poety, historii spopularyzowanej również przez Tomasza Manna. Mowa o jednej z ostatnich miłości twórcy, zapoczątkowanej w 1821 roku w Marienbadzie, zrekonstruowanej przez Hermanna Kurzkego:

W lecie 1821 roku, w Marienbadzie, Goethe poznaje panią von Levetzow i jej córki, między innymi siedemnastoletnią Ulrikę. „Stary, czy już nigdy nie przestaniesz?”, żartuje sam z siebie, następnego lata przyjeżdża znowu, a potem jeszcze raz w 1823 roku – „i miłość wybucha wielkim płomieniem w sercu starca”. W swoje siedemdziesiąte czwarte urodziny przetańczył całą noc. Chce się z nią ożenić, myśli o tym całkiem serio, lecz Ulrika odpowiada wymijająco. „Przecież czymś zasadniczo innym jest być dumną z tak otwartych zalotów słynnego, wspaniałego człowieka, pozwalać mu na czułości i nawet je odwzajemniać, a czym innym jest wychodzić za niego za mąż”. Pożegnanie jest bolesne. Goethe ludzi się jeszcze nadzieją, gdy szczęście i ból minionych tygodni spisuje w *Marienbadzkiej elegii*. W październiku 1823 roku wie już: musi się jej wyrzec¹¹³.

¹¹⁰ H. Voisine-Jehova, *Od Dostojewskiego do Brunona Schulza albo o różnych postaciach śmiechu i zażenowania*, w: tejsze, *Spojrzenia komparatystyczne z różnych stron*, s. 166-167.

¹¹¹ Tamże, s. 168.

¹¹² Tamże, s. 171.

¹¹³ H. Kurzke, *Tomasz Mann. Życie jako dzieło sztuki*, s. 463-464.

Historia wiekowego geniusza w nieco prześmiewczy sposób ukazuje, iż nikt, nawet najbardziej wybitny twórca, nie jest w stanie umknąć sidłom miłości. Idealnym podsumowaniem zaistniałej sytuacji komicznej, którą spotykamy zarówno w Schulzowskich *Manekinach*, jak i w *Traktacie* o nich, zdają się być słowa Tomasza Manna, pochodzące z *On Myself and Other Princeton Lectures*: „upokorzenie wzniosłego ducha przez wielką namiętność do uroczego, niewinnego kawałka życia”¹¹⁴.

Ojciec jako starotestamentowy prorok, samozwańczy, opętany cielesnością kapłan nowej religii, niczym św. Augustyn hołduje z serca płynącej modlitwie: „Daj mi czystość, ale jeszcze nie teraz”¹¹⁵. Wydaje się, iż ten piewca materii toczy walkę z samym sobą, by finalnie ugiąć się pod naporem kobiecego erotyzmu, którego symbolem staje się wyprężona stópka Adeli, opięta w czarny jedwab, przypominająca „pyszczyk węża”¹¹⁶. Ów „herezjarcha natchniony” poświęca cnotliwy żywot, pragnąc zatopić się w perwersyjnej rozpuście, niczym Honoriusz Balzac, który rozpaczając po akcie miłosnym miał zwyczaj lamentować: „Żegnaj następna książko!”¹¹⁷. Jednak występna, kacerska doktryna Ojca, została niejako zobligowana, aby rozpocząć swój żywot właśnie w oparach grzechu, perwersyjnej, fizycznej rozwiązłości, ocenzonej za pomocą znaków graficznych przez autora *Wtorej Księgi Rodzaju*¹¹⁸. Jakub naprzemiennie występuje pod postacią lubieżnego starca, kojarzącego się z obrazem Rembrandta *Zuzanna i starcy* oraz natchnionego kreatora. Wyrażna dychotomia wpisana w tę postać czyni z niej niemal modelowy konstrukt bohatera *humour noir*, który przepełniony sprzecznościami zmusza zarówno do refleksji, jak i przy pomocy szyderczego śmiechu potrafi obrócić wszelkie wartości w nicość.

Czarny humor niemal od zawsze bazował na wszelkich wynaturzeniach, sadyzmie, nierzadko też posiłkował się pozorną apologią kiczu, tandety bądź przemocy. Nie inaczej sytuacja kształtuje się w *Traktacie o manekinach*, w momencie, gdy owładnięty ekstazą Ojciec wykrzykuje:

Nie ma żadnego zła w redukcji życia do form innych i nowych. Zabójstwo nie jest grzechem. Jest ono nieraz koniecznym gwałtem wobec opornych i skostniałych form bytu, które przestały być zajmujące. W interesie ciekawego i ważnego eksperymentu może ono nawet stanowić zasługę. Tu jest punkt wyjścia dla nowej apologii sadyzmu¹¹⁹.

¹¹⁴ Tamże, s. 463.

¹¹⁵ Zob. E. Abbott, *Historia celibatu*, przeł. M. Palcewicz, Wrocław 2003, s. 8.

¹¹⁶ B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 36.

¹¹⁷ E. Abbott, *Historia celibatu*, s. 9.

¹¹⁸ Por. podrozdz. 2.1 niniejszej pracy.

¹¹⁹ B. Schulz, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, 33.

Jakub gloryfikując zabójstwo, przyjmuje pozę ogarniętego żądzą nietzscheańskiego mordu Raskolnikowa. Jednocześnie w pewnym stopniu zbliża się do koncepcji Słowackiego, który w *Genesis z Ducha* dowodził, iż duchy wybitne, wiodące, mogą popełniać zbrodnie w imię postępu. Fragment ten można odczytywać również jako część Schulzowskiej apologii komizmu, która zakłada nieustanną wędrówkę form, przemierzających kolejne stadia rozwoju w skarnalizowanym procesie panmaskarady, ilustrującym zasadę *in statu nascendi* - „dla każdego gestu inny aktor”¹²⁰. Apoteoza zabójstwa wiąże się także z teorią ciemnej komiki, zakładającej zgodnie z maksymą Bergsona, iż podstawą skuteczności tej odmiany komizmu jest „chwilowe znieczulenie serca”¹²¹. Przywołaną tezę rozwinął Bogusław Gryszkiewicz, wskazując, że wspomniana „wesoła bezduszość” charakteryzuje jeden z dwóch głównych nurtów czarnego humoru, zaś jej apogeum zawiera opowiadanie Schulza zatytułowane *Kometa*, w którym narrator przekazuje nam utrzymany w ironicznym tonie komiki *noir*, opis powolnej agonii, przemienionego w dzwonek wuja Edwarda¹²²:

W kontekście groteski, czy szerzej fikcji niemimetycznej, oddziaływanie chwytów czarnego humoru jest z natury rzeczy słabsze niż w twórczości, w której realistyczna konwencja stwarza warunki do emocjonalnej identyfikacji odbiorcy ze światem przedstawionym. W opowiadaniach Schulza mechanizm jego powstawania jest jednak taki sam i nie waham się go nazwać „maszynierią okrucieństwa”. [...] ironia Schulza nie neglżuje, ale potęguje horror na takiej samej zasadzie, jak ironia Swifta w *Skromnym projekcie* [...] ¹²³.

Gryszkiewicz, analizując zawrotną karierę pierwiastków agresji i okrucieństwa, przepełniających niemal całą dwudziestowieczną odmianę *humour noir*, stwierdza, iż część krytyków chciała powiązać ową „bezduszość” z osobą samego autora. Widać to zwłaszcza w kontekście recepcji dzieł Evelynna Waugh czy Vladimira Nabokova. Badacz upatrywał przyczyny tego zjawiska w modernistycznej rewolucji wrażliwości, która „przejawiała się w estetyzującym, ironicznym i niejednokrotnie nacechowanym okrucieństwem nastawieniu do pokazywanego w dziele nieszczęścia i cierpienia”¹²⁴. Zamknięcie wywodu Gryszkiewicza stanowią słowa wypowiedziane przez Rolanda Topora, jednego z najbardziej znanych współczesnych pisarzy związanych z nurtem czarnego humoru, który akceptował

¹²⁰ B. Schulz, tamże, s. 35.

¹²¹ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, s. 49.

¹²² Tak tę haniebną przemianę wuja referuje w duchu czarnego humoru, Schulzowski, „bezduszny narrator”: „Czy był szczęśliwy? Próżno o to pytać [...] szczęśliwy – nieszczęśliwy nie istniało dla niego, ponieważ był aż do ostatecznych granic z sobą identyczny. Nie można się było powstrzymać od pewnego uznania, widząc go tak punktualnie, tak ściśle funkcjonującego. Nawet żona jego, ciotka Teresa [...] nie mogła się pohamować aby co chwilę nie przyciskać guzika, ażeby usłyszeć ten głos donośny i wrzaskliwy, w którym odpoznawała dawny *timbre* jego głosu, gdy był zirytowany”, B. Schulz, *Kometa*, s. 345.

¹²³ B. Gryszkiewicz, *Bruno Schulz a tradycja czarnego humoru*, w: *W ulamkach zwierciadła*, s. 242.

¹²⁴ Tamże, s. 248.

charakteryzujące tę poetykę, „bezinteresowne okrucieństwo” jedynie pod warunkiem, iż przynależą „do świata fikcji, nie rzeczywistości”¹²⁵.

W opowiadaniach Schulza bezduszość i sadyzm są domeną nie tylko samych bohaterów, prym wiedzie tu również narrator, który przejawia wszystkie cechy tak charakterystyczne dla narracji wpisującej się w poetykę *humour noir*. Oprócz właściwej mu „wesołej bezduszości”, operuje ironią, komicznym dystansem, co widać zwłaszcza w utworach *Dodo* czy *Edzio*, poruszających tak charakterystyczne dla tego rodzaju komiki tematy kalectwa oraz choroby psychicznej. Wielokrotnie można odnieść wrażenie, iż w konstrukcji narratora wpisana została owa perwersyjna rozkosz, która stanowi rodzaj mefistofelicznej skazy Schulzowskich postaci. Naznaczeni nią są niemal wszyscy, wystarczy przywołać posiadającego kanibalistyczne inklinacje wuja Karola, chłodną, tajemniczą Matkę, spędzającą całe dnie na szykownych toaletach, wyrafinowaną treserkę mężczyzn, „cyniczną i przewrotną” Magdę Wang, pozornie niewinną, wciągniętą w dynastyczny spisek infantkę Biankę z *Wiosny*, złodzieja damskiej konfekcji Szłomę¹²⁶, pociągającą Adelę czy wreszcie samego Ojca, który wygłaszając kacerskie doktryny o wtórej demiurgii, jednocześnie nie stroni od wdzięków młodych szwaczek, zgrabnie pokonując kolejny poziom komizmu sytuacyjnego. Wydaje się, iż całość *Traktatu o manekinach* można rozpatrywać w kategoriach, właściwych czarnemu humorowi persyflażu. Jakub wcielając się w postać proroka, wizjonera bądź herezjarchy, wygłasza jedynie pozorną gloryfikację lichoty, kiczu lub tandety:

[...] ojciec mój rozwinął tymczasem program tej wtórej demiurgii, obraz tej drugiej generacji stworzeń, która stanąć miała w otwartej opozycji do panującej epoki. – Nie zależy nam – mówił on – na tworcach o długim oddechu, na istotach na dalszą metę. Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę [...]. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, nie wchodzącą w grę nogę. [...] Taki jest nasz smak, to będzie świat według naszego gustu. Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniłość, lichota, tandetność materiału¹²⁷.

¹²⁵ *Słów tak łatwo zmienić się nie da – z Rolandem Toporem rozmawia Agnieszka Taborska*, „Literatura na Świecie” 1997, nr 8-9. Cyt. za: B. Gryszkiewicz, *Bruno Schulz a tradycja czarnego humoru*, s. 248.

¹²⁶ Tajemnicza postać Szłomy, syna Tobiasza, występująca w *Genialnej epoce*, bywa interpretowana jako zaporą oddzielająca dziecięcy świat Józefa od jego prób wkroczenia w dorosłość. Szłoma kradnąc suknie, pantofelki i korale służącej, próbuje powstrzymać budzący się w chłopcu erotyzm nakierowany nieco fetyszystycznie: „I podnosząc ze zgrozą smukły pantofelek Adeli, mówił jakby urzeczony [...] – Czy rozumiesz potworny cynizm tego symbolu na nodze kobiety, prowokację jej rozwiązłego stąpania na tych wymyślonych obcasach? Jakże mógłbym cię pozostawić pod władzą tego symbolu. Broń Boże, bym to miał uczynić...”, B. Schulz, *Genialna epoka*, s. 133.

¹²⁷ B. Schulz, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 35.

Należy pamiętać, iż ten sam kicz, tandeta i lichota zostały poddane druzgocącej krytyce w *Ulicy Krokodyli*, opiewającej rodzący się, nowoczesny kapitalizm, tak opozycyjny wobec tradycyjnych, ezoterycznych sklepów wyłożonych ciemnymi boazeriami. *Traktat o manekinach* to nic innego jak ironiczny persyflaż, utrzymany w tonie iluzorycznej powagi, naśladujący biblijne *Genesis* bądź też szczególnie popularne w latach dwudziestych i trzydziestych artystyczne oraz rewolucyjno-polityczne manifesty. Schulz niczym wytrawny humorysta, zastosował w *Traktacie* parodystyczny chwyt, którego zadaniem była imitacja podniosłego stylu biblijnego, przemieszanego z charakteryzującą ówczesne utopijne biuletyny informacyjne, dosłownością oraz kategorycznością treści, zapowiadających *Nowy wspaniały świat*, by wspomnieć tytuł jednej z powieści, dobrze znanego pisarzowi Huxleya,

Wspomniany gatunek persyflażu jest niemal tak stary jak cała tradycja europejskiego humoru. Na szczególną uwagę zasługuje zwłaszcza naśladująca dzieło Platona, polemiczna *Uczta* Ksenofonta, którą Manfred Geier uznał za „humorystyczny suplement do *Wspomnienia o Sokratesie*”:

W wersji Ksenofonta uczestniczący w uczcie Sokrates to pełen humoru, niemalostkowy, wykształcony znawca ludzkiej natury, pewnie żonglujący między powagą i żartem [...]. Już pierwsze zdanie *Uczty* Ksenofonta miało charakter programowy i było z pewnością zwrócone przeciwko Platonowi [...] : „Jeśli chodzi o ludzi szlachetnych i znakomitych, śmiem twierdzić, że na pamięć potomnych zasługują nie tylko ich czyny wykonane z powagą, lecz także ich rozrywki i żarty w czasie zabawy”¹²⁸.

Platon, potępiał opisany przez Hezjoda i Homera, śmiech olimpijskich bogów oraz bezrefleksyjny chichot wszelkich *geletoipoioi*, błaznów czy komików, służących Gelosowi, bóstwu będącemu personifikacją śmiechu. Podobno w założonej ok. 385 roku p.n.e Akademii Platonskiej śmiech był nawet zakazany¹²⁹. Zdaniem filozofa przesadna wesołość nie przystoi bowiem ludziom poważnym, gdyż może doprowadzić do ich upadku, a co za tym idzie totalnego rozpadu państwa, kategorycznie zaś śmiechu powinni wystrzegać się bogowie. Opisana przez Homera w *Iliadzie*, biesiada na Olimpie, oburzała Platona, który widział w *gelos* (boskim śmiechu) zaprzeczenie natury samej boskości:

Śmiały się, pijąc nektar, do rozpuku bogi,
Że im służył tak grzecznie Hefajst krzywonogi¹³⁰.

¹²⁸ M. Geier, *Wypędzenie śmiechu z filozofii. Dlaczego Platon Ateńczyk zastanawiał się nad ideą śmieszności, ale nie widział powodów do śmiechu*, w: tegoż, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie. Mała filozofia humoru*, przeł. J. Czudec, Kraków 2007, s. 20.

¹²⁹ Tamże, s. 16-17.

¹³⁰ Homer, *Iliada*, przeł. F. K. Dmochowski, Wrocław 1989. Cyt. za: M. Geier, *Wypędzenie śmiechu z filozofii*, s. 17.

Mimo krytycznego stosunku do zabaw i błazeństw, to właśnie poważny myśliciel z Aten, który początkowo optował za całkowitym wypędzeniem śmiechu z filozofii, uznał, iż sam komizm spełnia warunki, aby pretendować do poważnego tematu rozmyślań:

[Platon] był pierwszym, który z przymiotnika *geloios* [śmieszny] wyprowadził rzeczownik *geloia* [śmieszność] i podjął próbę zaklasyfikowania jej jako idei, choć umieścił ją na samym dole swojej hierarchii, daleko od najwyższej idei Dobra. Późny dialog platoński *Fileb*, powstały w latach 360-347 p.n.e, to najstarsza znana i jednocześnie jedyna rozwinięta próba wyjaśnienia pojęcia śmieszności w czasach starożytnych. Dla historii pojęcia ma ona znaczenie fundamentalne¹³¹.

Zarysowane powyżej koncepcje platońskie rozwinął jeden z jego najbardziej pojętnych, jak i najślynniejszy obecnie uczeń - Arystoteles, tworząc własną, odrębną teorię komedii, zaginione dziś dzieło, które posłużyło Umberto Eco jako centralna oś budowy zawilej intrygi kryminalnej w jednej z jego niezwykle poczytnych powieści. Co godne uwagi, autor *Etyki nikomachejskiej* nie odmówił śmieszności zawartego w niej pierwiastka dramatyzmu. Do słów swego wychowanka odniósł się także Platon w fundamentalnym, rozrachunkowym dziele, jakim były *Prawa*, w którym po raz ostatni zajął się koncepcją zabawy, komedii oraz dramatu. To właśnie tam, jak twierdzi wspomniany historyk filozofii, Platon spostrzegł nędze ludzkiego losu, zestawiając ją z boską cnotą: „większość ludzi to zabawki w grze, której istnienia nie podejrzewają i reguł nie znają. To marionetkowe byty i rzadko kiedy mają coś wspólnego z prawdą”¹³².

Wykluczeni przez myśliciela żartownisie, owi *philo-gelos*, przyjaciele i wyznawcy śmiechu, znajdują się dość blisko koncepcji błazeństwa, wpisanej w postać Schulzowskiego Ojca. Oni także oddają cześć Erosowi oraz są w pełni wtajemniczeni w jego misteria. Erosa sławi również przywołany w *Uczcie* Ksenofonta Sokrates, mędrzec który porzucił jarzmo filozoficznej powagi, oddając się we władanie wyzwalającej mocy biesiadnego śmiechu. Nie inaczej sprawa wygląda w *Traktacie o manekinach*, jako że Jakub, zapowiadający w duchu czarnego humoru wtórą paruzję, tym razem spod znaku kukły i pałuby, zatapia się w niczym nieskrępowanym erotyzmie, podszytym lekką nutą masochistycznego fetysyzmu:

Tak siedziała przez cały czas tej sceny, całkiem sztywno, z wielkimi trzepoczącymi oczyma, pogłębianymi lazurem atropiny, z Poldą i Pauliną po obu bokach. Wszystkie trzy patrzyły rozszerzonymi oczyma na ojca. Mój ojciec chrząknął, zamilkł, pochylił się i stał się nagle bardzo czerwony. [...] On – herezjarcha natchniony, ledwo wypuszczony z wichru uniesienie – złożył się nagle w sobie, zapadł i zwinął. A może wymieniono go na innego. Ten inny siedział sztywny, bardzo czerwony, ze spuszczonej oczyma. Panna Poldą podeszła i pochyliła się nad nim. Klepiąc go lekko po plecach, mówiła tonem łagodnej zachęty: - Jakub będzie rozsądny, Jakub posłucha, Jakub nie będzie uparty. No proszę... Jakub, Jakub...

Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał, jak języczek węża. Mój ojciec podniósł się powoli ze spuszczonej oczyma, postąpił krok naprzód jak automat i osunął się na kolana. Lampa syczała w ciszy, w gęstwinie tapet biegnęły tam i z powrotem wymowne spojrzenia, leciały szepty jadowitych języków, gzygzaki myśli...¹³³.

¹³¹ M. Geier, tamże, s. 25.

¹³² Parafraza cytata z *Praw* Platona w oprac. M. Geiera, tamże, s. 30.

¹³³ B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 37.

Trudno nie dostrzec, iż Schulz po raz kolejny nie przekroczył cechującego tę prozę „progu wstydu”. Pisarz, kierując się prawidłami pruderii obyczajowej, a także obowiązującej w tej kwestii autocenzurze, o której była już mowa, porzucił dosłowny, konkretny opis aktu „miłosnego”, roztaczając jedynie szereg dwuznacznych aluzji, wspomaganych jak zawsze znakami graficznymi, tym razem zamiast wymownych kresek „-----”, posłużył się sygnalizującym ciąg dalszy wielokropkiem. W opisie tym warto zwrócić uwagę także na nietypowe audytorium szalonego proroka, które wraz z postępującym wykładem ulega stopniowej reifikacji, upodabniając się do tytułowych manekinów:

Dziewczęta siedziały nieruchomo z szklanymi oczyma. Twarze ich były wyciągnięte i zgłupiałe zaszuchaniem, policzki podmalowane wypiekami, trudno było w tej chwili ocenić, czy należą do pierwszej, czy do drugiej generacji stworzenia¹³⁴.

Narrator kilkakrotnie zwraca uwagę na owo puste spojrzenie, pogłębione „lazurem atropiny”, która była niegdyś barwnikiem używanym przez niezamożne kobiety w celu pogłębienia spojrzenia oraz nadania mu owej kuszącej powłóczyści. W *Traktacie* środek ten jedynie podkreślił rażącą sztuczność, manekinowość oraz cyniczne wyrafinowanie dziewcząt, przed których tandetnym urokiem nawet tak czcigodny mąż, jakim był Jakub, musi się ugiąć. Widać to zwłaszcza w tym fragmencie, w którym dostrzegamy istotne rozdwojenie postaci Ojca, zawarte w następującym pytaniu: „może wymieniono go na innego?”. Schulz sięgając tę wątpliwość w pewnym, parodystycznym sensie nawiązuje do romantycznej koncepcji sobowtóra, zahacza również o znaną mu teorię Jungowskiego cienia oraz niezwykle popularne wówczas dzieło Stevenson’a *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde* z 1886 roku, traktujące o szaleńczym pomieszaniu jaźni¹³⁵.

Wydaje się, iż komiczna dychotomia wpisana w analizowaną postać kapłana nowej religii, nade wszystko sytuuje go po stronie tych spośród męskich bohaterów prozy Schulza, którzy nie mogą stawić oporu, tkwią więc w frenetycznym stuporze, bezradni, częstokroć nawet żałośni wobec nieposkromionej, hiperbolicznej kobiecości. Oprócz poznającego świat erotyki młodego Józefa bądź złodzieja damskiej bielizny Szlomy, reprezentantem wyodrębnionej materii był zwłaszcza wuj Marek, mąż potężnej i bujnej ciotki Agaty, tej od „mięsa białego i okrągłego”, niemalże modelowy masochista:

¹³⁴ Tamże, s. 36.

¹³⁵ Opis schizofrenicznego rozstrojenia nerwowego ojca, zwiastujący jego przyszłe przemiany, Schulz zawarł także w opowiadaniu *Nawiedzenie*: „Zdawać się mogło, że osobowość jego rozpadła się na wiele pokłóconych i rozbieżnych jaźni, gdyż klócił się ze sobą głośno, pertraktował usilnie i namiętnie, przekonywał i prosił, to znowu zdawał się przewodniczyć zgromadzeniu wielu interesantów, których usiłował z całym nakładem żarliwości i swady pogodzić. Ale za każdym razem te hałaśliwe zebrania pełne gorących temperamentów rozpryskiwały się przy końcu wśród klątw, złorzeczeń i obelg”, B. Schulz, *Nawiedzenie*, s. 18.

[...] mały, zgarbiony, o twarzy wyjałowionej z płci, siedział w swym szarym bankructwie, pogodzony z losem, w cieniu bezgranicznej pogardy, w którym zdawał się wypoczywać. W jego szarych oczach tlił się daleki żar ogrodu, rozpięty w oknie. Czasem próbował słabym ruchem robić jakieś zastrzeżenia, stawiać opór, ale fala samowystarczalnej kobiecości odrzucała na bok ten gest bez znaczenia, przechodziła triumfalnie mimo niego, zalewała szerokim swym strumieniem słabe podrygi męskości¹³⁶.

Witkacy włączył prace Schulza do zbioru artystów-demonologów, w którym oprócz niego znajdowali się także Cranach, Dürer, Grünewald, Hogarth, Goya, Rops, Munch czy Beardsley. Twórca koncepcji *Czystej Formy*, przypisywał tej grupie określone akcesoria demonizmu, stanowiące „podkładkę duszy ludzkiej”, jak twierdził w spreparowanym *Wywiadzie z Brunonem Schulzem*:

Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej (egoizm, który robi wyjątek tylko dla gatunku, drapieżność, chęć posiadania, żądze płciowe, sadyzm, okrucieństwo, pragnienie władzy, gnębienie wszystkiego dokoła) [...]. To są tereny, w których ogólnie pracuje Schulz – specjalność jego jeszcze w tym zakresie to sadyzm kobiecy, połączony z męskim masochizmem. [...] Środkiem gnębienia mężczyzn przez kobietę jest u niego noga, ta najstraszliwsza, prócz twarzy i pewnych innych rzeczy, część kobiecego ciała. Nogami dręczą, depczą, doprowadzają do ponurego, bezsilnego szału kobiety u Schulza jego skarłatych, spokorniałych w erotycznej męce, upodlonych i w tym upodleniu znajdujących najwyższą, bolesną rozkosz – mężczyzn – pokrak. Jego grafiki to są poematy okrucieństwa nóg. Mimo całej potworności gęb ma się wrażenie, że damy Schulza myją starannie szczotkami nogi dwa razy dziennie i nie mają nagniotków. Inaczej byłoby wprost straszno, a moralnie jest straszno i tak¹³⁷.

Nie ulega wątpliwości, iż w świecie grafik Schulza, zwłaszcza w wykonanych techniką *cliché-verre* mrocznych rysunkach zdobiących *Xięgę Bałwochwalczą* „jest straszno”, bez dwóch zdań. Jednakże pozostając jeszcze przez chwilę w zaklętym kręgu analizowanych opowiadań, warto zwrócić uwagę także na inne słowa autora *Nienasyceńia*, mianowicie te mówiące o charakteryzujących sztukę drohobyckiego artysty „napięciach kierunkowych”. Obecna tam postaci kobiece niemal zawsze wyprężają swe długie, powabne, obleczone w pończochę stópki. W *Traktacie o manekinach*, nagminnie czyni to Adela. Jej bucik, przypominający „wyprężony pyszczyk węża” to kolejna biblijna aluzja, związana z zawartym w autentycznym *Genesis* kuszeniem Adama. Autor igra nie tylko z konwencją *sacrum*, profanując ją w duchu czarnego humoru. Można odczytać tu również inne aluzje związane z niezwykle popularnym na przełomie stuleci tematem malarskim i literackim, przedstawiającym próby św. Antoniego. Jakub z *Traktatu o manekinach* przypomina świętego obecnego na tryptyku stworzonym u schyłku XV wieku przez Hieronima Boscha. Podobnie jak on w pierwotnych założeniach ukazuje oblicze cnotliwego, ascetycznego starca, zmuszonego oprzeć się wielorakim pokusom. Jednak święty niderlandzkiego malarza, którego ramię zdobi litera T, nawiązująca do początku

¹³⁶ B. Schulz, *Sierpień*, s. 11.

¹³⁷ St. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, w: B. Schulz, w: *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 439-440.

słowa *Theos*, oznaczającego Boga, wychodzi z walki zwycięsko, czego nie można powiedzieć o Schulzowskim Jakubie, proroku złamanym. Demony, które pokonał św. Antoni, ukazane w tryptyku jako hiperboliczne, wynaturzone zwierzęta, przerośnięte owoce czy ludzkie hybrydy, w *Traktacie* przyjmują postać trzech kobiet, które zgodnie z modernistycznym konceptem, tak dobrze znanym z tekstów młodopolskich, symbolizowały szatana. Z pewnością Schulzowi były dobrze znane hagiograficzne ujęcia spopularyzowanego motywu wodzenia na pokuszenie św. Antoniego, zwłaszcza te, które wyszły spod pióra Flauberta bądź elementy tej opowieści obecne w malarskiej wariacji Witkacego. Co warte uwagi, jego odrębny, indywidualny konstrukt postaci fałszywego proroka nie mógł oprzeć się pokusie. Jakub jako innowierca, buntownik i wróg Demiurga, na znak swego buntu świadomie zatopił się w odmętach frenetycznej orgiastyczności.

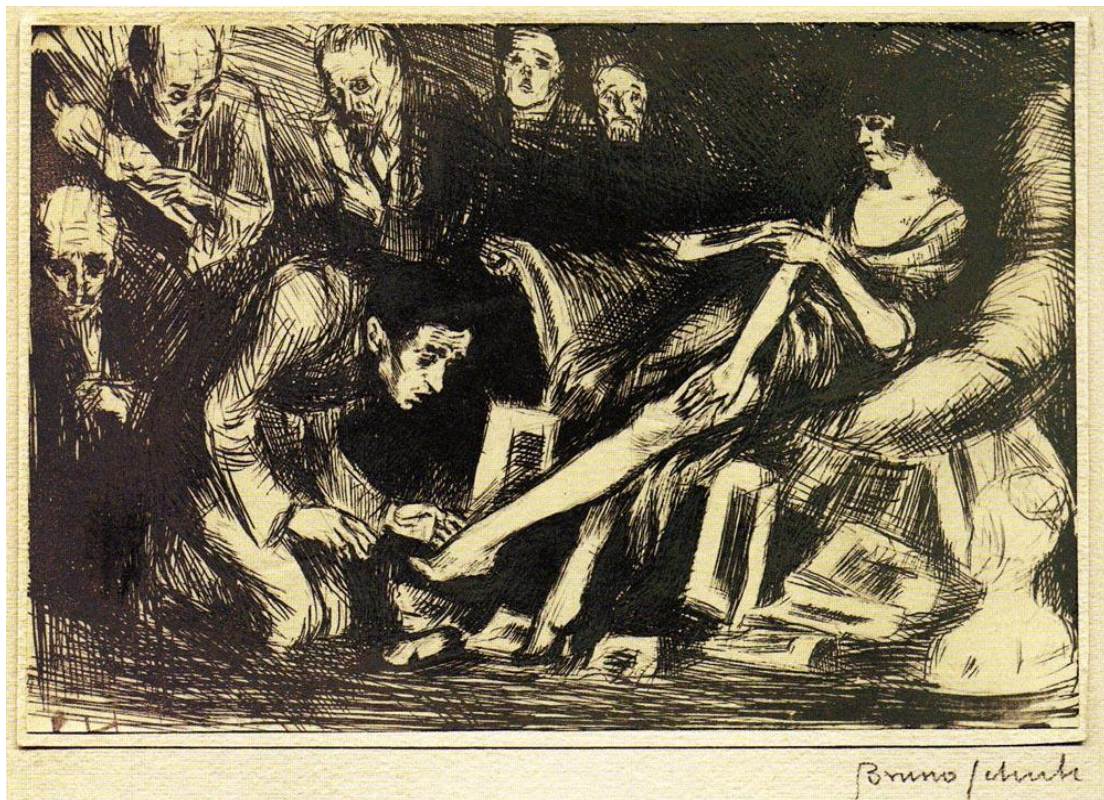
Demonizm kobiet, niemalże delikatnie nakreślony w prozie, może z wyjątkiem postaci Magdy Wang, z całą siłą eksploduje w grafikach. Perwersyjna sztuka tamtego okresu wynikała w dużej mierze z szeregu społecznych norm, filisterskich nakazów i zakazów, niejako zakłamujących cielesność oraz usiłujących tłumić naturalną potrzebę seksualności. To o czym nie wypadało wówczas mówić czy pisać wprost, malarze i graficy naturalnie usiłowali wyrazić inaczej. Rewolucję w portretowaniu nieskrępowanej, często perwersyjnej nagości w sztuce, powołując się na słowa Paula Valéry'ego w następujący sposób objaśnia Jan Gondowicz:

Światu wyobraźni Schulza nadał kształt okres, gdy panów do szału podniecał pasek nagiej skóry między rękawiczką a koronkowym mankietem damy, a poważne skądinąd osobistości narażały zdrowie, dybiąc na deszczu, aż przechodzące przez kałużę dziewczę uniesie suknię do kostek. „Przed paru laty tylko lekarz, malarz i klient niezbyt zamkniętych domów byli jedynymi śmiertelnikami, co znali nagość, każdy na swój sposób”, - wspominał w latach 20. ubiegłego wieku francuski poeta Paul Valéry, konkludując: „Nagość była sakralna, czyli nieczysta. Im głośniejsze wielbiono piękno, tym głębsze tabu obejmowało jego żywy obraz. [...] Przeciw owej pokrętej formie zakłamania zaprotestowało malarstwo ostatniej dekady XIX wieku, w akcie buntu zstępując wraz z sztalugami do zamtuza. [...] Na tę okoliczność artyści tacy, jak Edgar Degas, Émile Bernard, Henri de Toulouse-Lautrec, Edward Munch, František Kupka czy Egon Schiele wypracowali sobie styl swoistej szkicowości, który dzisiejsi badacze zwą „graficznym *argot*”- malarskim odpowiednikiem żargonu. Utrzymane w nim dzieła, miast spodziewanych emocji, dostarczają wrażeń dość odstręczających. Kurestwo – to – sugerują – ciężki, niewdzięczny trud, coś na kształt prania czy wykopków. [...] Brutalna, niedbała plama, szorstka, rwana kreska, brak modelunku, trywialne pozy wytyczyły szlak, na którego końcu objawić się miały figury malarskiego „burdelu filozoficznego” – Panny z Awinionu Picassa (1907) [...]. Miejsce Schulza na tak zakreślonej mapie jest szczególnie. Jako grafik należy do wielbicieli kształtów posągowych, jako rysownik – do burdelowego podziemia¹³⁸.

Rysunki oraz grafiki Schulza dość często prezentują wnętrza przybytków Wenery, niemal co czwarty z nich ukazuje przestrzeń owych „lupanarów”, jak określał je sam autor, jednak obecnym tam damom zgoła obca jest bierność, cechująca modelki z kręgu „graficznych *argot*”. *Xięga Bałwochwalcza* opiewa kobiety władcze, nieprzystępne, czerpiące sadystyczne upodobanie z nieustannego poniżania mężczyzn. Z pewnością wpływ na to mógł mieć silnie

¹³⁸ J. Gondowicz, *Władczynie pożądań*, w: tegoż, *Bruno Schulz [1892-1942]*, Warszawa 2006, s. 29.

rozpowszechniony w kulturze schyłku XIX wieku, zaczerpnięty z ksiąg *Nowego Testamentu*, apokryficzny wizerunek bezwzględnej Salome, temat reinterpretowany przez wielu twórców, w tym m.in. przez Oscara Wilde'a, który poświęcił mu, opublikowany w 1891 roku głośny, jednoaktowy dramat¹³⁹. Kazimierz Imieliński, wskazuje, iż niemal całe XIX i początek XX stulecia, zdominowały różnorodnie ukazane obrazy ekstatycznego bólu i cierpienia, nierzadko wzbogacone pierwiastkiem okrucieństwa, w którym lubowali się autorzy pokroju Tołstoja, Verlaine'a, Baudelaire'a, Prousta czy Musseta¹⁴⁰. W zupełności nie odstawał od nich Schulz, który na wzór angielskiego skandalisty Wilde'a, czerpał z różnych konwencji, bawił się wieloznaczną topiką sakralną, wprowadzając w krąg swych prac plastycznych motyw teofanii. Postaci objawiających się tam istot wyższych przybierają jedynie kobiety, które zmuszają skarłałych mężczyzn do nieustannej, wyniszczającej adoracji. Wystarczy spojrzeć na przedstawioną poniżej grafikę *Undula u artystów* (1920-1922)¹⁴¹, opiewającą zstąpienie bóstwa:



Bruno Schulz, *Undula u artystów* (1920-1922)

¹³⁹ Zob. O. Wilde, *Salome: tragedia w jednym akcie*, przeł. L. Choromański, Warszawa 1981.

¹⁴⁰ K. Imieliński, *Słowo wstępne* poprzedzające L. von Sacher-Masoch, *Wenus w futrze*, Łódź 1989, (tekst wg. publikacji Wydawnictwa „Kultura i sztuka” Lwów 1920), s. 6.

¹⁴¹ Bohaterka *Xięgi Batwochwalczej*, domina i kurtyzana Undula zazwyczaj bywa kojarzona z pradawnym kultem krwawej bogini Asztarte. Z kolei Jan Gondowicz widzi w niej inspiracje Schulza, dziełem Roberta Nachtweya *Świat zwierząt* z 1904 roku, gdzie opisany został „zabójczej urody i równie zabójczo jadowity ślimak *Thuridilla undula*”. Zob. tegoż, *Adoracje*, w: Schulz, s. 66.

Obecny w prozie i grafikach Schulza archetyp kobiety fatalnej, „niewiasty-molocha”, owego idola uniżonych wyznawców, stanowi również echo głośnej powieści Leopolda von Sacher-Masocha *Wenus w futrze*. Co ciekawe Schulz, korzystając z pomocy swych uczniów przy kolportowaniu rysunków, nie przyznał się, iż prace te wyrażają jego perwersyjne upodobania, mówiąc wychowankom, że są to jedynie zamówione przez wydawcę ilustracje, mające zdobić karty przywołanej powieści Sacher-Masocha. Rozpatrując czarny humor w twórczości drohobyckiego pisarza, wielokrotnie ukazano, iż twórca ten nader często czerpał ze źródeł biblijnych, swobodnie przetwarzając je w duchu ciemnej komiki. Podobnie czynił autor *Wenus*, rozpoczynający swe „dzieło” cytatem wyjętym wprost ze *Starego Testamentu*, a dokładniej z *Księgi Judyty*, głoszącym: „Bóg ukarał go i oddał w ręce kobiety”¹⁴². Bohater-masochista, uznaje to zdanie za „zaiste epokowe”, „zazdroszcząc srogiemu Holofernesowi królewskiej niewiasty, która ścięła mu głowę”¹⁴³. Ponadto autora *Xięgi Bałwochwalczej* mógł zainspirować także poniższy dialog z Wenus, będący niemalże wzorcowym oddaniem relacji damsko-męskich, przenikających niemal całość jego własnej twórczości, określonej przez Gombrowicza mianem „formy wąskiej, acz bezdennej”:

- A mianowicie odczuje zazwyczaj stopę na swoim grzbiecie mężczyzna – przerwała mi Wenus szyderczo – o czym znówu pan wie lepiej, niż ja...
- Tak jest, i dlatego właśnie nie poddaje się żadnym złudzeniom.
- To znaczy, że pan jest obecnie moim niewolnikiem, który się wcale nie łudzi, no a ja przygniotę pana za to bez żadnej litości.
- Pani?
- Pan mnie jeszcze nie zna!... Jestem groźna, jak mnie pan z pewnym zadowoleniem nazywa, i mam prawo być taka. Mężczyzna pożąda, kobieta jest pożądana, nic więcej, ale przecież to ona tutaj rozstrzyga. Natura dała jej mężczyznę w nagrodę za namiętność. Kobieta więc byłaby bardzo niemądra, gdyby nie uczyniła sobie z niego niewolnika, ba nawet zabawki, aby go w końcu zdradzić i śmiać się z jego niedołęstwa.
- Zasady pani... [...]
- Oparte są na tysiącletnich doświadczeniach – podchwyciła ironicznie, zagłębiając palce w białe futro. – Im bardziej kobieta jest oddana i uległa, tym prędzej opanuje ją mężczyzna i zniszczy zupełnie; jednakże im jest groźniejsza i bardziej niewierna, im gorzej się z nim obchodzi, im bezczelniej z nim igrza, im mniej okazuje mu litości, o tyle więcej wzbudzi w mężczyźnie lubieżności, tym silniej będzie przez niego kochana i uwielbiana. Tak było zawsze od Heleny i Dalili do Loli Montez¹⁴⁴.

Paweł Dybel, analizując perwersyjną seksualność obecną w prozie Schulza, uznał terytorium ówczesnej Galicji za *genius loci* dziewiętnastowiecznego masochizmu¹⁴⁵. To właśnie tam, za czasów panowania Habsburgów, jak podaje amerykański historyk Larry Wolff, powszechne, silnie zhierarchizowane stosunki feudalne miały stanowić idealny grunt pod rozwój wszelkich patologii opartych na tendencjach do dominacji i poniżenia¹⁴⁶. Jednak

¹⁴² L. von Sacher-Masoch, *Wenus w futrze*, 19.

¹⁴³ Tamże, s. 31.

¹⁴⁴ Tamże, s. 22.

¹⁴⁵ Zob. P. Dybel, *Masochizm Schulza i próg wstydu w słowie*, w: tegoż, *Mesjasz, który odszedł*, s. 99.

¹⁴⁶ Tamże, s. 100.

drugim, niemniej ważnym tropem zdaje się być powszechna, częstokroć oparta na motywach mitologicznych, fascynacja figurą kobiety władczej i nieprzejednanej, całkiem niezgodna z panującym wówczas porządkiem patriarchalnym. To już nie „święta małpa z Benares (jak nazywa kobietę Schopenhauer)¹⁴⁷, ale porywcza i krwawa metresa na wzór Danae, Dalili, Fryne czy Lizystraty. Co może dziwić, zapotrzebowanie na podobne wizerunki niewiast było dość powszechne, o czym świadczy działalność zapomnianego dziś Eduarda Fuchsa, niemieckiego kolekcjonera i wydawcy. Jan Gondowicz wśród zasług Fuchsa, który zajmował się głównie historią obyczajów, wymienia opracowanie, przy współpracy Alfreda Kinda, i publikację w 1913 roku *Die Weiberherrschaft in Geschichte der Menschheit*, monumentalnego, dwutomowego dzieła, zawierającego „ponad tysiąc motywów i przedstawień dowodzących odwiecznej władzy kobiet nad rodem męskim – istne kompendium masochisty”¹⁴⁸. Oprócz popularyzatorskiej działalności wydawnictw Fuchsa, Gondowicz wylicza również pozostałe instytucje wychodzące naprzeciw niestandardowym żądaniom wyznawców krwawej Wenus:

Do tomów Fuchsa, wyposażonych w setki świetnych na owe czasy reprodukcje, dodać trzeba niemniej pomnikowe wydawnictwa berlińskiego Institut für Sexualforschung Magnusa Hirschfelda. Już we wczesnych wczesnych latach 20. Instytut wydał między innymi dwutomowe dzieje karykatury erotycznej z lat Wielkiej Wojny. Przyczynił się też sławie klasycznych dziś rysowników, publikujących przed wojną na łamach paryskiego czasopisma „Assiette au beurre”, czyli „Tłusty kąsek” [...] oraz monachijskiego „Simplicissimus” [...] uznawanego za tak rozwiązły, że odmawiano mu debiutu w cesarskich Prusach. Niewątpliwie Schulzowskie ekslibrisy dla Maksymiliana Goldsteina i Stanisława Weingartena służyć miały pożytkowi i ozdobie takich właśnie wydawnictw, uznawanych zwykle za specjalne¹⁴⁹.

Utrzymane w humorystycznym tonie aluzje do owych wydawnictw, odnajdziemy w opowiadaniu Schulza, zatytułowanym *Księga*. To właśnie tam, „treserka ludzi” Magda Wang, przy współpracy z Wydawnictwem Instytutu Antropozofii w Budapeszcie, opublikowała swe pamiętniki, noszące jakże symboliczną nazwę - *Z purpurowych dni*:

Magda Wang [...] oświadczała z wysokości ściągniętego dekoltu, że kpi sobie z męskiej stanowczości i zasad, i że jej specjalnością jest łamać najsilniejsze charaktery. (Tu ruchem nóżki układała tren na ziemi). W tym celu istnieją metody, ciągnęła przez zaciśnięte zęby, niezawodne metody, nad którymi nie chce się rozwodzić odsyłając do swych pamiętników, zatytułowanych *Z purpurowych dni* [...], w których złożyła rezultaty swych doświadczeń kolonialnych w dziedzinie tresury ludzi (ten wyraz z naciskiem i ironicznym błyskiem oczu)¹⁵⁰.

Obraz nieprzejednanej treserki z *Księgi*, wykorzystał znacznie później Maxim Biller, pracując nad książką zatytułowaną *W głowie Brunona Schulza*. Tam w rolę Magdy Wang wcielił się, uwielbiany przez autora *Sklepów cynamonowych* Tomasz Mann, a raczej jego sobowtór – „fałszywy noblista”, który znajduje perwersyjne upodobanie w biczowaniu mieszkańców Drohobycza, oddających mu niemal bałwochwalczą cześć:

¹⁴⁷ Zob. L. von Sacher-Masoch, *Wenus w futrze*, s. 151.

¹⁴⁸ J. Gondowicz, *Władczynie pożądań*, w tegoż *Schulz*, s. 35.

¹⁴⁹ Tamże.

¹⁵⁰ B. Schulz, *Księga*, s. 114-115.

<<Dość tego! A cóż to za zbiorowa histeria, wypraszam sobie!>>, krzyknął znów. Potem, kiedy werbalne przywoływanie do porządku jego zrozpaczonych wielbicieli nie pomogło, jakby z nicości wyciągnął bat [...] i zaczął dzielnie odpierać atakujących go ze wszystkich stron golasów krótkimi, dotkliwymi smagnięciami. A masz, a masz!¹⁵¹.

Punkt wyjścia tej krótkiej, epizodycznej powieści stanowi ciepły, listopadowy dzień 1938 roku, kiedy to Bruno Schulz, prowincjonalny nauczyciel rysunków, zaczyna pisać list do swego literackiego idola. Postać niemieckiego intelektualisty symbolizuje upadek kultury w ogarniętej chaosem Rzeszy oraz staje się proroczym zwiastunem nadchodzącego kataklizmu, wyrażonego słowami wypowiedzianymi przez ikonę germańskiej duchowości: „Czy to moja wina, że przyzwoity człowiek jak ja musi wiać z Europy, nie będąc pewnym jutrzejszego dnia?”¹⁵². Mann opuścił Niemcy w 1933 roku, podobnie jak jego syn Klaus, który poruszył temat przymusowej emigracji w swej bodajże najgłośniejszej powieści. Ogłoszony w 1936 roku na łamach emigracyjnego pisma „Pariser Tageszeitung” *Mefisto*, którego akcja rozpoczyna się w latach dwudziestych, w środowisku teatralnym scen Hamburga i Berlina, to nie tylko atak na faszystowską Rzeszę, piętnujący kolaborację sztuki z reżimem. Powieść zawiera również pokaźny szereg omawianych scen masochistycznych, w trakcie których tytułowy Mefisto, zdradliwy komediant Hendrik Höfgen odbywa regularne seanse sado-maso z Juliettą, czarnoskórą prostytutką i tancerką, określaną mianem „czarnej Wenus” bądź księżniczki Tebab:

Wypowiadał się jeszcze tego samego dnia czarnej Wenus i dostał za to straszliwe cięgi. Nie był to tym razem zwykły, przewidziany programem rytuał: biła go z niekłamana pasją. Księżniczka Tebab złościła się nie na żarty. Hendrik cierpiał, jęczał, rozkoszował się i w końcu zapewnił swoją księżniczkę, że ona jedna pozostanie na zawsze jego panią i kochanką¹⁵³.

Klaus Mann użył masochistycznych praktyk w celu ośmieszenia kolaboranta, który poświęcił wszystko, aby nadal cieszyć się powodzeniem wśród berlińskiej socjety. Bez względu na kontekst, warto zwrócić uwagę, iż poruszony temat dewiacji seksualnych był niezwykle popularny także w latach 30., istnieje więc spore prawdopodobieństwo, iż podobne pozycje mogły wpaść w ręce Schulza, podczas jego regularnych odwiedzin drohobyckiej księgarni Pilpla.

Należy pamiętać, iż autor *Sklepow cynamonowych*, wchodząc w rolę krytyka, pozytywnie wypowiedział się o przenikających twórczość patologiami, przy okazji szkicu poświęconego *Niecierpliwym* Zofii Nałkowskiej:

Patologia jest tu tylko innym aspektem prestabilizacji, inną nazwą na klątwę powołania i posłannictwa. Patologia jako podkład twórczości jest zresztą bardzo szlachetną parantelą. Oznacza ona, że walka o problem toczy się w takich głębiach, w których zagraża równowadze duszy, że jego napięcie i ciężar przerasta siły

¹⁵¹ M. Biller, *W głowie Brunona Schulza*, przeł. M. Mirońska, Warszawa 2014, s. 48.

¹⁵² Tamże, s. 49.

¹⁵³ K. Mann, *Mefisto*, przeł. J. Dmochowska, Warszawa 1983, s. 81.

człowieka. Dzieło, które z takich przepaści ocaliło swą integralność, będzie nosiło piętno powagi i grozy, co nie przeszkadza, że może wraść w sferę wzorową i powszechnie obowiązującą¹⁵⁴.

Szulz doskonale zdawał sobie sprawę z elementów „patologicznych”, które cechowały jego własną nienormatywną sztukę. Na wzór humorystów z antologii André Bretona, zachował ów komiczny dystans oraz autoironię. Pisarz żartował z własnych dewiacji, umieszczając szereg autotematycznych wizerunków na poszczególnych grafikach, wchodzących w skład *Xięgi Bałwochwalczej*. Jak zaznacza Gondowicz, był to celowy zabieg, mający na celu nieco żartobliwe nawiązanie do zwyczajów dawnych mistrzów pędzla, których podobizny zdobiły tworzone przez nich płótna:

Wszegobecność podobizny autora w dziele graficznym i rysunkowym Schulza z pewnością nie jest przypadkowa. Schulz, wirtuoz autoportretu, wykorzystuje swój wizerunek jako świadectwo prawdy wpisanych w obraz emocji. Wyobrażeniem własnego „ja” zaświadcza: „Byłem przy tym”, jak czynili to na swych malowidłach dawni mistrzowie¹⁵⁵.



Bruno Schulz, *Bestie* (1920)

Do nietypowych fascynacji i upodobań artysty odniósł się bodaj najsłynniejszy badacz oraz kolekcjoner jego twórczości, który ocalił od zapomnienia setki listów Schulza. Wspomniany już Jerzy Ficowski, wzbogacił, zawarte w *Okolicach sklepów cynamonowych* krytyczne

¹⁵⁴ B. Schulz, *Zofia Nalkowska na tle swej nowej powieści*, „Skamander”1939, z. 108-110, w: tegoż, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 390.

¹⁵⁵ J. Gondowicz, *Bachanalia*, w: tegoż, *Szulz*, s. 50-52.

omówienia, dość lekkim, utrzymanym w afirmatywnym tonie wierszykiem, poświęconym „perwersyjnej” naturze prowincjonalnego rysownika:

Na rynku w drohobyczu
pod szyldem gorgoniusza tobiaszka
pod wieczór smukłe nogi szły
pieczętując się herbem wysokich obcasów
szły przed siebie i wzwyż
czarnych pończoch
przez łydki do wyniosłych podwiązek

stał bruno za węglem zmierzchu
rzuconym spojrzeniem
zaczepiał czarną pończochę
puszczało oczko wschodziła
kometa pończoszników
ku niej merdając ogonami biegly zwierzęta zodiaku ugłaskane batem
[...]¹⁵⁶.

Zarówno opowiadania *Manekiny*, jak i *Traktat o manekinach* przenikają erotyczne aluzje, które współtworzą oraz pogłębiają efekty czarnego humoru. Schulz ukazuje czytelnikom demoniczną stronę *sacrum*, parodiuje hierofanie oraz „idolatrię, dla której fetysze stanowią osobliwe wcielenie bóstwa”, lecz czyni to jedynie dla mitologicznej zachcianki¹⁵⁷. Pisarz wykorzystując poetykę *humour noir* uwzniośla z pozoru banalną powszedniość, przy jednoczesnym „uziemieniu wzniosłych mitów”, a wszystko to jest tylko „dwukierunkowym aktem sakralizacji profanum. Wniebowstąpienie przyziemności! Kanonizacja powszedniego dnia! Hosanna”, jak trafnie puentuje ten zabieg Ficowski¹⁵⁸. Schulzowski *Traktat o manekinach* to nic innego jak utrzymany w tonie ciemnej komiki ironiczny persyflaż biblijnej *Genesis*, z kolei wiodący w nim prym upadły prorok Jakub, przybierając postać faustycznego błazna, prezentuje magiczne, zabarwione mrocznym, alchemicznym humorem figle. W tym świecie na opak, postać Ojca symbolizuje figurę zarówno mefistofelicznego kuglarza, jak i *Morosopha*, mądrego głupca. Przede wszystkim zaś uosabia wpisana w poetykę czarnego humoru naczelną zasadę *coincidentia oppositorum*, współistnienia przeciwieństw. Ten święty grzesznik, karykaturalny skuszony Antoni, zbiegły z tryptyku Boscha, będący jednocześnie piewą szaleństwa oraz wtórej demiurgii, poprzez swój gorzki, cyniczny śmiech głosi prawdę. Prawdę, której większość zdaje się jeszcze nie dostrzegać, a która z całą swą niszczycielską mocą wkrótce przyczyni się do zagłady Schulzowskiego świata. Kult tandety, upadek kultury, a zarazem zmierzch wszelkich wartości już niebawem zastąpi wzniosły mit, wszędzie zaś

¹⁵⁶ J. Ficowski, *Feretron z pantofelkiem czyli emanacja sacrum*, w: tegoż, *Okolice sklepów cynamonowych*, s. 13.

¹⁵⁷ Tamże, s. 12.

¹⁵⁸ Tamże.

zapanuje złowrogi rechot, przenikający pełen mroku tekst *Sanatorium pod Klepsydrą*; precyzyjnie oddany w *Mefiście* Klausa Manna: „Tutaj w śmiechu brzmi zarazem szyderstwo i rozpacz; jest w nim coś bezczelnego, wyzywającego, a przy tym jakaś beznadziejność, przeraźliwy smutek. Tak nie śmieje się nikt, kto dobrze czuje się we własnej skórze”¹⁵⁹.

¹⁵⁹ K. Mann, *Mefisto*, s. 9.

2.3. „Istnienie zastąpić półistnieniem lub pozorem istnienia” - *Sanatorium pod Klepsydrą*

Mityzacja rzeczywistości, której pierwodruk ukazał się w 1936 roku w miesięczniku literackim „Studio”, to uniwersalna oraz ponadczasowa summa Schulzowskiej kosmogonii. Zazwyczaj bywa traktowana jako tekst ukazujący główne założenia filozofii twórczej pisarza, a także rodzaj artystycznego manifestu, zawierającego *credo* autora *Sklepów cynamonowych*. Schulz, podobnie jak ceniony przez niego Tomasz Mann¹⁶⁰, nieustannie odwołuje się do wielkich, mitycznych „historyj”, będących kluczem do zrozumienia pewnego uniwersum, tworzących zbiór magicznych opowieści, które wyznaczają azymut tej wieloaspektowej, złożonej twórczości:

Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów. Najtrzeźwiejsze nawet pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historyj. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii [...]. Najpierwotniejszą funkcją ducha jest bajanie, jest tworzenie historyj [...]. Mowa jest metafizycznym organem człowieka. Jednakowoż słowo z biegiem czasu sztywnieje, ustala się, przestaje być przewodnikiem nowych sensów. Poeta przywraca słowom przewodnictwo przez nowe spięcia, które z kumulacji powstają. [...] Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa. Filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa¹⁶¹.

Własny, indywidualnie potraktowany mit, staje się u autora *Sanatorium pod Klepsydrą* prapoczątkiem wszystkich opowieści. To z niego wywodzą się barwne, pełne niespodziewanych aberracji losy Jakuba oraz próba wydobycia „dziejów pewnej rodziny, pewnego domu na prowincji”¹⁶², którą odnajdziemy na kartach ezoterycznych *Sklepów cynamonowych*. Jednocześnie eskapizm poprzez zwrot w kierunku mitu, warunkuje swobodne bazowanie na zasadach nieprawdopodobieństwa. Protest skierowany przeciw sztywnym, racjonalnym normom oraz wieloaspektowa kreacja świata na opak, niekiedy zbliża pisarza w sferę pseudorealizmu, który tak zachwycił go w wykonaniu Franza Kafki, a którego analizę przeprowadził w *Posłowniu do Procesu*. W świecie Schulza pozornie chaotyczna przestrzeń

¹⁶⁰ W jednym z listów do St. I. Witkiewicza Schulz rozwijając koncept „mitycznego matecznika” stwierdził: „Imponującą realizacją artystyczną tej myśli znalazłem później w *Jakubowych historiach* T. Manna. [...] Mann pokazuje, jak na dnie wszystkich zdarzeń ludzkich, gdy wyłuskać je z plewy czasu i wielkości, ukazują się pewne praschematy, ‘historie’, na których te zdarzenia formują się w wielkich powtórzeniach. U Manna są to historie biblijne, odwieczne mity Babilonii i Egiptu. Ja starałem się w skromniejszej mej skali odnaleźć własną, prywatną mitologię, własne „historie”, własny mityczny rodowód”, B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: *Bruno Schulz, Szkice krytyczne*, oprac. M. Kitowska-Lysiak, s. 20-21.

¹⁶¹ Tamże, s. 11-12.

¹⁶² Tamże, s. 5.

absurdu, która rządzi się podług swych irracjonalnych praw, stała się idealnym obszarem do umiejscowienia w nim wątków komicznych.

Mityzacja, zawarta w holistycznym oglądzie świata, a właściwie różnorodnych, wielowymiarowych poziomów rzeczywistości Schulzowskich opowiadań pełna jest elementów czarnego humoru. Obecne tam zespolenie pierwiastków tragicomicznych ma swoje źródło w dość przewrotnym podejściu pisarza do źródeł oraz traktowaniu wielkich tradycji, w tym choćby judeochrześcijańskiej niemal bluźnierczo. Jak wiadomo fragmenty *Tory*, *Talmudu* czy *Biblii* posłużyły autorowi celem budowy na wskroś ironicznej, parodystycznej narracji oraz stały się niewyczerpanym rezerwuarem komicznej metaforyki. O tym, że Schulz pomimo regularnych nastrojów depresyjnych, permanentnych zwątpień i zniechęceń, mimo wszystko mógł uważać się za humorystę, może świadczyć poniższy fragment jednego z niewielu zachowanych dziś quasi-listów adresowanych do Witkacego:

Obawiam się, czy nie zraziłem Pana pewnym tonem fantastycznej bufonady, w który wpadłem w ostatnim liście, sprowokowany podobnym zabarwieniem Pańskich listów. [...] Moja fantazja, forma, czy mina pisarska ma skłonność podobnie, jak i Pańska do aberracji w kierunku persyflażu, bufonady, autoironii. Gdzież mogłem liczyć na zrozumienie, jeśli nie właśnie u Pana. Nie, chyba się Pan nie pogniewał!¹⁶³

To właśnie wspomniana skłonność do „fantastycznej bufonady”, warunkująca komiczny ogląd egzystencji ludzkiej, pozwala włączyć drohobyckiego pisarza w krąg twórców *humour noir*, choć w antologii Bretona próżno szukać jego nazwiska. Wydaje się, iż w przypadku zbioru opowiadań „sanatoryjnych”, bardziej pasowałoby jednak określenie użyte przez samego Schulza w tekście tytułowego *Sanatorium pod Klepsydrą*. Mowa o zaczerpniętym z języka francuskiego przymiotniku *funèbre*, który pisarz spolszczył, zapisując go jako *funebryczny*, a więc żałobny, posępny. Schulz posługiwał się nim w celu eskalacji nastroju grozy, wzmocnienia niepokojącej, delirycznej aury, a także podczas opisu kolejnego, prawdopodobnie ostatniego już, tym razem definitywnego odejścia Ojca. Znamienne pod tym względem są zwłaszcza dwa teksty, mianowicie wspomniane *Sanatorium* oraz kończąca cykl *Ostatnia ucieczka ojca*. Oba utwory to swoista egzemplifikacja pożegnania, a zarazem próba obłaskawienia bądź neutralizacji definitivum.

W przypadku opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą* obcujemy z pozornie realną śmiercią lub też trudnym do uchwycenia stanem lewitacji pomiędzy bytem, a nicością. Wszystko wskazuje na to, iż Ojciec w świecie „rzeczywistym” już wprawdzie umarł, jednak bytowanie w innym wymiarze czasowym umożliwia mu dalsze, jako takie trwanie. To właśnie w tekście

¹⁶³ Bruno Schulz. *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Kraków-Wrocław 1984, s. 12.

Sanatorium, zapewne z uwagi na wszechobecną eskalację grozy śmierci oraz pewnego rodzaju obłądę, pojawia się cały wachlarz żałobnej symboliki:

Wspomniałem już o czarnej wegetacji tutejszej. Na uwagę zasługuje zwłaszcza pewien gatunek czarnej paproci, której ogromne pęki zdobią flakony w każdym tutejszym mieszkaniu i w każdym lokalu publicznym. Jest to niemal żałobny symbol, funebryczny herb tego miasta¹⁶⁴.

W dalszych partiach utworu, oprócz czarnych kwiatów paproci, mnożą się „funebryczne” komparacje, w rodzaju porównań latarni miejskich do żałobnych asfodeli, czyli roślin, które w starożytności utożsamiono wyłącznie z żałobą. To także czytelne odwołanie do mitologii greckiej oraz podań zaczerpniętych wprost z Homera. Poza tym całość tekstu obfituje w różnego rodzaju aluzje do mitów. Niewidomy konduktor kojarzy się z Tejrezjaszem bądź Charonem, z kolei kelnera Ojciec określił mianem Ganimeda, a więc podczaszego biorącego udział w ucztach olimpijskich bogów. Wreszcie strzegący bram tamtejszego sanatorium introligator – półczłowiek, półpies, może pełnić rolę zarówno wybrakowanego Cerbera, jak i starożytnego króla Arkadii – Likaona, skutkiem klątwy, przemienionego w wilka. Schulz swobodnie czerpał z mitów, zwłaszcza z ich złożonej symboliki, nierzadko wykorzystując ją w celu zbudowania sytuacji komicznej. Bez wątpienia całość tytułowego opowiadania została utrzymana w płynnych ramach poetyki czarnego humoru. Już sam początek utworu, zawierający opis podróży Józefa do oddalonego uzdrowiska, obfituje w szereg absurdalnych sytuacji. Pociąg, którym syn dociera finalnie na miejsce, kursuje jedynie raz na tydzień, w dodatku z „bocznej, zapomnianej linii”¹⁶⁵. Wagony są mroczne, pełne zakamarków, a zarazem archaiczne, dawno już wycofane z powszechnego obiegu. Wszystko to sprawia dość przygnębiające wrażenie, niczym trudna przeprawa przez Styks:

Te korytarze załamujące się pod różnymi kątami, te przedziały puste, labiryntowe i zimne miały w sobie coś dziwnie opuszczonego, coś niemal przerażającego. Przenosiłem się z wagonu do wagonu w poszukiwaniu jakiego przytulnego kąta. Wszędzie wiało, zimne przeciągi torowały sobie drogę przez te wnętrza, przewiercały na wskroś cały pociąg. Tu i ówdzie siedzieli ludzie z węzłkami na podłodze, nie śmiejąc zająć kanap nadmiernie wysokich. [...] Na pustych stacjach nie wsiadał ani jeden pasażer. [...] Brodząc w słomie i odpadkach, szedłem chwiejnym krokiem od wagonu do wagonu. [...] Nigdzie ani jednego pasażera. Wreszcie spotkałem konduktora [...]. – Dojeżdżamy, panie – rzekł, spojrzawszy na mnie całkiem białymi oczyma¹⁶⁶.

Podróż nietypowym pociągiem stanowi jedynie preludium do wkroczenia w mroczny, duszny, przepełniony niepokojem, wręcz chorobliwie zatruty pejzaż, okalający uzdrowisko. Schulz już wcześniej wykorzystywał metaforę pociągów-widm¹⁶⁷. W *Ulicy Krokodyli*, ten

¹⁶⁴ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 266.

¹⁶⁵ Tamże, s. 249.

¹⁶⁶ Tamże, s. 250.

¹⁶⁷ Obecność metafory pociągu w prozie Schulza analizował również Stefan Szymutko pisząc: „Grę metafor puentuje pojawienie się obowiązkowej niemal Schulzowskiej metafory: pociągu – Karol budzi się „na stacji”. Metafora pociągu opracowana najlepiej w *Sanatorium pod Klepsydrą*, pojawia się wielokrotnie w innych opowiadaniach, łącząc w treści techniczne (wiek pary) i myślowe (darwinizm, zwierzęcość człowieka)

środek lokomocji miał za zadanie jedynie potęgować chaos oraz ilustrować bezład, który zapanował w nowoutworzonej zurbanizowanej przestrzeni, naznaczonej „piętnem dzikiego Klondajku”. To właśnie tam, pociągi stale pojawiały się znikąd, kursując według własnego, autonomicznego rozkładu:

Nie jest się nigdy pewnym, czy przyjedzie i gdzie stanie, i zdarza się często, że ludzie ustawiają się w dwóch różnych punktach, nie mogąc uzgodnić swych poglądów na miejsce przystanku [...]. I wreszcie niespodzianie zajezdża, już wjechał z bocznej uliczki, skąd go nieoczekiwano [...] ¹⁶⁸.

Nawet mimo utworzenia kolejki miejskiej, nikt do niej nie wsiądzie, gdyż hipotetyczni pasażerowie są zbyt zajęci prowadzeniem negocjacji z „przekupnymi urzędnikami linii żelaznej”. Tymczasem lokomotywa, po raz kolejny ruszy w nieznanym kierunku, jedynie potęgując ich rozgoryczenie. Podróżni z *Ulicy Krokodyli*, niczym Danaidy, skazani są na wieczną mękę oczekiwania, bezowocnego trudu oraz spekulacji. Podobny nonsens, tym razem w *Sanatorium*, kieruje zachowaniem współtowarzyszy Józefa, którzy wraz z nim zmierzają w kierunku przeznaczenia. Podróżni wolą tkwić na podłodze, niż zająć puste miejsca, zresztą i tak ze względu na wysokość, niebędące w ich zasięgu, po czym rozpływają się niczym kamfora. Finalnie na stację końcową Józef przybywa sam, zaś pociąg bynajmniej nie zatrzymuje się na dworcu, lecz zwyczajnie i bezpardonowo staje po środku niczego. Jedynie niewidomy konduktor wskazuje podróżnemu drogę do uzdrowiska, co zdaje się być kolejnym, niezwykle klarownym elementem wyeksponowanej poetyki funebrycznego humoru. Ponadto wpisany w konstrukcję analizowanej sceny absurd, mimochodem sugeruje jeszcze nieco trudną do uchwycenia, lecz już wyraźnie wyczuwalną grozę, która przenika całość opowiadania.

U Schulza czarny humor dość często bazuje na paradoksie, mając za zadanie wciągnąć czytelnika w intelektualną, wyrafinowaną grę. To przede wszystkim igranie z konwencją i mitem, tworzenie sytuacji absurdalnych oraz coś, co współcześni przedstawiciele amerykańskiej Nowej Krytyki określiliby mianem „poważnej zabawy” ¹⁶⁹. Irving i Harriet Deer, analizując prozę Kurta Vonneguta pod kątem zawartych w niej wątków satyrycznych, doszli do wniosku, iż każdy satyryk czy humorysta:

Parodiuje także życie i pisanie według ustalonych reguł. Przede wszystkim jednak głosi pochwałę ludzkiej wyobraźni i zdolności do odgrywania ról, nawet wobec bezsensownego wszechświata. Jego cel jest więc wcale negatywny, lecz właśnie pozytywny ¹⁷⁰.

dziedzictwo XIX wieku - wyrażając zdumienie przerażającą obecnością śmierci w cywilizacji, egzystencjalną niemocą techniki”, zob. S. Szymutko, *Na krawędziach Schulzowskich metafor*, w: *W ulamkach zwierciadła*, s. 142.

¹⁶⁸ B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, s. 82.

¹⁶⁹ Por. D. L. Miller, *Gods and Games: Toward a Theology of Play*, New York, 1973.

¹⁷⁰ I. i H. Deer, *Satyra jako gra retoryczna*, przeł. J. Anders, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 390.

Jak ukazano wcześniej, odgrywanie ról bądź zgodna z zasadami panmaskarady, „wędrowka form” to także kluczowe elementy Schulzowskich opowiadań, tworzące silny fundament tej prozy¹⁷¹. Rozpatrując je pod kątem poetyki czarnego humoru, wydaje się, iż cały koncept polega na ciągłej zabawie zarówno konstytucją poszczególnych postaci, jak i samym językiem. Schulz niczym, William Shakespeare, niejednokrotnie buduje sytuacje komiczną za pomocą przewrotnej gry słów lub motywu teatru w teatrze¹⁷². Bohaterowie *Sklepów cynamonowych* na przemian wkładają maski tragiczne i komiczne, po czym w kuluarach zaśmiewają się z patosu obranych pól. Pisarz poruszył omawiany wątek w liście do Witkacego, równocześnie list ten zdaje się być rodzajem uniwersalnej wykładni komizmu, obecnej w jego prozie:

Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernie ilości masek. Ta wędrowka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuconiu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról. W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony¹⁷³.

Tomasz Bocheński zauważa, iż w przywołanym fragmencie autor *Sanatorium pod Klepsydrą* wskazuje na komiczność oraz śmieszność wynikającą z samego faktu istnienia:

Śmieszność wynika zarówno z nieodpowiedniości kształtu i substancji, jak i z poczucia dowolności i względności wszelkich kształtów rzeczywistości. Takie oglądanie istnienia jako maskarady pozwala śmiać się z patosu egzystencjalnych ról. Można założyć, że śmiech za kulisami teatru życia spełnia rolę *katharsis* – uzmysławia patos (dramat) egzystencji i pozwala spojrzeć na siebie jako na śmieszny marionetkę (manekin) na scenie¹⁷⁴.

Schulz wielokrotnie powoływał się na element ironii lub panironii, co zdaniem Bocheńskiego sytuuje tę teorię w kręgu wpływów romantyzmu: „Niemożność utożsamienia się z istnieniem, czy też nieusuwalne rozdarcie między wyobrażeniem, a istnieniem, konstytuuje niejedną z romantycznych teorii ironii¹⁷⁵. W tym aspekcie wskazane byłoby także przywołanie stanowiska Richarda Rorty’ego, który uważał, iż przyjęcie „maski ironii” służy raczej pogłębieniu refleksji dotyczącej rzeczywistości, niż próbie doszukiwania się absolutnego sensu, którego i tak nie sposób odnaleźć¹⁷⁶. Z kolei dla wspomnianych już Irvinga i Harriet Deer, tak często

¹⁷¹ Zob. podrozdz. 2.1. niniejszej pracy.

¹⁷² O grach słownych i motywie maski w komediach i dramatach Shakespeare’a w tak piszą I. i H. Deer: „To właśnie przecucie jakiegoś szerszego, choć niekiedy niepoznawalnego porządku najbardziej odróżnia stosunek gier słownych u Szekspira i u pisarzy postmodernistycznych. Postaci Szekspira to nieuleczalni gracze, zarówno gdy symulują obłąd, jak i gdy przywdziewają maski. Ale ich gra ma zawsze jeden z dwu celów: albo odgrywając rolę starają się dowiedzieć czegoś o swoim wewnętrznym „ja”, albo usiłują pogodzić swoje prywatne pragnienia z ogólnym porządkiem świata. W obu przypadkach zakładają, że rzeczywistość istnieje poza nimi”. I. i H. Deer, tamże, s. 387-388.

¹⁷³ Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 445.

¹⁷⁴ T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Brunona Schulza*, w: *Włamkach zwierciadła*, s. 214.

¹⁷⁵ Tamże, s. 214.

¹⁷⁶ Por. R. Rorty, *Autokreacja i afiliacja. Proust, Nietzsche i Heidegger*, w: tegoż, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 1996, s. 136.

akcentowaną poprzez komizm niemożność pojęcia nadrzędnego porządku, obrazuje poniższa kwestia Izabeli, skierowana do Angela w Szekspirowskiej sztuce *Miarka za miarkę*:

[...] lecz człowiek,
Dumny potęgą na chwilę mu daną,
A swojej szklanej niepomny kruchości,
Jak mała w gniewie, przed wysokim niebem,
Tak dziwne stroi wybryki i susy,
Że łzy boleści sączy chór aniołów,
A gdyby chór ten ludzkie miał szyderstwo,
Całe by niebo śmiechem swym napełnił¹⁷⁷.

Jak widać teoria komiki w wydaniu Schulza to spersonalizowana kompilacja zarówno pierwiastków szekspirowskich, jak i romantycznych. Zazwyczaj ukazuje rażącą śmieszność wybrakowanego heroizmu, wpisanego w toczoną przez bohaterów donkichotowską walkę z wiatrakami absurdu, które symbolizują klęskę jednostki dążącej do pełnego poznania tajemnic bytu. Pokrewna koncepcji śmieszności autora *Sklepow cynamonowych*, zdaje się być definicja komizmu, sformułowana przez Milana Kunderę w *Sztuce powieści*:

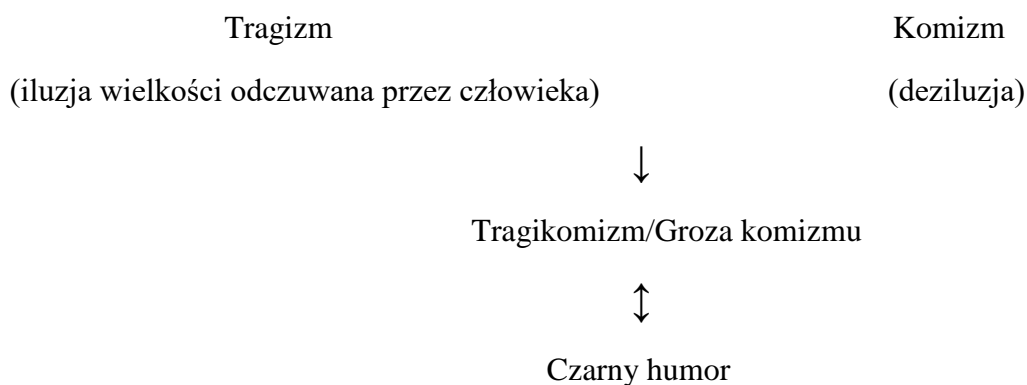
Tragizm wraz z pięknym złudzeniem wielkości człowieka przynosi nam pocieszenie. Komizm jest okrutniejszy: brutalnie ujawnia błahość wszystkiego. Przypuszczam, że wszystkie rzeczy ludzkie mają swą komiczną stronę: w niektórych wypadkach jest ona ogólnie znana, zaakceptowana, wykorzystywana, a w innych ukrywana. Prawdziwymi geniuszami komizmu nie są ci, którzy najbardziej nas rozśmieszają, lecz ci, którzy odsłaniają nieznaną sferę komizmu¹⁷⁸.

Kundera, który wielokrotnie pisał o śmiechu¹⁷⁹, zaś międzynarodową sławę przyniosła mu powieść zatytułowana *Żart*, analizując niezwykle ważne w poetyce czarnego humoru zjawisko „grozy komizmu” podkreślał, iż wynika ono z powszechnej deziluzji. W przypadku opowiadań Schulza zderzenie wyobrażeń z rzeczywistością warunkuje powstanie nowej, antymimetycznej płaszczyzny pozornej rzeczywistości, całkowicie opanowanej przez żywioł czarnego humoru. W wyniku tego wszelkie „wzniosłe” idee, w które wierzą bohaterowie skazane są na porażkę. Wystarczy wspomnieć demiurgiczno-heretyckie zapędy Ojca lub próbę wzniesienia rebelii przez Józefa N. w *Wiośnie*. Możliwość pojawienia się elementów czarnego humoru w analizowanych utworach warunkuje poniższy schemat:

¹⁷⁷ W. Shakespeare, *Miarka za miarkę*, II, 2, przeł. L. Urlich, cyt. za: I. i H. Deer, *Satyra jako gra retoryczna*, w: *Nowa proza amerykańska*, s. 387.

¹⁷⁸ M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 115-116.

¹⁷⁹ Pisarz wielokrotnie tytułował swoje utwory nawiązując do kategorii żartu, dowcipu bądź śmiechu, wystarczy wspomnieć *Żart*, *Śmieszne miłości* czy *Nikt nie będzie się śmiał*.



W opowiadaniu *Sanatorium pod Klepsydrą* przenikają się wszystkie wyżej wymienione kategorie. Nieustanne sprzężenie śmieszności oraz podświadomego, egzystencjalnego, Heideggerowskiego lęku odczuwanego przez Józefa, obrazują właściwą czarnemu humorowi komiczną schizofreniczność percepcji bohatera. Już sama nazwa omawianego przybytku dla kuracjuszy, stanowi czytelny sygnał, iż instytucja ta bynajmniej nikogo nie uzdrowi. Zazwyczaj widniejąca na nekrologach, klepsydra przywodzi na myśl dość oczywisty symbol funeralny. Schulz nazywając tak to pozorne uzdrowisko bazował na wspomnianej już grze słów. Zastosowany przez pisarza komizm słowny dodatkowo potęguje niepokój, gdyż sygnalizuje wszechobecną, zawołowaną śmierć. Bazując na samym tytule oraz wstępnych opisach, których konstrukcja przypomina filmowe kadry, współczesny czytelnik może poczuć się niczym na seansie *Psychozy* lub *Ptaków* Alfreda Hitchcocka. Już pierwsze sceny stanowią mglisty, lecz silnie oddziałujący na podświadomość, sugestywny prolog do mającej nastąpić eskalacji napięcia¹⁸⁰. To właśnie próba odtworzenia duszno-mrocznego nastroju *Sanatorium pod Klepsydrą* przyświecała Wojciechowi Hasowi podczas skądinąd kontrowersyjnej ekranizacji Schulzowskiego opowiadania. W 1973 roku reżyser nie był w stanie odtworzyć, charakteryzującego utwór skomplikowanego porządku czasowego, owej podwójnej wymiarowości czy też specyfiki „cofania czasu”, tak więc skupił się na wyeksponowaniu ciągu sugestywnych, surrealistyczno-groteskowych obrazów. Has świadomie porzucił odtwórczość oraz mimetyczność, bazując jedynie na pewnych motywach zaczerpniętych z *Sanatorium*. Jak zauważa Witold Kiedacz, krytycy w swoich recenzjach, zgodnie podkreślali, iż jest to jedynie „swobodna wizja reżyserska dzieła Schulza, filmowy ekwiwalent jego formuły artystycznej i intelektualnej, klimatu i kolorytu”¹⁸¹. Co warte uwagi, dominująca symbolika klepsydry,

¹⁸⁰ W *Psychozie* Hitchcocka (1960), Lila Crane, grana przez Vere Miles, niczym Schulzowski Józef podróżuje samotnie, po to by zatrzymać się pośrodku niczego i finalnie trafić do nietypowego pensjonatu prowadzonego przez Normana Beates’a.

¹⁸¹ W. Kiedacz, *Sanatorium pod Klepsydrą – proza Schulza i wizje Hasa*, w: *Studia o prozie Schulza Brunona Schulza*, red. K. Czapłowa, Katowice 1976, s. 140.

zdobiąca także plakaty reklamujące film, u Schulza wykracza poza swe pierwotne, podstawowe znaczenie. Klepsydra, będąca zwiastunem zmiany konstytucji fizyczno-psychicznej, pociąga za sobą także rozważania dotyczące przewrotności czasu, gdyż jak podkreśla Kiedacz: „obrotowość klepsydry piaskowej czy wodnej sugeruje możliwość powrotu sytuacji wyjściowej (...). Otrzymujemy więc zjawisko pozornie ograniczone wyznacznikami czasowymi, a w gruncie rzeczy powtarzalne¹⁸². Przenikanie się obu tych sfer zdaje się być syntezą rozciągniętego w czasie, pełnego „zwrotów akcji” umierania ojca, który stale zmienia właściwe mu formy bytu. Część badaczy, w tym Jerzy Jarzębski, wskazuje, iż Schulz „w swojej fascynacji względnością przeżywanego czasu” był pod silnym wpływem *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna¹⁸³. Nie ulega wątpliwości, iż *Czarodziejską górę* przepelniają różnorodne koncepcje dotyczące czasu, trwania bądź tymczasowości istnienia. O czasie dywaguje zarówno narrator, jak i pacjenci sanatorium w Davos, zaś przykład takich rozważań stanowi poniższa rozmowa Joachima Ziemssena z kuzynem, wówczas jeszcze „dość świeżym” kuracjuszem Berghofu:

[...] czym właściwie jest minuta, a tym bardziej całych siedem minut; cóż dziwnego, że siedem dni tygodnia wydaje się tutaj wiecznością. [...] Czasu w ogóle nie ma „właściwie”. Jeżeli się komuś dłuży płynie wtedy powoli, jeżeli przeciwnie, to upływa prędko, ale przecież nikt nie wie, z jaką szybkością biegnie w rzeczywistości. [...]

Joachim zaprzeczył:

- Jak to! Czas przecież mierzymy. Mamy zegary i kalendarz, i miesiąc który upłynął [...].

- A więc uważaj – powiedział Hans Castorp [...]. – Minuta trwa według ciebie tak długo, jak ci się to wydaje kiedy mierzysz temperaturę?

- Minuta trwa tak długo... jest czasem, którego potrzebuje wskazówka sekundnika, żeby dokonać całego swego obrotu.

- Ależ ona potrzebuje właśnie raz krótszego, a kiedy indziej dłuższego czasu – z naszego punktu widzenia!

[...] Czas mierzymy zatem przestrzenią, ale to jest tak samo, jak gdybyśmy przestrzeń chcieli mierzyć czasem, co robią przecież tylko ludzie zupełnie niewykształceni. Z Hamburga do Davos jest dwadzieścia godzin – no tak, kolejną; a ile będzie na piechotę? A w myśli? Mniej niż sekunda! [...] Mówimy: czas upływa. Pięknie, niech sobie upływa, ale żeby móc go mierzyć... Zaraz! Ażeby być wymierzalnym, musiałyby przecie płynąć j e d n o s t a j n i e, a gdzie jest napisane, że tak właśnie się dzieje? Dla naszej świadomości na pewno tak nie jest, a przyjmujemy to tylko gwoli ładu i nasze miary to przecież tylko konwencja...¹⁸⁴.

Hans Castorp, młody Hamburgczyk, podczas pobytu w Berghofie postrzega czas pozarozumowo, a zatem czysto intuicyjnie:

Ale kiedy spojrzę wstecz, a więc retrospektywnie, zrozum mnie dobrze, wydaje mi się, że jestem tu już Bóg wie jak długo; jak gdyby cała wieczność minęła od czasu, kiedy przyjechałem [...]. To nie ma absolutnie nic wspólnego z rozumem, to jest sprawa czysto uczuciowa. Naturalnie byłoby niemądre, gdybym powiedział: Wydaje mi się, że jestem tu od dwóch miesięcy – to byłby przecież nonsens. Ale mogę właśnie tylko powiedzieć: Od dawna!¹⁸⁵.

¹⁸² Tamże, s. 144.

¹⁸³ Zob. J. Jarzębski, *Schulz*, s. 170.

¹⁸⁴ T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 1, przeł. J. Kramsztyk, Warszawa 2017, s. 82-83.

¹⁸⁵ Tamże, s. 126.

Podobny mechanizm ukazujący emocjonalne, silnie zsubiektywizowane podejście do zjawiska czasowości, możemy zaobserwować w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Choć nie ulega wątpliwości, iż sprawujący pieczę nad uzdrowiskiem, tajemniczy doktor Gotard w swojej zabawie z czasem posunął się znacznie dalej:

- Cały trick polega na tym – dodał, gotów mechanizm jego demonstrować na palcach, już ku temu przygotowanych – że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła.
- W takim razie – rzekłem – ojciec jest umierający lub bliski śmierci...
- Nie rozumie mnie pan – odrzekł tonem pobłażliwego zniecierpliwienia. – Reaktywujemy tu przeszły czas z jego wszystkimi możliwościami, a zatem i z możliwością wyzdrowienia¹⁸⁶.

Doktor Gotard to persona równie dziwna i niejednoznaczna jak całość scenerii, w której bytuje. Lekarz swobodnie kierujący interwałami czasu, posiadał nieograniczoną władzę nad kuracjuszami. Co znamienne dla humoru Schulza, w etymologii nazwy tej postaci można doszukiwać się pierwiastków quasi-sakralnych, wynikających ze związku z niemieckim rzeczownikiem *der Gott* oznaczającym boga. Jednakże Schulzowski „bóg” w filcowych pantoflach to postać jawnie komiczna, złożona ze sprzeczności, wpisująca się w zaprezentowany wcześniej schemat czarnego humoru. Przepelniony wołą mocy oraz nadrzędną ideą przywracania, a właściwie podtrzymywania ostatniego tchnienia życia u swych pacjentów, zatracą się, niczym Jakub, w kacerskich, demiurgicznych eksperymentach znanych z opowiadań, takich jak *Ptaki* czy *Traktat o manekinach*. Stworzona przez Gotarda „boczna linia czasu” to zdaniem Józefa jedynie fasada iluzji, „czas niejako zwymiotowany”, „czas z drugiej ręki”¹⁸⁷. Perwersyjny naukowiec bardziej przypomina nieszczęsnego Wiktora Frankenstein, na przemian z nieuchwytnym Godotem, znanym ze sztuki Samuela Becketta. Józef wciąż musi szukać go pośród labiryntowych, ciemnych korytarzy sanatorium, dochodząc finalnie do ściany absurdu:

Kilkakrotnie chciałem się z nim otwarcie rozmówić. Ale Doktor Gotard jest nieuchwytny. – Właśnie poszedł do sali restauracyjnej – oznajmia mi pokojówka. Kieruję się tam, gdy dogania mnie ona, ażeby powiedzieć, że się pomyliła, Dr Gotard jest w sali operacyjnej. Śpieszę na piętro, zastanawiając się, jakie operacje mogą tu być przeprowadzane, wchodzę do przedsiionka i w samej rzeczy każą mi czekać. Dr Gotard wyjdzie za chwilę, właśnie skończył operację, myje ręce. Widzę go niemal, małego kroczącego wielkimi krokami, w rozwianym płaszczu spieszącego przez szereg sal szpitalnych. Po chwili cóż się okazuje? Doktora Gotarda wcale tu nie było, od lat nie przeprowadzono tu żadnej operacji. Doktor Gotard śpi w swoim pokoju, a jego czarna broda sterczy zadarta w powietrze¹⁸⁸.

W przywołanym fragmencie doświadczamy poniekąd *sytuacji kafkowskiej* oraz wynikającego z niej czarnego humoru. Co może dziwić, Franz Kafka, czytając przyjaciółom fragmenty

¹⁸⁶ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 254.

¹⁸⁷ Tamże, s. 268.

¹⁸⁸ Tamże, s. 269.

pierwszego rozdziału *Procesu*, raz po raz wybuchał niepohamowanym śmiechem¹⁸⁹. To tłumaczyłoby zdanie Milana Kundery głoszącego, iż „komizm należy do samej *istoty sytuacji kafkowskiej*”¹⁹⁰, równocześnie wzmagając jej grozę. Autor *Nieznośnej lekkości bytu*, analizując sytuację Józefa K. pod kątem zawartej w niej śmieszności, stwierdza:

Słaba to jednak dla inżyniera pociecha, że jego historia jest komiczna. Tkwi w dowcipie z własnego życia niczym ryba w akwarium i wcale go to nie bawi. W rzeczy samej dowcip śmieszy tych tylko, którzy stoją przed akwarium; natomiast sytuacja kafkowska wciąga nas do środka, we wnętrzości dowcipu, w *grozę komizmu*.

W świecie *kafkowskim* komizm nie tworzy kontrpunktu dla tragizmu (tragikomizm), jak to się dzieje u Szekspira. Nie pojawia się w nim, by dzięki lekkości tonu uczynić bardziej znośnym to, co tragiczne; nie *towarzyszy* tragizmowi, *nie, niszczy go w zarodku*, pozbawiając w ten sposób ofiarę jedynego pocieszenia, którego mogłaby jeszcze oczekiwać: pocieszenia jakie przynosi wzniosłość (prawdziwa bądź domniemana) tragedii¹⁹¹.

W podobny sposób komiczna staje się historia ojca oraz syna w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Zawarta tam „groza komizmu”, która warunkuje pojawienie się pierwiastków *humour noir*, jednocześnie ilustruje pewną bezwyjściowość położenia bohaterów. Zarówno Jakub, jak i Józef mimowolnie dryfują w „*kafkowskim akwarium*”. Ojciec z wiadomych względów nadal podtrzymuje ów pozór bądź „surogat życia”, z kolei syn dość szybko zdaje sobie sprawę z fasadowości, a także gry pozorów, w którą bezwiednie zostali obaj wplątani:

Trudno zaprzeczyć, że wpadliśmy po prostu w pułapkę. [...] Od dawna stwierdziłem, że przewody dzwonek elektrycznych urywają się zaraz nad drzwiami i nigdzie nie prowadzą. Służby nie widać. Korytarze pogrążone są dzień i noc w ciemności i ciszy. Mam silne przekonanie, że jesteśmy jedynymi gośćmi w tym Sanatorium i że tajemnicze i dyskretne miny, z jakimi pokojówka zaciska drzwi pokoiów, wchodząc lub wychodząc, są po prostu mistyfikacją¹⁹².

Jakże przypomina to drugi rozdział *Procesu*, w którym zdezorientowany Józef K., przemierzając gęszcz równie pustych i ciemnych korytarzy, próbuje dotrzeć na swoje pierwsze przesłuchanie, podczas którego zostaje wyśmiany przez zgromadzoną publiczność. Co ciekawe, do dnia dzisiejszego to właśnie Schulz figuruje powszechnie jako tłumacz *Procesu*, choć zdaniem Jerzego Ficowskiego przekładu mogła dokonać również ówczesna narzeczona pisarza, Józefina Szelińska¹⁹³. Jakakolwiek byłaby prawda, autor *Sklepów cynamonowych* pisząc *Posłowie do Procesu*, analizował pseudorealistyczną metodę twórczą Kafki, po czym niejako zaadoptował ją do części własnych utworów:

¹⁸⁹ Opis wesołej, afirmatywnej strony osobowości pisarza odnajdziemy we wspomnieniach Maxa Broda: „Gdy Kafka sam czytał swe utwory, humor ten przejawiał się w sposób szczególnie wyraźny. Tak więc na przykład my, jego przyjaciele, śmialiśmy się niepohamowanie, gdy czytał nam pierwszy rozdział *Procesu*. I on sam również śmiał się tak bardzo, że chwilami nie mógł czytać dalej. Rzecz to dosyć dziwna, gdy się wspomni ponurą powagę tego rozdziału. Ale tak to było. Oczywiście, nie był to śmiech na wskroś zdrowy, niefrasobliwy. Ale był w nim element zdrowego śmiechu – obok tysiąca elementów niesamowitej zgrozy, której nie chcę pomniejszać”, M. Brod, *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1982, s. 236.

¹⁹⁰ M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, s. 95.

¹⁹¹ Tamże, s. 95.

¹⁹² B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 266-267.

¹⁹³ Por. B. Schulz, *Posłowie do Procesu*, w: tegoż, *Szkice krytyczne*, oprac. M. Kitowska-Lysiak, s. 25.

Tu po raz pierwszy stworzona została mocą poetyckiej magii jakaś rzeczywistość równoległa, jakieś ciało poetyckie. [...] Ten sobowtóry charakter swej rzeczywistości osiąga on przy pomocy pewnego pseudorealizmu [...]. Kafka widzi niezwykle ostro realistyczną powierzchnię rzeczywistości, zna on niejako na pamięć jej gestykulację, całą zewnętrzną technikę zdarzeń, sytuacji, ich zazębianie się i przeplatanie, ale jest to dla niego luźny naskórek bez korzeni, który zdejmuje jak delikatną powłokę i nakłada na swój transcendentny świat, transplantuje na swą rzeczywistość. Jego stosunek do rzeczywistości jest na wskroś ironiczny, zdradliwy, pełen złej woli – stosunek prestidigatora do swej aparatury. Symuluje on tylko dokładność, powagę, wysiloną precyzję tej rzeczywistości, ażeby ją tym gruntowniejszym skompromitować¹⁹⁴.

Schulz nie tylko wymienił tu niemal wszystkie sztandarowe cechy autora - czarnego humorysty, ale podkreślił również pewien szerszy koncept, który ukradkiem przeniknął także do planu *Sanatorium pod Klepsydrą*. W opowiadaniu tym pseudorealizm łączy się z realizmem magicznym, zaś perspektywa równoległej, „sobowtórnej” rzeczywistości buduje strukturę sanatoryjnego świata. Postaci zdają się tam posiadać dar bilokacji. I tak ojciec permanentnie dezorientuje syna, stale zmieniając miejsce pobytu: „Jak to pogodzić? Czy ojciec siedzi w restauracji, ogarnięty niezdrową ambicją żarłoczości, czy leży w swoim pokoju, ciężko chory? Czy jest dwóch ojców?”¹⁹⁵. Jak wiadomo, w tym przypadku wszystkiemu winien jest stale płatający figle czas, który raz po raz przechodzi w stadium rozpadu, jedynie potęgując wszechobecny zamęt. Oczywiście nie pozostaje to bez wpływu na percepcję Józefa, która zdaje się być mocno ograniczona, wręcz rozstrojona. Stale znika nie tylko ojciec, lekarz czy pokojówka, on sam także mimowolnie zmienia miejsca pobytu: „Musiałem, zmorzony sennością, długo bezwiednie wędrować po mieście, nim dowlokłem się, śmiertelnie zmęczony, do tego mostku”¹⁹⁶.

Józef, jak i całe sanatorium, funkcjonuje głównie w trybie półsnu, jawa nieustannie miesza się tam z pozorną realnością. Taka konstrukcja rzeczywistości może wiązać się z przełomem antynaturalistycznym, który miał miejsce w literaturze na początku XX stulecia. To właśnie wtedy nastąpiło gremialne zerwanie z obiektywizmem, wszystkowiedzącym narratorem spod znaku Balzaca, Stendhala czy Tołstoja. Wtedy też realistyczny opis rzeczywistości, ustąpił miejsca alogiczności, rozbudowanej, złożonej psychologii oraz po raz pierwszy, na większą skalę dopuszczono do głosu *strumień świadomości*, technikę która już w latach 20. przyczyniła się do znacznego rozgłosu będącego udziałem Jamesa Joyce’a, co podkreśla Artur Hutnikiewicz:

Zamiast indywidualnego bohatera w typie balzakowskim czy flaubertowskim otrzymujemy nieskończoną rzekę myśli i skojarzeń, rozlewny i nieustający w przypływie strumień świadomości, pozbawiony cesur

¹⁹⁴ Tamże, s. 24.

¹⁹⁵ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 264. Pisarz po raz kolejny odnosi się również do wskazanej w podrozdz. 2.2. romantycznej oraz modernistycznej koncepcji sobowtóra.

¹⁹⁶ Tamże, s. 263.

wewnętrzny monolog, w którym granice czasu i przestrzeni w konwencjonalnym znaczeniu ulegają całkowitemu zatarciu, wszystko jest jednocześnie [...]”¹⁹⁷.

Utrzymane w poetyce nowego, antyracjonalistycznego nurtu *Sanatorium pod Klepsydrą*, tuż po publikacji w 1937 roku podzieliło krytyków. Szczególnie ostre recenzje wyszły spod pióra dwóch, skądinąd wybitnych znawców literatury: Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego¹⁹⁸. Artykuł pod zbiorczym tytułem *Dwugłos o Schulzu*, ukazał się w pierwszym numerze „Ateneum” z 1939 roku. Wśród zarzutów stawianych autorowi pojawiły się między innymi tezy o antyhumanizmie pisarza, porzuceniu realizmu, braku hierarchii, czy wprowadzeniu fantastycznego, alogicznego porządku czasowego. Napierski grzmiał: „Specyficzny świat wyobrażeń epigona, jakim jest Schulz, znamionuje dowolność i kalekość; tę ułomność podpira szczudłami stylu: zamiast nowel, pisuje traktaty pięknoducha”¹⁹⁹. W obronie pisarza stanęła jego bliska znajoma oraz protektorka Zofia Nałkowska, notując w *Dzienniku*: „Niesłychaną napaść Wyki i Napierskiego w «Ateneum» na Schulza jako na kalekę i ułomnego, uczuwam też jako zły bardzo symptomat”²⁰⁰. Nałkowska mogła powiązać ową napaść z wzmagającymi się wówczas nastrojami antysemitycznymi. Co prawda, Kazimierz Wyka, z czasem miał zmienić zdanie, jednak przywołany artykuł, wyraźnie ukazuje, iż nowatorski i oryginalny jak na tamte czasy styl Schulza nierzadko budził kontrowersje. Mimo przykrych incydentów, pisarz w 1938 roku został doceniony: otrzymał Złoty Wawrzyn, najważniejszą wówczas nagrodę przyznawaną przez Polską Akademię Literatury. Niestety nie dane mu było długo cieszyć się tym prestiżowym wyróżnieniem, zaś jego świetnie rokująca kariera literacka została zastopowana niespełna rok później, kiedy to armia radziecka wkroczyła na tereny Drohobycza²⁰¹. Innowacyjny, na poły surrealistyczny, mitotwórczy sposób pisania Schulza, stał w jawnej kontrze do pełnej kiczu, płaskiej poetyki socrealizmu. Początkowo jedno z komunistycznych czasopism, lwowskie „Nowe Widnokreśli”, zaprosiło go do współpracy. Jednak ich reakcja na przysłane przez pisarza opowiadanie o synku szewca, który upodobił się do szewskiego zydła, była nad wyraz wymowna: „Nam Proustów nie potrzeba”. Jeśli już mowa o Prouście, Schulz podobnie jak francuski autor, koneser magdalenek, we własnych utworach odtwarzał rzeczywistość dawno minioną, rekonstruuje zaklęty świat dzieciństwa, co

¹⁹⁷ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu: główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1999, s. 28.

¹⁹⁸ Por. J. Jarzębski, *Wstęp do B. Schulz, Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 17.

¹⁹⁹ S. Napierski, K. Wyka, *Dwugłos o Schulzu*, w: K. Wyka, *Stara szuflada*, Kraków 1967, s. 264.

²⁰⁰ Z. Nałkowska, *Dzienniki IV 1930–1939. Część 2 (1935–1939)*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 386–387.

²⁰¹ Dalsze losy Schulza pełne są tragicznych zbiegów okoliczności. Pisarz został zastrzelony podczas dzikiej akcji w getcie, dzień przed planowaną ucieczką na „aryjskich papierach”, którą zorganizowali jego warszawscy znajomi, w tym Nałkowska.

widać zwłaszcza w *Sklepiach cynamonowych*. Jednak *Sanatorium pod Klepsydrą* także bywa traktowane jako swego rodzaju biograficzna rekonstrukcja. Chodzi o obecną tam katabazę Józefa, służącą odszukaniu oraz „wskrzeszeniu” utraconego Ojca.

Kiedy w czerwcu 1915 roku, umiera Jakub Schulz, Bruno zostaje zmuszony do przerwania studiów architektonicznych w wiedeńskiej akademii, z kolei okoliczności tego traumatycznego wydarzenia przytacza biograf pisarza, Wiesław Budzyński:

Po śmierci ojca, a następnie szwagra – który trapiiony nieuleczalną chorobą popełnił samobójstwo, podcinając sobie gardło brzytwą – nastaly dla Bruna chude lata. Śmierć ojca i wojna były końcem epoki ojcowskiego świata, który stawał się światem syna, światem niepewnym, bo nikt nie wiedział, co będzie PO TAMTEJ STRONIE WOJNY²⁰².

Zmarły ojciec na zawsze pozostanie czołową postacią w późniejszej twórczości literackiej syna, w odróżnieniu od matki, która symbolizowała jedynie pragmatyzm oraz przyziemną, kokieterijną, wyrafinowaną zmysłowość, o której była mowa wcześniej²⁰³. Figura Ojca została przypisana do sfery negującej racjonalizm, obszaru fantazji, jak również mitu, zaś szczególnie wymowny pod tym względem zdaje się być jeden z fragmentów opowiadania *Księga*:

To było bardzo dawno. Matki jeszcze wówczas nie było. Spędzałem dni sam na sam z ojcem w naszym wielkim wówczas, jak świat, pokoju. [...] Potem przyszła matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się. Uwidziony pieszczotami matki, zapomniałem o ojcu, życie moje potoczyło się nowym, odmiennym torem, bez świąt i bez cudów [...] ²⁰⁴.

Matka pojawia się także w *Sanatorium*, niczym mroczna zjawa, potęguje grozę odczuwaną przez Józefa. Jej obecność sprawia, iż bohater uświadamia sobie fatalizm sytuacji oraz matni, w którą się wplątał. Równocześnie postać matki idealnie wtapia się w tę wybrakowaną, skarłającą rzeczywistość, rodem z koszmaru. To także jeden z elementów służący wzmocnieniu panującego w uzdrowisku absurdu:

Dziękuję tu jeszcze dziwniejsze rzeczy, rzeczy, które zatajam przed samym sobą, rzeczy fantastyczne wprost przez swą absurdalność. Ile razy wychodzę z pokoju, wydaje mi się, że ktoś szybko oddala się spod drzwi i skręca w boczny korytarz. Albo ktoś idzie przede mną nie odwracając się. To nie jest pielęgniarka. Wiem, kto to jest! – Mamo! – wołam drżącym ze wzburzenia głosem i matka odwraca twarz i patrzy na mnie przez chwilę z błagalnym uśmiechem²⁰⁵.

Wizerunek rodzicielki wraz z przypisanym mu niepokojem i zagrożeniem, jakie ze sobą niesie, może przywołać na myśl postać bogiń – Matek, wspomnianych w *Wiośnie*. To właśnie te starożytne bóstwa, jak podaje Plutarch w *Życiu Marcellusa*, czczone w sycylijskim Engyium, przypisane są sferze inferycznej. Boginie te pojawiają się także w II części czytanej przez Schulza, *Fausta* Goethego, gdy Mefistofeles perroruje: „A to są Matki! / (...) Boginie obce

²⁰² W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 41.

²⁰³ Por. podrozdział 2.2.

²⁰⁴ B. Schulz, *Księga*, s. 106-107.

²⁰⁵ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 269.

wam, / Śmiertelnym. My zaś drżym na dźwięk ich imion sam”²⁰⁶. Co ciekawe, po wkroczeniu matki, mroczna aura, otulająca krajobraz sanatorium, jeszcze się wzmacnia, tak więc może to świadczyć o przenikającej tę relację obcości:

Nie wiem, czy jest to wpływ późnej pory roku, ale dni poważnieją coraz bardziej w barwie, mroczą się i ciemnieją. Jest tak, jakby patrzyło się na świat przez całkiem ciemne okulary. Cały krajobraz jest jakby dnem ogromnego akwarium – z bladego atramentu. Drzewa, ludzie i domy zlewają się w czarne sylwetki, falujące jak rośliny podwodne na tle tej atramentowej toni²⁰⁷.

Schulz, podobnie jak Kubin, był artystą, malarzem oraz grafikiem, stąd też regularnie wykorzystywał sugestywne barwy do odtworzenia dusznego nastroju, co wyraźnie widać w powyższym fragmencie. Opisy przestrzeni u obu autorów cechuje niezwykle podobieństwo stylistyczne. U Kubina czytamy: „Brak było najpiękniejszego: kolorowości”, „niepodobna już było odróżnić nocy od dnia; w równomiernym szarawym półmroku bardzo trudno się było orientować” lub „miasto, jak zazwyczaj - było martwe puste, ospałe”²⁰⁸. W *Po tamtej stronie* „dominowała szarość i brązy”²⁰⁹, wszystko inne było wyblakłe, przytłumione, niejako wprawione w ramy smętnego pejzażu. W *Sanatorium* zaś podziwiamy całe spektrum głębokich, nasyconych, atramentowych czerni i szarości: „Dzień był całkiem szary, przygaszony, bez akcentów”, „cały ten ciemny krajobraz”, „W lesie było ciemno jak w nocy”, „W korytarzu panował półmrok i solenna cisza”, czy „Był to jakby dzień widziany przez kir żałobny”²¹⁰. Ciemne, sugestywne odcienie, po które chętnie sięgali obaj twórcy, dodatkowo wzmacniały wszechobecny, paraliżujący indyferentyzm, o którym pisał Schulz: „Ta sama głęboka i spokojna abnegacja, to samo zdrętwienie zrezygnowane i ostateczne, nie potrzebujące już pociechy barw”²¹¹. Analogicznie mroczna aura dystopii Kubina także wynikała z porzucenia aktywizmu, niemożności podjęcia jakichkolwiek działań oraz z nasilającego się pragnienia autodestrukcji, stanowiącego *idée fixe* *Po tamtej stronie*:

W kawiarni wypilem mocny poncz i powiedziałem jakby z wisielczym humorem: – Nareszcie sam! – Po trzeciej szklaneczce zrobiłem bilans tego, do czego w życiu dążyłem, a com osiągnął: Wejrzenie w nicość. [...] Goniłem za złudą szczęścia, która mnie mamiła. Nic już nie chciałem słyszeć o tej małpiej farsie. Przy czwartej szklaneczce zabrnąłem już głęboko w bagnisko myśli samobójczych. Lepiej nie istnieć wcale niż być durniem pośród durniów. [...] Przy piątej szklaneczce postanowienie: Uchlać się tutaj, a potem w wodę!²¹².

²⁰⁶ J. W. Goethe, *Faust*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1962, s. 310. Jerzy Jarzębski wskazuje, iż to właśnie od Goethego, Schulz zaczerpnął motyw bogiń - Matek. Por. J. Jarzębski, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 160.

²⁰⁷ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 269.

²⁰⁸ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, przeł. A. M. Linke, Warszawa 1980, s. 60, 92, 208.

²⁰⁹ Tamże, s. 60

²¹⁰ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 251, 257.

²¹¹ Tamże, s. 251.

²¹² A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 134.

Bohaterowie *Sanatorium pod Klepsydrą*, jak i znacznie bardziej radykalnej, apokaliptycznej powieści Kubina, oscylują jedynie na marginesie życia, w stadium chronicznego zawieszenia. Chociażby Schulzowski Jakub, który za sprawą cofnięcia czasu, chwycił się szczerze danego mu przez doktora Gotarda, skrawka quasi-egzystencji. Natomiast monachijski rysownik, alter-ego autora *Po tamtej stronie*, nie będąc w stanie popełnić samobójstwa, coraz bardziej zatapia się w chorobliwo-delirycznej atmosferze Perły, konstatując: „stwierdziłem, że nie jestem zdolny ani do życia, ani do śmierci. Będę prowadził wegetatywny tryb półżycia między obydwoma możliwościami i oczekiwał śmiertelnego ciosu”²¹³. Schulz, bez wątplenia znał twórczość Kubina, o czym świadczy relacja Józefiny Szelińskiej, narzeczonej pisarza, zrekonstruowana przez Jerzego Ficowskiego. Podczas wspólnych spotkań zakochanych, przyszły literat: „przynosił książki, które omawiał, wykazywał, co mu było bliskie w Kubinie, w deformacji postaci; z Kubinem łączyła go ta pełna fantastyki goyowskiej groza”²¹⁴. Autor *Sklepów cynamonowych*, tak jak „czarownik z Zwickledt”, wielokrotnie kreował wybrakowane postaci, zwłaszcza skarłałych mężczyzn, które zaprezentował między innymi w masochistycznej *Xięgi Bałwochwalczej*²¹⁵. Nie zabrakło ich także w cyklu opowiadań sanatoryjnych, takich jak *Dodo czy Edzio*. Jak wiadomo deformacja postaci pełni również ważną rolę w całej poetyce czarnego humoru, która lubuje się w wszelkiej niekompletności, wybrakowaniu oraz odchyleniu od powszechnie przyjętych norm. Warto spojrzeć na to w kontekście zmian, jakie dokonały się na terenie dwudziestowiecznej sztuki, gdy nagle brzydota stała się znacznie bardziej intrygująca, niż klasycystyczne, proporcjonalne piękno, co podkreśla Maria Grossek-Korycka:

Piękno [...] musiało ustąpić pierwszeństwa formom mocnym, dalekim od wszelkiej harmonii geometrycznej, które nieprzebrana w odmianach Brzydota zawdzięcza mądrej nieprawidłowości i nielogiczności rysunku. Formy jej przez to posiadające daleko wyrazistsze rysy, mocniej podkreślone, lepiej wypowiadają Życie. Dziwaczność i nadspodziewaność linii dosadniej oddaje charakter – jest jego silniejszą ekspresją – która najwyższej potęgi osiąga w Potwornym²¹⁶.

Popularyzacja brzydoty oraz odejście od tradycyjnych kanonów czy wzorców, było „produktem ubocznym” przełomu modernistycznego, który zapoczątkował stopniowy zwrot w kierunku rzeczy niskich, wcześniej wzgardzonych. Ryszard Nycz, analizując „zjawisko

²¹³ Tamże, s. 135.

²¹⁴ Cyt. za: J. Ficowski, w: tegoż, *Księga listów*, s. 18.

Na kontakty Schulza z twórczością Kubina wskazuje także Jerzy Jarzębski: „Młody Schulz należał do bywalców księgarni ojca swego kolegi, Mundka Pilpla. Jakież były te „książki zbójcekie” przełomu wieków? Pisma filozoficzne i kulturoznawcze Schopenhauera, Nietzschego, Bergsona, Bachofena, poezja Goethego czy Rilkego, zapewne Miriam, Przybyszewski i – nieco później – Leśmian, zapewne klasycy wiedeńskiej moderny: Meyrink, Kubin, Hofmannsthal”, J. Jarzębski, *Schulz*, s. 33.

²¹⁵ Por. podrozdz. 2.2.

²¹⁶ M. Grossek-Korycka, *Medytacje. Synteza współczesności*, t. 1, Kraków 1914, s. 25. Cyt. za: R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 228.

ciężenia ku formom groteskowym”, dopatruje się źródła tych zmian w postępujących procesach urbanizacji. Podczas, gdy „*decorum* dekadenta” waloryzowało „niską rzeczywistość”, próbując ją nieudolnie estetyzować, w 1910 roku sytuacja uległa odwróceniu:

Brzydota była [...] przede wszystkim produktem urbanizacji i uprzemysłowienia, zjawiskiem odrażającym, usuwanym najchętniej z pola widzenia lub estetyzowanym [...]. W literaturze około roku 1910 waloryzacja „rzeczy wzgardzonych” oznaczać zaczyna już co innego. Postaci kalek, nędzarzy, szaleńców zaludniają światy tej literatury – u F. Mirandoli, L. M. Staffa, R. Jaworskiego, B. Leśmiana – są nosicielami innych znaczeń. Ułomność to, owszem „niegotowość”, „nieskończoność”, ale również tajemniczy znak wybrania i przekleństwa – wyobcowujący jednostkę z otoczenia i sytuujący ją w niecodziennej strefie podległej działaniu nieznanym praw²¹⁷.

W „kulcie brzydoty” zawarta jest także cała „goyowska groza”, o której wspominała Józefina Szelińska podczas rozmów z Ficowskim. Brzydocie tej towarzyszy również pierwiastek nihilistyczny, wzmacniający wydźwięk okrutnego bądź „krwawego śmiechu” modernistów. Oczywiście wydaje się, iż elementy turpistyczne wzmagają „grozę komizmu”, będącą konstytutywnym składnikiem czarnego humoru. Widać to zarówno u Kubina, jak i u Schulza, którzy w swoich pracach wskazywali na pewien paradoks śmiechu, przeradzającego się z czasem w podszytą trwogą (Angst), poważną wesołość. Czarny, egzystencjalny, pesymistyczny humor Kubina ustawicznie operował makabrą oraz naturalistyczną dosłownością. Ponadto odnajdziemy tam znacznie więcej drastycznych opisów, w rodzaju przywołanego poniżej, opatrzonego ironicznym komentarzem, mordu hetery Melitty:

Znaleziono ją w jej sypialni, z rozszarpanym brzuchem. Trzeba było wyłamać zaryglowane drzwi. Zamknięty z nią był kolosalny dog. Wściekłe zwierzę rzuciło się ze zjeżonym grzbietem na wdzierających się i pogryzło dwu policjantów, zanim zdołano je zastrzelić. Obydwaj zmarli wkrótce na wodowstręt. Z dawnej urody Melitty widoczne były w ostatnich dniach jej życia już zaledwie nikłe resztki. Na próżno usiłowała maskować zaszłe zmiany za pomocą nadmiernego szminkowania się i pudrowania²¹⁸.

Jak widać mroczny śmiech, przenikający *Po tamtej stronie* bazuje na wszechobecnym szaleństwie, to z niego zdają się wynikać wszelkie potworności. Autor momentami naśladował perwersyjno-sadystyczną komikę humorysty doby Oświecenia - markiza de Sade'a, którego *Justyna, czyli nieszczęścia cnoty*, głośna powieść wydana w 1791 roku, prezentowała wzburzonym czytelnikom przestrzeń chaosu, krwawych zbrodni i frenetycznego obłądzenia. Kubin także łączył erotyzm ze śmiercią, dewiacją, wynaturzeniem bądź pragnieniem mordu. Niektóre sceny *Po tamtej stronie*, przywodzą na myśl inne dzieło markiza, mianowicie *Sto dwadzieścia dni Sodomy*. Znamienne pod tym względem wydaje się zwłaszcza następujące wydarzenie, zrelacjonowane przez jedną z Kubinowskich postaci: „Ku memu przerażeniu ujrzałem, jak żółtowołosa prostytutka zębami pozbawiła męskości jakiegoś pijanego. Widziałem jego szkliste

²¹⁷ R. Nycz, tamże, s. 248.

²¹⁸ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 189.

oczy, tarzał się we własnej krwi”²¹⁹. Intensyfikacja opisów zbrodni wynikała z natężenia chaosu i obłądu opanowujących Państwo Snu. W zestawieniu z komiką Schulza, humor Kubina jest bez wątpienia bardziej makabryczny, a także epatujący porażającą ilością motywów skrajnie turpistycznych:

Policjanci podnieśli zabitego, ciekawi zobaczyć, co tak starannie zakrywał własnym ciałem: była to zbutwiała ludzka głowa, z której zwisały gęste, długie, kasztanowe włosy. Głowa zdawała się żywa. Coś poruszało się w oczodołach i wokół jakby naklejonych warg: rojowisko robaków²²⁰.

W przestrzeni *Po tamtej stronie*, śmierć staje się gwałtowna, dosłowna, ukazana z całym swym biologizmem. Całkiem inaczej, niż u Schulza, w którego świecie śmierci jako takiej nie ma. Odejście ojca stale rozciąga się czasie, z kolei pozostałe byty funkcjonują w obrębie nieustannej wędrówki form. Schulz poprzez humor niweluje grozę śmierci, Kubin, wręcz przeciwnie – wzmacnia ją. W *Po tamtej stronie* wszelkie „fenomeny patologiczne”, takie jak choćby bezustanne pijaństwo, przedstawiane są wprost, z pominięciem właściwej Schulzowi aluzyjności: „alkohol działał jak trucizna, chociaż bywały i wyjątki: osoby słabowite, kobiety i dzieci mogły niekiedy pić bez szkody dla zdrowia całymi litrami²²¹. *Kubinesk humor* opierał się na wszelkiego rodzaju wynaturzeniach oraz wręcz obsesyjnej biologiczności. Pozbawiony jakiegokolwiek pruderii miał za zadanie przełamać mieszczańskie konwenanse, a także silnie zszokować odbiorcę. To humor wymierzony przede wszystkim we wrogie ekscentrycznym artystom społeczeństwo filistrów. Ponadto w *Po tamtej stronie* eskalacja humoru wiąże się z eskalacją przemocy. Tortury, jak choćby wbijanie na pal, odbywają się na tle przestrzeni agonalnej, w której pełne trupów magazyny nikogo już nie dziwią, ukazując tak typowe dla czarnego humoru zjawisko banalizacji przemocy. Kubin osiągając apogeum grozy, stopniowo niweluje je poprzez ironiczne hasła bądź komentarze:

Odkoczyłem przerażony: było to długie, wąskie pomieszczenie, w którym piętrzyły się stosy, setki zwłok. Tkwiły w szarych workach z rogoży, związanych pod szyją, tak że tylko głowy wystawały. Przeważnie zielonkawe twarze, które śmiały się wyszczerzonymi zębami. Dużo jakby wyschniętych, z zakurczonymi, zmiażdżonymi oczami, inne całkowicie zapakowane, z naklejonym adresem. [...] Na tylnej ścianie tego magazynu trupów wisiała tablica, na której wielkimi literami wypisane było: „Hala nagle zmarłych”²²².

Ten mroczny humorysta, który jak sam mawiał „kochał zgon ekstatycznie” uczynił go swoistym epicentrum własnej poetyki *humour noir*. Zgoła odmiennie sytuacja kształtuje się w prozie Schulza, w której jak zauważa Tomasz Bocheński: „straszne jest tylko reminiscencją grozy, tragiczne tylko aluzją do tragedii”²²³. Cały czarny humor, który zawiera *Sanatorium pod*

²¹⁹ Tamże, s. 205.

²²⁰ Tamże, s. 217.

²²¹ Tamże, s. 200.

²²² Tamże, s. 216.

²²³ T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza*, s. 180.

Klepsydrą, zdaniem wspomnianego badacza komiki, służy jedynie uniknięciu nazwania ostatecznego oraz neutralizacji lęku przed nim:

Czarny humor stanowi jedną z najważniejszych cech tej strategii wymknięcia się umieraniu. Przywołuje ostateczność i z niej drwi, nie lekceważąc ostatecznych sił umierania. Bez przywołania grozy śmierci czarny humor nie objawia swego wyzwalającego charakteru. To oczywiste, że śmierć jest silniejsza, nieodwołalna, powszechna. Schulz te przekonania zamienia w wykpiony frazes, zabawną figurę uśmiercania sensu²²⁴.

Zawołowana śmierć, będąca jednym z tematów *Sanatorium*, została tymczasowo wstrzymana, w wyniku cofnięcia czasu przez doktora Gotarda. Oprócz ciągłych, przenikających tę prozę metamorfoz, był to kolejny z mechanizmów podtrzymujących złudę życia. Jak pamiętamy w Kubinowskiej *Perle* czas także uległ wstrzymaniu. Architektura oraz stroje mieszkańców Państwa Snu nawiązywały wprost do roku 1860, zaś sprowadzone przez Klausa Paterę budynki-rudery, w przeszłości były niemymi świadkami krwawych rewolucji, tłumionych przemocą rebelii bądź obserwatorami wszelkich zbrodni²²⁵. Wszystko to warunkowało funkcjonowanie bytów chromych i kalekich, prezentujących odbiorcom mocno zakotwiczoną w czarnym humorze „estetykę brzydoty”. Ryszard Nycz, przywołując *Historie Maniaków* Romana Jaworskiego, wskazuje na tak powszechną wówczas fascynację figurą pałuby:

Jest to domena potencjalności, wszystkich „niedo” i „poza”, owych „niedowcieleń” z pogranicza istnienia i niebytu, tworów pokracznych, wypaczonych, „rozdwojonych w sobie”. Jest to zarazem świat, w którym sprzeczności się nie znoszą, lecz tylko objają o siebie wzajemnie²²⁶.

W przypadku prozy Schulza wszystkie, wspomniane „niedowcielenia” wiążą się również z Schległowskim określeniem ironii „jako transcendentalnej błazenady czy bufonerii”²²⁷. O ironii, jako czynnika konsolidującym świat Schulzowskich opowiadań pisał m.in. Michał Paweł Markowski:

Schległowska definicja ironii [...] (odzywająca się u Schulza bardzo wyraźnie) ma swoje korzenie w obnażaniu fikcjonalności widowiska scenicznego, kiedy aktorzy greccy zdejmowali maski przed publicznością (parabaza, *Parekbazis*). [...] Schulz idzie dalej jeszcze i ironię umieszcza na płaszczyźnie ontologii, w jego rozumieniu bowiem ironia to niezgodność, niewspółmierność formy i materii, kształtu i życia. [...] Gdy czytamy Schulza, zwłaszcza gdy czytamy jego korespondencję, w której skarży się na samotność, na depresję, na nietwórczość, łatwo wyrabiamy sobie opinię na temat jego patosu. Schulz jest patetyczny: wzniosły, poważny, niebywale serio, z nikłym poczuciem humoru, wrzucony w lej depresji [...]. A może właśnie dlatego, może dlatego, że nie czuł się dobrze we własnej formie, potrzebował persyflażu i autoironii? [...] Ironista to ktoś, komu podobają się przebrania i kto zawsze jest gdzie indziej, niż się można tego spodziewać²²⁸.

²²⁴ Tamże, s. 180.

²²⁵ Podobny mechanizm odnajdziemy w *Wiośnie* Schulza, gdzie Józefowi towarzyszą postaci kukieł-rewolucjonistów m.in. Dreyfusa, Edisona, Garibaldiiego, Bismarcka, Wiktora Emanuela I, Gambetty, Mazziniego czy anarchisty-samobójcy Luccheniego.

²²⁶ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, s. 250.

²²⁷ Zob. M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 106.

²²⁸ Tamże, s. 106-107.

W podobnym tonie utrzymane są rozważania Bogusława Gryszkiewicza, który twierdził, iż „kategoria <<czarnego humoru>>, nie obejmując wszystkich aspektów Schulzowskiego komizmu, odpowiada tym jego składnikom, które wraz z ironią na pewno decydują o specyficznym zabarwieniu całości”²²⁹. Ponadto Gryszkiewicz, ubolewa nad zbyt późnym jego zdaniem, włączeniem prozy drohobyckiego pisarza w obręb ciemnej komiki:

[...] można by zadać jeszcze jedno niebłahe, jak się wydaje pytanie: dlaczego przez tak wiele lat, składających się na historię recepcji Schulzowskich opowiadań, temat czarnego humoru nie był podejmowany? Dlaczego na przykład nie zwrócił nań uwagi Artur Sandauer, autor opowiadań, które w powojennej literaturze polskiej stanowią jedną z najwyrazistszych manifestacji ciemnej odmiany śmiechu? [...] nieobecność tej problematyki ujawniała szerszą, rozpoznawaną już na początku lat dziewięćdziesiątych, tendencję do upodrzedniania czy wręcz bagatelizowania wszystkiego, co należało do – mówiąc słowami Aleksandra Fiuta – „prześmiewczej strony Schulzowskiej wyobraźni”²³⁰.

Rzeczywiście, jeśli chodzi o recepcję dzieł autora *Sklepów cynamonowych*, znacznie częściej podkreślano ich związek z kabałą lub judaizmem, choć pisarz wystąpił z gminy żydowskiej; bądź zwracano uwagę i próbowano tłumaczyć obecną w tych utworach sakralną symbolikę. Temat komiki był niejako przemilczany, często wręcz pomijany, gdyż uznano go za wątek niegodny poważnych, parabolicznych treści. Dopiero kolejne pokolenie literatuznawców, głównie pod wpływem tekstów postmodernistycznych, podjęło próbę reinterpretacji tej prozy według nowego klucza, związanego z całym spektrum topiki *humour noir*²³¹.

Bohaterowie Schulza, na wzór postaci modernistycznych, naprzemiennie wkładają maski tragiczne oraz komiczne, balansując na granicy własnych fobii, ukazanych przez pryzmat czarnego humoru. Wspomniany wcześniej, wybitny badacz twórczości drohobyckiego pisarza, Jerzy Ficowski, który poświęcił wiele lat życia na zebranie i ocalenie spuścizny autora *Sanatorium pod Klepsydrą*²³², w następujący sposób scharakteryzował humor Schulza: „przenikliwy a dyskretnie bezgłośny! Chroniący przed postawą s e r i o, właściwą obcemu mu światu, zabezpieczający od gestów egzaltacji”²³³. Istotnie, duża część tego humoru manifestuje się poprzez różnego rodzaju maskarady, zmianę perspektyw, bilokację bohaterów, którzy niespodziewanie zmieniają miejsce pobytu. To humor zabarwiony filozoficznie, o zacięciu satyrycznym, będący także kpina z małomiasteczkowej mentalności, któremu stale towarzyszy ruch, ciągła zmiana form i konstytucji. Pod pozorną fasadą komiki nierzadko ukryta zostaje gorzka refleksja na temat aktualnych wydarzeń społecznych, politycznych bądź kulturowych. Burzliwe dzieje Józefa oraz Jakuba często przybierają kształt szalonej wędrowki, wyjętej

²²⁹ B. Gryszkiewicz, *Bruno Schulz a tradycja czarnego humoru*, w: *W ulamkach zwierciadła*, s. 229.

²³⁰ Tamże, s. 229-230.

²³¹ Chodzi o teksty i prace naukowe takich badaczy jak T. Bocheński, T. Mizerkiewicz, B. Gryszkiewicz, T. S. Robertson czy R. Looby.

²³² Niestety badaczowi nigdy nie udało się odnaleźć zaginionego manuskryptu powieści *Mesjasz*.

²³³ J. Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych*, s. 73.

wprost z awanturniczych powieści drogi bądź powiastek filozoficznych w rodzaju *Kandyda* lub *Kubusia Fatalisty*. Humor autora *Sanatorium*, wyraża także ową tęsknotę za wesołą epopeją Rabelais'go czy beztroską karnawalizacją życia, w której Nietzsche upatrywał swoistego ocalenia ludzkości:

[...] jesteśmy pierwszym uczonek stuleciem *in puncto* <<kostiumów>>, rozumiem, moralów, wyznań wiary, smaków artystycznych i religij, przygotowani, jak żadna jeszcze epoka, do karnawału w wielkim stylu, do najuduchowieńszego śmiechu i szaleństw zapustnych, do transcendentalnej wyżyny najszczytniejszego blażeństwa i arystofanicznego wyszydzenia świata. Być może, iż tu właśnie odkryjemy jeszcze dziedzinę naszego w y n a l a z k u, dziedzinę, w której zdobyć się możemy jeszcze na oryginalność, na przykład jako paradyści dziejów świata i arlekiny Boga, - acz nic dzisiejszego nie ma przed sobą przyszłości, to jednak ś m i e c h nasz może mieć ją właśnie²³⁴.

W tym miejscu należałoby wspomnieć o „komizmie historycznym” oraz związanym z nim „karnawale historii”, który wchłonął w swój szaleńczy korowód całe narody, a którego ofiarą padł również wspomniany filozof. Jak wiadomo, pisma Nietzschego, zawierające koncepcję „woli mocy” za sprawą małżeństwa jego krewnej, oddanej wyznawczyni reżimu, niefortunnie wpadły w ręce nazistów, podlegając ich swobodnej reinterpretacji zgodnie z duchem nowej ideologii. „Komizm historyczny” został już zasygnalizowany w pierwszym rozdziale niniejszej pracy, przy okazji profetycznej prozy Kafki, która zdaniem niektórych badaczy, w tym Berndta Neumanna, zapowiadała wszystkie późniejsze katastrofy, w momencie, gdy oko *Zamku* przemieniło się w oko selekcji. Podobnie śmiech Schulza, z pozoru beztroski, oparty na metamorfozach, komicznych mistyfikacjach, grze słów czy igraniu z konwencją, cechuje także wielowymiarowość oraz wzmożona refleksyjność. W momencie literackiego debiutu Schulza, na arenie historii debiutuje także Adolf Hitler, przejmując całkowitą władzę w Niemczech. Wraz z nasilającą się propagandą, w niemal całej Europie wzmagają się nastroje antysemityczne, a do głosu dochodzą przepelnieni nienawiścią, fanatyczni mówcy pokroju Rosenberga czy Goebbelsa, który nie tak dawno obronił dysertację poświęconą literaturze romantycznej, napisaną pod kierunkiem profesora żydowskiego pochodzenia²³⁵. Sięgając do słownika Franciszka Rabelais'go zasadne byłoby nazwanie ich *agelaistami*, a więc ludźmi całkowicie pozbawionymi humoru. We wspomnianej już *Sztuce powieści*, autorstwa Milana Kundery, odnajdziemy krótką charakterystykę tego terminu:

²³⁴ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 180.

²³⁵ W 1920 roku Goebbels przeniósł się do Heidelbergu, aby uczyć się tam na wykłady poświęcone literaturze niemieckiego romantyzmu u profesora Friedricha Gundolfa, którego prawdziwe, żydowskie nazwisko brzmiało Gundelfinger. Goebbels przystąpił do obrony pracy doktorskiej w 1922 roku u kolegi prof. Gundolfa, prof. von Waldberga, który także był „w połowie Żydem”, a do którego przyszły minister propagandy napisał pełen podziwu, entuzjastyczny list. Kilka lat później dysertacja zniknęła z biblioteki w Heidelbergu, zaś temat wspomnianej rozprawy został upolityczniony. I tak praca dotycząca dramatów Wilhelma von Schütza przekształciła się w *Duchowo-polityczne nastroje wczesnego romantyzmu*, zob. A. Klabunde, *Magda Goebbels. Pierwsza dama Trzeciej Rzeszy*, przeł. M. Kilis, Warszawa 2014, s. 88.

Rabelais wynalazł wiele neologizmów, które weszły później do francuszczyzny oraz innych języków, lecz jedno z tych słów poszło w zapomnienie i wielka to szkoda. To słowo *agélaste*; pochodzi ono z greki i oznacza tego, kto się nie śmieje, kto nie ma poczucia humoru. Rablais nie znosił agelastów. Bał się ich. Skarżył się, że agelaści byli tak „dla niego okropni”, że niemal całkiem zaprzestał pisanie, i to na zawsze. [...] Nie usłyszawszy nigdy śmiech Boga, agelaści tkwią w przekonaniu, że prawda jest jasna, że wszyscy ludzie winni myśleć to samo i że oni sami są dokładnie takimi, jakimi się sobie wydają²³⁶.

Obecny w *Sanatorium pod Klepsydrą* humor częściowo wymierzony był przeciw takim właśnie, dochodzącym do głosu w przestrzeni publicznej agelastom, których w opowiadaniu, symbolizuje postać introligatora, a więc człowieka-psa. W przypadku prozy Schulza to ludzie upodabniają się do zwierząt, nie na odwrót. Jak zauważa Jerzy Jarzębski, w świecie tych opowiadań zwierzęta pełnią określoną rolę, stanowiąc dla człowieka „jak gdyby repertuar możliwych <<masek>> lub <<ról>> do odegrania: każde z nich jest nośnikiem jakiejś emocjonalnej aury, jakości duchowej, z którą człowiek może się utożsamić”²³⁷. Animalizacja to także jeden z elementów służących kreacji postaci, dość często wykorzystywanych w obrębie poetyki czarnego humoru. Wystarczy wspomnieć choćby Gregora Samsę z *Przemiany* Kafki, który zmieniając się w robaka, lamentuje nie z powodu owej przemiany, lecz niemożności wykonywania obowiązków biurowych. Jak wiadomo w skorupiaka przekształca się również Jakub w *Ostatniej ucieczce ojca*, a zatem opowiadaniu niejako wieńczącym, zamykającym cykl sanatoryjny. Jednak, co warto podkreślić, w świecie opowiadań Schulza, jedynie człowiek-pies to hybryda budząca grozę, skupiająca w sobie mieszaninę wstrętu, lęku oraz makabrycznej potworności:

Sanatorium trzyma na łańcuchu ogromnego wilczura, straszliwą bestię, prawdziwego wilkołaka o demonicznej wprost dzikości? [...] Nie szczeka wcale, tylko jego dzika twarz staje się na widok człowieka jeszcze straszniejsza, rysy drętwieją w wyraz bezdennej wściekłości i, podnosząc powoli straszną mordę, zanosi się w cichej konwulsji całkiem niskim, żarliwym, z głębi nienawiści wydobyłym wyciem, w którym brzmi żal i rozpacz bezsilności²³⁸.

Józef wielokrotnie mijając budę „bestii”, dopiero po jakimś czasie uświadamia sobie, że ma do czynienia z człowiekiem, aczkolwiek jego nieoczywiste „człowieczeństwo” zostaje zakwestionowane:

Toż to był człowiek. Człowiek na łańcuchu, którego w upraszczającym, metaforycznym, ryczałtowym skrócie brałem niepojętym sposobem za psa. Proszę mnie źle nie zrozumieć. Był to pies – niezawodnie, ale w postaci ludzkiej. Jakość psia jest jakością wewnętrzną i może się manifestować równie dobrze w postaci ludzkiej, jak i zwierzęcej. [...] Twarz żółta, koścista, oczy czarne, złe i nieszczęśliwe.[...] Był to raczej introligator, krzykacz, mówca wiecowy i partyjnik – człowiek gwałtowny, o ciemnych wybuchowych namiętnościach. [...] w tych czeluściach pasji, w tym konwulsyjnym zjeżeniu wszystkich włókien, w tej furii szaleńczej wściekle oszczekującej koniec skierowanego doń kija – był on stuprocentowym psem²³⁹.

²³⁶ M. Kundera, *Sztuka powieści*, s. 138-139.

²³⁷ J. Jarzębski, *Schulz*, s. 117.

²³⁸ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 270.

²³⁹ Tamże, s. 273-274.

W przypadku intrologatora wybujała zwierzęcość posłużyła ukazaniu rażącej bezrefleksyjności, która warunkowała ślepe podążanie za wybranym „panem”. Warto wspomnieć, iż właśnie w momencie powstawania poszczególnych tekstów wchodzących w skład sanatoryjnego zbioru, niemiecki Reichstag w 1935 roku, uchwalił *Nürnberger Rassengesetze* (Norymberskie ustawy rasowe), co odbiło się szerokim echem w całej Europie²⁴⁰. Schulzowi musiały być przynajmniej częściowo znane zawarte tam pseudoideologiczne postulaty, stąd też występujący w utworze intrologator, został owładnięty jakąś toksyczną ideą, która uniemożliwiała mu dialog z cywilizowanym światem: „Próbuję nawiązać z nim rozmowę, ale z jego ust wychodzi tylko niezrozumiały bełkot”²⁴¹. Użyte sformułowanie może być czytelną aluzją do rozprzestrzeniającej się wówczas propagandy. Ponadto pełne agresji oraz tłumionego okrucieństwa, oblicze wilkołaka²⁴² zostało przedstawione za pomocą rozbudowanej metaforyki:

[...] wskutek wstrząśnięcia twarz jego natychmiast łamie się, rozpada, przerażenie wynurza się do połowy, gotowe do skoku, a tuż za nim wściekłość, czekająca tylko na moment, ażeby znów zamienić tę twarz w kłębowisko syczących żmij²⁴³.

Przywołany fragment obrazuje szczególne upodobanie Schulza do animizacji, zaś użycie sformułowania - „kłębowisko żmij”, może być też pewną aluzją do wydanej w 1932 roku, powszechnie znanej powieści François Mauriac pod tym samym tytułem. Schulz, budując efekt komiczny wielokrotnie wykorzystywał takie środki stylistyczne, jak: animizacja, animalizacja, personifikacja, ekscentryczne słownictwo lub też cechującą się nagromadzeniem form „estetykę przepelnienia”. Jednocześnie nieustannie zacierał granicę między jawą, a snem oraz jak twierdzi Jerzy Jarzębski między „tym, co, wyobrażone, a tym, co rzeczywiste, mitologicznym znakiem, a zdarzeniem realnym”²⁴⁴.

Debra Vogel, w jednym z nielicznych, zachowanych listów z 9 stycznia 1939 roku, nawiązując do twórczości Tomasza Manna, zwraca uwagę na obecne tam, sprzężenie „mądrości i snu”:

Zachwył Twój dla T. Manna podzielam bez zastrzeżeń. To, co daje, to czysty ekstrakt „mądrości i snu”, ożenionych najszcześliwiej w świecie, to irracjonalność (sen), ujęta słowami najmądrzejszymi, najtrafniejszymi, jakie kiedykolwiek wypadało nam słyszeć. I ta kondensacja treści, ta potrzebność i nośność

²⁴⁰ Ustawy te były znane niemal wszystkim, jednak z początku prawie nikt nie przewidywał ich dalekosiężnych skutków. Andrew Nagorski, opisując te wydarzenia, przytacza historię jednego z wielu Żydów zmuszonych wówczas opuścić Niemcy: „Peter Sichel miał 12 lat w roku 1935, gdy rodzice wysłali go z Berlina do brytyjskiej szkoły. Wspomina ostrzeżenia matki, gdy reżim Hitlera wprowadził rasistowskie ustawy norymberskie: <<Wszyscy Żydzi zostaną zabici>>, i że wszyscy ich przyjaciele uważali ją za szaloną”, zob. tegoż, *Lowcy nazistów*, przeł. J. Szkudliński, Poznań 2017, s. 116.

²⁴¹ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 274.

²⁴² Wilkołak, niem. *Werwolf* to także kryptonim późniejszej akcji nazistów, która zakładała likwidację Żydów i Słowian, zajmujących okupowane tereny Wschodnich.

²⁴³ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 274.

²⁴⁴ J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 35.

każdego słowa, które się kosztuje jak owoc drogocenny. Tak, te książki można czytać w nieskończoność [...]. Możesz napisać do niego, na pewno nikt w tej formie i takim słownikiem nie mówił mu o tych rzeczach²⁴⁵.

Autor *Sklepów cynamonowych* rzeczywiście napisał do Manna, kiedy ten po ucieczce z nazistowskich Niemiec, przebywał w neutralnej politycznie Szwajcarii. Posłał mu też napisane po niemiecku opowiadanie z 1937 roku *Die Heimkehr* (Powrót do domu), ozdobione ilustracjami Eggi van Haardt. Niestety, odzew ze strony twórcy *Lotty w Weimarze*, o ile wiadomo, nigdy nie nastąpił. Mimo to, jak wskazuje Jerzy Jarzębski, wielce prawdopodobne wydaje się, iż Mann zaginiony tekst otrzymał, a zawarte w nim wątki mógł przenieść do jednej ze swoich wielkich powieści:

[...] możemy podejrzewać, że tekst Schulza, być może, nie pozostał bez wpływu na twórczość niemieckiego pisarza: postać ojca Adriana Leverkühna z *Doktora Faustusa*, wraz z jego quasi-naukowymi eksperymentami, do złudzenia przypomina sylwetkę starego Jakuba ze Sklepów cynamonowych. Jeśli zaginione opowiadanie portretowało także ojca Brunona, to nie jest wykluczone, że ta sugestywnie namalowana figura przeniesiona została do powieści Manna²⁴⁶.

Być może to jedynie kwestia przypadku i pewna spójność wizji artystycznej obu twórców, niczym koncepcja mitu oraz jego społecznej funkcji, która leży u podłoża ich twórczości, a którą rozwijali całkiem niezależnie od siebie. Schulz jak wiadomo cenił Manna, jako twórcę parabolicznych, uniwersalnych powieści, które za pomocą alegorii przekazują ponadczasowe prawdy o ludzkości. Prawdopodobnie w dziedzinie prozy Mann był dla niego tym, kim Rilke w sferze poezji. Chronologia poświadcza, iż pewne pomysły Manna, które odnajdziemy także u Schulza, ujrzały światło dzienne nieco wcześniej. Chociażby wspomniana już zabawa z czasem, obecna zarówno w *Sanatorium pod Klepsydrą*, jak i we wcześniejszej o ponad dekadę *Czarodziejskiej górze* z 1924 roku. Mimo wielu podobieństw nie można mówić tu o jakimkolwiek zjawisku epigonii, którą zarzucił pisarzowi Stefan Napieski. W *Sanatorium* zahibernowany czas warunkuje obecność ciemnego humoru, który bazuje na wynikających z tego zjawiska nieprawdopodobieństwach. Kiedy czas zostaje cofnięty nic już nie powinno zdziwić czytelnika, gdyż tłumaczy to wszelkie irracjonalne sytuacje. W *Czarodziejskiej górze* upływ czasu został skrajnie zindywidualizowany, a także warunkował wzmożoną refleksyjność postaci, wygłaszających długie tyrady dotyczące historii, filozofii, humanizmu czy sztuki. „Humor Berghofu” ma zdecydowanie jaśniejszy, bardziej afirmatywny odcień, dodatkowo obecne tam pierwiastki fantastyczne niemal nigdy nie odgrywają pierwszorzędnej roli, bytując głównie w tle wydarzeń²⁴⁷. Często występuje za to komizm sytuacyjny, związany zwłaszcza z

²⁴⁵ *Od Debory Vogel 9 I 1939*, w: B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, s. 249.

²⁴⁶ J. Jarzębski, *Schulz*, s. 75.

²⁴⁷ Wyjątkiem mogą być organizowane w Davos seanse spirytystyczne bądź kończąca pierwszy tom powieści scena karnawału zatytułowana *Noc Walpurgi*, gdzie pojawiają się mefistofeliczne wątki nawiązujące do *Fausta*, starych podań germańskich i symboliki średniowiecznego karnawału. Wszystko to zdaje się być jednak o wiele

rozgrywkami towarzyskimi, romansami²⁴⁸ bądź chorobami pacjentów, którzy opowiadają sobie nawzajem o ciekawych przypadkach oraz skomplikowanych operacjach, jakim są poddawani:

Dobroduszne szare oczy pana Fergego rozszerzały się [...]. – Bez narkozy, proszę panów. [...] nagle słyszę, jak radca Behrens mówi „Taak!”, i w tej samej chwili, proszę panów, zaczyna jakimś tępych narzędziem [...] obmacywać mi opłucną: szuka odpowiedniego miejsca do przekłucia i wypuszczenia gazu. I podczas kiedy tak jeździ narzędziem po mojej opłucnej [...] nagle przestałem istnieć [...]. Opłucnej, proszę panów, nie należy, nie powinno się dotykać, ona nie chce i nie znosi żadnego dotknięcia, opłucna to tabu; osłania ją ciało, izoluje i czyni niedostępną raz na zawsze. A teraz radca Behrens ją odsłonił i obmacywał. [...] nigdy bym nie pomyślał, że takie po stokroć wstrętne i podle uczucie może się komuś przytrafić na ziemi i w ogóle gdziekolwiek oprócz piekła!²⁴⁹.

Doktor Gotard także znacząco różni się od Radcy Dworu Behrensa, który sprawuje władzę w Mannowskim Davos. Co prawda, Settembrini raz po raz nazywa go Radamantyssem²⁵⁰ bądź Panem Urianem²⁵¹, wskazując na pewne mefistofeliczne aspekty osobowości lekarza, który bezbłędnie poznaje „czy ktoś jest materiałem na przyzwoitego pacjenta, bo do tego trzeba mieć talent jak do wszystkiego²⁵². Jednakże lekarz z *Sanatorium* zdaje się być postacią o wiele bardziej tajemniczą, wiecznie nieobecną, stroniącą od pacjentów i sanatoryjnych gości. Podczas, gdy Behrens oddaje się pasjom czyniącym go „bardziej ludzkim”, takim jak amatorskie malarstwo, tworząc pejzaże i portrety swych kuracjuszy; Gotard praktycznie nie nawiązuje żadnych relacji, bez reszty poświęcając się eksperymentom warunkującym nikły „surogat życia”. To co, ich łączy to zbliżona postawa wobec śmierci. W Davos przypadki zgonów ukrywane są przed pacjentami, w sanatorium Schulza mamy do czynienia z „pólistnieniem” bądź „pozorem istnienia”. Choć nie ma tam śmierci *sensu stricto*, występuje zjawisko umierania rozciągniętego w czasie. Warunkuje to specyficzny, wprowadzony przez autora czas marzenia sennego. Czas ten uprawdopodobnia wszystkie niezwykle sytuacje, jak choćby wyjazd Józefa ze sklepu Ojca na wielkiej lunecie. Ten świat quasi-snu, zupełnie jak u Kubina, ukazuje rzeczywistość wybrakowaną, odwróconą, będącą w stanie chaosu. Widać to na przykładzie wspomnianego sklepu Jakuba, który niegdyś prezentował się jako okazała konfekcja oferująca towary bławatne najwyższej jakości, teraz przypomina jedynie podrzędną budę, która w żadnym wypadku nie stanowi kupieckiej chluby. Brak szyldu i dokładnego adresu bynajmniej nie przeszkodził Józefowi w zamówieniu tam „pewnej książki pornograficznej”:

bardziej realistyczne, nie wykraczające poza sferę prawdopodobieństwa. W żadnym wypadku nie odnajdziemy tam postaci tak fantastycznych jak człowiek-pies lub scen w rodzaju tych, kiedy Józef wyjeżdża ze sklepu ojca na wielkiej, papierowej lunecie. Por. *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 262.

²⁴⁸ Stąd używane przez Settembriniego określenie werandowania jako „pozycji poziomej”, będącej aluzją do rozwiązań obyczajowej oraz prostytutki („poziome rzemiosło”). Por. *Czarodziejska góra*, s. 89.

²⁴⁹ T. Mann, *Czarodziejska góra*, s. 353-354.

²⁵⁰ Oprócz Minosa i Ajakosa jeden z trzech sędziów zmarłych w Hadesie.

²⁵¹ Ludowa nazwa diabła.

²⁵² T. Mann, *Czarodziejska góra*, s. 60.

Przed kilkoma dniami pisałem do księgarni w sprawie pewnej książki pornograficznej i oto posłano mi ją tu, już znaleziono mój adres, a raczej adres ojca, który zaledwie otworzył sobie sklep bez szyldu i firmy. W istocie zdumiewająca organizacja wywiadu, godna podziwu sprawność ekspedycji! I ten niezwykle pośpiech!²⁵³.

W powyższym fragmencie dostrzegamy jeden z przejawów Schulzowskiego humoru. Syn odwiedzając chorego, być może nawet umierającego ojca, nie jest w stanie powstrzymać się od studiowania obsceniczných dzieł. Reakcja, pozornie zgorszonego Jakuba również wpisuje się w obręb komiki sytuacyjnej:

– Możesz sobie przeczytać z tyłu w kontuarze? – rzekł ojciec, posyłając mi niezadowolone spojrzenie – widzisz sam, że tu nie ma miejsca²⁵⁴.

Te ponure błazeństwa zazwyczaj były domeną głównie Ojca, który będąc niejako półmartwym, za wszelką cenę stara się wyeksponować swój witalizm:

Wchodzę w obiadowej porze do restauracji na mieście, w bezładny gwar i zamęt jedzących. I kogoż spotykam tu na środku sali przed stołem uginającym się od potraw? Ojca. Wszystkie oczy skierowane są na niego, a on błyszcząc brylantową szpilką, niezwykle ożywiony, rozanielony do ekstazy, przechyla się z afekcją na wszystkie strony w wylewnej rozmowie z całą salą od razu. Ze sztuczną brawurą, na którą patrzeć nie mogę bez najwyższego niepokoju, zamawia wciąż nowe potrawy, które piętrzą się stosami na stole. Z lubością gromadzi je dookoła siebie, chociaż nie uporał się jeszcze z pierwszym daniem. Mlaskając językiem, żując i mówiąc jednocześnie, markuje on gestami, mimiką najwyższe ukontentowanie tą biesiadą [...] ²⁵⁵.

Jakub jawi się tu niczym Mynheer Peeperkorn, „prawdziwa osobistość” rodem z *Czarodziejskiej Góry* Manna. Schulz wskazując na niepohamowany apetyt kuracjusza, w celu wywołania efektu komicznego, kolejny raz zastosował „estetykę przepelnienia”, jako że podkreślenie biologicznej sfery życia Ojca, kłóci się z jego rzeczywistą konstytucją. Postać ta, w odróżnieniu od konstruktów Matki jest na wskroś komiczna. To właśnie Jakub został przypisany sferze fantastyki, czarnego humoru, absurdu i groteski, zaś katabaza syna to nic innego jak próba ostatniego pożegnania. W świecie realnym bowiem Ojca już nie ma, przestał istnieć, znaleźć go można jedynie w kręgu mistyfikacji oraz przestrzeni pozorów. Po raz kolejny zaznacza się tu silny związek i ogromny wpływ jaki postać ta wywarła na wyobraźnię twórczą Schulza. Jakub stanowi więc główny filar tej prozy oraz prywatnej mitologii pisarza. W tym miejscu zasadne byłoby użycie metafory Franza Kafki, który w *Liście do ojca* pisał: „Niekiedy wyobrażam sobie rozwieszoną mapę kuli ziemskiej i Ciebie rozciągniętego na niej w poprzek”²⁵⁶. Co ciekawe, Józef, zstępując w mroczne rewiry sanatorium odrzucił realność, a także zrezygnował z powrotu, o czym świadczy rozmowa Schulza z Aleksym Kuszczakiem:

²⁵³ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 260.

²⁵⁴ Tamże, s. 260.

²⁵⁵ Tamże, s. 263.

²⁵⁶ F. Kafka, *List do ojca*, przeł. J. Sukiennicki, Warszawa 1979, s. 50.

Na moje pytanie, czy „syn” powrócił do normalnego życia ostatecznie, powiedział, że właśnie w tym rzecz, że dał się ponieść marzeniom o możliwości odratowania ojca i posunął się aż poza granice ustalone rzeczywistością – więc nie mógł już wrócić²⁵⁷.

Czarny humor zawarty w *Sanatorium pod Klepsydrą* ma wymiar nie tylko osobisty, związany z próbą „przepracowania” straty ojca, o której świadczy przepełniająca całość utworu funeralna symbolika. Niejednokrotnie można zaobserwować tam echo przełomowych wydarzeń politycznych. Należy pamiętać, iż zbiór analizowanych opowiadań ukazał się rok przed Anshlussem Austrii, *Nocą kryształową* oraz układem monachijskim, na mocy którego Rzesza Niemiecka bezprawnie zaanektowała część terytorium Czechosłowacji. W 1937 roku sytuacja polityczna uległa znacznej destabilizacji. Już jeden z fragmentów *Sanatorium pod Klepsydrą* odznacza się ponurym profetyzmem: „Tylko niektóre sklepy były otwarte. Inne miały na wpół zasunięte żaluzje, zamykano je pośpiesznie”²⁵⁸. W drugiej połowie lat 30. świadomość nadciągającej wojny była już dość powszechna. W 1936 roku w *Małym komentarzu do Soli ziemi*, Józef Wittlin przestrzegał: „Spokojny, niekiedy prawie figlarny ton, jakim pisma codzienne mówią o przyszłej wojnie, że będzie taka i będzie owaka – potęguje tylko koszmarny stan, w którym nam żyć wypadło”²⁵⁹. Schulz, mimo, iż mieszkał na prowincji, z pewnością przeczuwał nadciągającą katastrofę, co mogło wpłynąć na zwrot pisarza w kierunku ciemnej komiki, jako że czarny humor zazwyczaj oddaje świadomość humorysty, któremu nierzadko towarzyszy pesymistyczna bądź skrajnie pesymistyczna wizja świata²⁶⁰. Ówczesną postawę Schulza, wyraża ponadto jedna z sentencji Horacego głosząca: „I cóż przeszkodzi mi, śmiejąc się mówić prawdę?”, którą to Michał Bułhakow ustanowił mottem powieści *Życie Pana Moliera*²⁶¹.

W *Sanatorium pod Klepsydrą* błazeństwo, na zasadach kontrastu, współlistnieje z powagą. Warunkuje to postawa samego autora, który jak przystało na humorystę spod znaku *noir*, nie zamyka się wyłącznie w ramach mitologii oraz jej odrealnionych, magicznych struktur. Z czasem tę komiczno-fantastyczną, alegoryczną opowieść, którą nam prezentuje, zaczyna dyskretnie przenikać tak ważna w strukturach czarnego humoru „groza komizmu”. Utwór, pełniący w całym, sanatoryjnym zbiorze funkcję nadrzędną, realizuje jedną z tez Nikołaja Gogola, określanego mianem „humorysty melancholijnego”, który zwykł mawiać: „Jeśli długo i uważnie przyglądać się jakiejś śmiesznej historii, staje się ona coraz bardziej smutna”²⁶². W

²⁵⁷ Aleksy Kuszczak, w: Bruno Schulz. *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, s. 64.

²⁵⁸ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 258.

²⁵⁹ J. Wittlin, *Mały komentarz do Soli ziemi*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 6, w: tegoż, *Sól Ziemi*, oprac. E. Wiegand, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 290.

²⁶⁰ Por. B. Gryszkiewicz, *Bruno Schulz a tradycja czarnego humoru*, w: *W ulamkach zwierciadła*, s. 231.

²⁶¹ M. Bułhakow, *Życie Pana Moliera*, przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Warszawa 1987, s. 5.

²⁶² Cyt. za: M. Kundera, *Sztuka powieści*, s. 130.

przypadku *Sanatorium pod Klepsydrą* wymowne są zwłaszcza końcowe partie tekstu, sygnalizujące nadchodzącą katastrofę. Pamiętamy, iż w *Po tamtej stronie* Kubina, tuż przed upadkiem Perły, miasto opanowały dzikie zwierzęta, z kolei u Schulza są to hordy wściekłych, czarnych psów:

W pobliżu Sanatorium roi się od czarnych psów. Różnej wielkości i kształtu przebiegają nisko w zmięczeniu wszystkie drogi i ścieżki, [...] pełne napięcia i uwagi. Przelatują po dwa, po trzy z wyciągniętymi czujnymi szypkami, uszy spiczasto nastawione, z żalnym tonem cichego skomlenia [...] sygnalizując najwyższe wzburzenie. Zaprzęgnięte swoimi sprawami, pełne pośpiechu, zawsze w drodze, zawsze pochłonięte niezrozumiałym celem – ledwo zwracają uwagę na przechodnia. Czasem tylko łypną ku niemu oczyma w locie i wtedy z tego zeza, czarnego i mądrego, wyziera wściekłość hamowana w swych zapędach jedynie brakiem czasu²⁶³.

Wspomniane psy według dawnych podań i legend, zwiastują zwykle zagładę lub śmierć, co może tłumaczyć fakt, iż krótko po wprowadzeniu w przestrzeń opowiadania tej symboliki, Schulz poruszył również temat wojny:

Wśród powszechnej konsternacji ludzie podają sobie alarmujące i sprzeczne wiadomości. Trudno to pojąć. Wojna nie poprzedzona pociągnięciami dyplomatycznymi? Wojna wśród błędnego spokoju, nie zakłóconego żadnym konfliktem? Wojna z kim i o co? Informują nas, że inwazja nieprzyjacielskiej armii ośmieliła partię malkontentów w tym mieście, którzy wylegli na ulicę z bronią w ręku terroryzując spokojnych mieszkańców. Ujrzelśmy w samej rzeczy grupę tych zamachowców, w czarnych cywilnych ubraniach z białymi rzemieniami na piersi, posuwających się w milczeniu z pochylonymi karabinami. Tłum cofał się przed nimi, tłoczył się na chodniki, a oni szli posyłając spod cylindrów ironiczne spojrzenia, spojrzenia w których malowało się poczucie przewagi, błysk złośliwego ubawienia [...]. Głos tchórzostwa doradza mi być posłusznym. Widzę jak ojciec wciska się w zwartą ścianę tłumu i tracę go z oczu²⁶⁴.

Sanatorium pod Klepsydrą to bez wątpienia najbardziej ponury spośród wszystkich Schulzowskich tekstów, wpisujący się w krąg złożonej, refleksyjnej komiki oraz surrealistycznego, szyderczego śmiechu. Pisarz poprzez sąsiadujący z katastrofizmem „humor funebryczny”, uzyskał skrajnie pesymistyczny wydźwięk całości. W *Sanatorium* próżno doszukiwać się jakiegokolwiek, ukrytej lekkości bądź nadziei, którą wyparła umiejętnie stopniowana przez autora „groza komizmu”. Wydają się, iż tragiczna śmieszność analizowanego opowiadania, wynika w dużej mierze z autentycznej grozy cechującej zwłaszcza pierwszą połowę minionego wieku. John Barth określił dwudzieste stulecie jako „wiek krańcowości i ostatecznych rozwiązań”²⁶⁵, z kolei w *Czarodziejskiej górze*, Naphta atakując humanizm Settembriniego, przewidywał: „To nie wyzwolenie i rozwój jednostki stanowią tajemnicę i nakaz naszych czasów. Tym, czego one potrzebują, czego pragną, tym, co stworzą, jest – terror”²⁶⁶. XX wiek to także czas, w którym Milan Kundera upatruje końca

²⁶³ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 270.

²⁶⁴ Tamże, s. 271.

²⁶⁵ J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska*, s. 43.

²⁶⁶ T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 2, przeł. J. Łukowski, Warszawa 2017, s. 457.

europejskiej historii śmiechu oraz zmierzch beztroskiej wesołości Rabelais'go pokonanej przez zropaczoną komedię Ionesco głoszącego, iż „Potworność od komiczności dzieli niewiele”²⁶⁷.

²⁶⁷ Cyt. za: M. Kundera, *Sztuka powieści*, s. 130.

Rozdział III Toporland

3.1. „Geniusz nie umiera. Co najwyżej zdarza mu się przysnąć” – Antypamiętniki

Dwa lata przed wydaniem *Antologii czarnego humoru* André Bretona, rodzina Zlaty i Abrama Toporów, polskich Żydów przebywających na emigracji we Francji powiększa się. Na świat przychodzi długo oczekiwany syn Roland, który swe imię zawdzięcza uwielbieniu, jakim jego kosmopolityczni, liberalni rodzice darzą słynnego pisarza, „ojca powieści-rzeki” - Romain Rollanda¹. W tym samym, burzliwym 1938, krótko po Anschlussie, „niemiecka *madame Curie*”, jak nazywał ją Einstein, fizyczka Lise Meitner, ucieka „z Berlina przez Holandię do Szwecji”², po czym podczas spaceru z siostrzeńcem, również fizykiem Ottonem Robertem Frischem, dokonuje przełomowego odkrycia, stanowiącego krok milowy w pracach dotyczących budowy broni atomowej³, którym to Roland Topor wiele lat później poświęci jeden ze swoich zjadliwie komicznych tekstów, obrazujący społeczny niepokój związany z lękiem przed powtórzeniem Hiroszimy, zakończony szyderczym *résumé*: „Przyznajcie, że jest się z czego śmiać!”⁴. Tymczasem nad Paryżem zbierają się ciemne chmury, w maju 1940 roku III Rzesza napada i w błyskawicznym tempie podporządkowuje sobie Francję. W wyniku narzuconego rozejmu, podpisanego przez marszałka Pétaina kraj zostaje podzielony na dwie strefy: północną, okupowaną przez Niemcy oraz południową, tzw. „wolną”, w której władzę sprawował cieszący się złą sławą rząd z siedzibą w Vichy. Już 27 września w strefie

¹ Zob. R. Rolland, *Jan Krzysztof*, pisany w latach 1904-1912, polskiego przekładu dokonał Leopold Staff oraz *Dusza zaczarowana*, datowana na okres 1922-1934, w tłumaczeniu Franciszka Mirandoli.

² M. Górlikowski, *Noblista z Nowolipek. Józefa Rotblata wojna o pokój*, Kraków 2018, s. 31.

³ Chodzi o wyjaśnienie i opisanie rozszczepienia jądra uranu. Podczas spaceru Lise Meitner pokazuje siostrzeńcowi otrzymany z Berlina list, autorstwa chemika Otto Hahna: „Frish czyta go kilkakrotnie i powtarza raz po raz, że to fizycznie niemożliwe by uran zamienił się w bar [...]. Nagle Meitner [...] wyciąga z torebki kartkę i ołówek. Rysuje kropki, pytając Ottona: a co, jeśli jądro uranu traci kształt tak jak kropki cieczy, wskutek osłabienia sił utrzymujących je w całości, po tym jak uderzają w nie powolne neutrony? Olsniewa oboje prawda: z jednej kropki tworzą się dwie. Z jednego jądra uranu powstają dwa mniejsze o właściwościach baru i kryptonu. Meitner natychmiast oblicza, że muszą się oddalić od siebie z ogromną jak na jeden atom energią 200 milionów elektronoltów. Lise z siostrzeńcem chodzą po śniegu, wykrzykując głośno, że tę zmianę masy w energię udaje się policzyć za pomocą teorii względności Alberta Einsteina i wzoru $E=mc^2$. Wszystko się zgadza. [...]”, cyt. za: M. Górlikowski, tamże, s. 31-32.

⁴ Zob. R. Topor, *Dziennik paniczny*, przeł. E. Kuczkowska, Gdańsk 1996, s. 10-12.

okupowanej zostaje wydane rozporządzenie w sprawie ludności żydowskiej, stanowiące, iż wszyscy Żydzi winni się zgłosić do jednego z miejscowych komisariatów policji w celu przeprowadzenia spisu. Wezwanie otrzymuje również Abram Topor, który podobnie jak wielu innych ówczesnych paryskich Żydów, jeszcze nieświadomy grożącego niebezpieczeństwa, wpada w perfidną, chytrze obmyśloną pułapkę. Ojciec Rolanda, wespół z prawie czterema tysiącami pozostałych „obywateli drugiej kategorii”, zostaje natychmiast zatrzymany i przewieziony do jednego z obozów tranzytowych, mieszczącego się we francuskim Pithiviers⁵. Początkowo, jak podaje Frantz Vaillant: „Władze obozu przyznały zatrzymanym prawo do korespondencji i wizyt. Każdy mógł raz w tygodniu spotkać się z jedną osobą z rodziny i napisać jeden list. Listy musiały być pisane po francusku; obowiązywała ścisła cenzura”⁶, tym samym mały Roland, jego starsza siostra Hélène oraz Złata mogą od czasu do czasu widywać ojca i męża. To traumatyczne doświadczenie, zdaniem Vaillanta wywarło silny wpływ, zwłaszcza na przyszłego pisarza:

Dzieci bardzo przeżyły wizytę w obozie Pithiviers. Roland „przeraził” się, kiedy zobaczył zupełną podawaną więźniom w wiadrach. Jego ojciec przecież nie jest zwierzęciem. Dlaczego tak go traktują? Czy widział również prymitywne umywalnie, prycze pokryte słomą? W późniejszym życiu bardzo rzadko zdarzało mu się wspominać Pithiviers, nie wracał do tego nawet w rozmowach z najbliższymi przyjaciółmi. Mimo młodego wieku (trzy i pół roku) Roland pojmuwał już cały koszmar spektaklu, który rozgrywał się na jego oczach. Nie potrafił sobie wytłumaczyć, ale widział potworne upokorzenie ludzi upchniętych w barakach jak bydło, ludzi, których jedyną zbrodnią było to, „że się urodzili”, jak powiedział André Frossard⁷.

Latem 1941 roku, podczas żniw, Abramowi udaje się zbiec z obozu, odtąd cała rodzina będzie zmuszona żyć w permanentnym strachu przed eksterminacją, w atmosferze donosów i denuncjacji. Toporowie, podobnie jak setki innych francuskich emigrantów, doświadczają całego spektrum koszmaru wojny, wbrew sobie zostają zobligowani do życia w ukryciu, pod zmienionym nazwiskiem⁸, owej niegodnej i fałszywej formy egzystencji, która poprzez ingerencję historycznego fatum stała się domeną oraz traumą tak wielu, określanych przez Niemców zbiorczym terminem *Untermensch*, oznaczającym podludzi. Upadek człowieczeństwa, który obserwuje młody Roland, trafnie oddają słowa Franza Kafki, wypowiedziane podczas rozmowy z Maxem Brodem; autor *Ameryki* miał określić ludzkość jako „jeden ze złośliwych kaprysów Boga, jego zły dzień”, zaś na pytanie przyjaciela,

⁵ Obóz w Pithiviers określano jako tranzytowy, gdyż przebywających tam więźniów finalnie deportowano do Auschwitz-Birkenau. Abram Topor trafił do Pithiviers w 1941 roku. W obozie tym po głośnej, niechlubnej akcji Vél'd'Hiv, przeprowadzonej przez francuską policję, przebywało także około dwóch tysięcy żydowskich dzieci, które następnie wywieziono do obozów śmierci.

⁶ F. Vaillant, *Roland Topor. Zduszony śmiech*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2009, s. 25.

⁷ Tamże, s. 25-27.

⁸ W *Dzienniku panicznym* Topor powrócił do tego wątku, niejako na marginesie głównego toku rozważań zaznaczył: „Być może w zamierzchłej przeszłości, podczas wojny, gdy musiałem żyć pod zmienionym nazwiskiem [...]”, R. Topor, *Dziennik paniczny*, s. 21.

„spadkobiercy” i wydawcy swych dzieł: „Więc nie ma nadziei poza obrębem naszego świata?”, odpowiedział uśmiechając się: „Jest wiele nadziei – dla Boga – nieskończenie wiele nadziei – tylko nie dla nas”⁹. Pesymistyczna wizja Kafki idealnie obrazowała nastrój panujący wówczas wśród ludności znajdującej się na terenach okupowanej Francji. Atmosferę grozy oraz zewsząd padających podejrzeń odczuwał również dorastający Topor, który niemal pół wieku później, z właściwą sobie „komiczną powagą”¹⁰ w *Dzienniku panicznym* odnotuje: „bo jak wiadomo jestem wrażliwszy niż przeciętny obywatel”¹¹, w tym samym utworze poświęci też kilka kąśliwych linijek kwestii donosów, będących najbardziej spopularyzowaną krótką formą epistolarną w czasie okupacji:

Donos, by osiągnąć absolutną czystość, musi być pozbawiony wszelkich wzmianek na temat nadawcy. W przeciwnym wypadku ulegnie samozniszczeniu. Nie pamiętam już, kto powiedział do mnie nie tak dawno: „Jeśli Francuzi zadenuncjowali tyłu Żydów w czasie okupacji, to nie z powodu nienawiści do tej nacji, tylko dlatego, że lubią donosić.” Opinia ta jest być może nazbyt pochopna, ale rzuca światło na głębokie powiązania między kulturą i narodem, sztuką ludową i Republiką Francuską. [...] Autorzy listów anonimowych podobni są w tym względzie do wszystkich innych piszących: gdy sami zaczynają pisać, przestają czytać dzieła swoich kolegów¹².

W wyodrębnionym fragmencie, autor z właściwą sobie ironią i pełnym krytycyzmu „komicznym dystansem” cechującym humorystę, choć sam wolał określenia typu dowcipniś, żartowniś, błazen bądź wesołek¹³, odniósł się do skrajnie trudnych przeżyć, które nieco skrywa i neutralizuje finalna, satyryczna puenta, będąca zazwyczaj domeną angielskich *canned jokes*¹⁴, w tym przypadku wymierzona w tak dobrze mu znane środowisko pisarzy francuskich, głównie tych, których celem życia i pracy twórczej było otrzymanie upragnionej, prestiżowej *Prix Goncourt* (Nagrody Goncourtów). Jednak pomimo dość lekkiego, zabawnego tonu tego krótkiego tekstu, nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż za kulisami działań wojennych, w trakcie okupacji, rzeczywiście wszechobecne donosy¹⁵ zbierały krwawe żniwo, zaś aby się przed nimi ustrzec Złata Topor na każdym kroku kazała dzieciom zatajać prawdę, rozbudzając w nich

⁹ M. Brod, *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1982, s. 103.

¹⁰ Sformułowanie używane przez samego pisarza.

¹¹ R. Topor, *Dziennik paniczny*, s. 94.

¹² Tamże, s. 17.

¹³ W jednym z tekstów zamieszczonych w *Dzienniku panicznym* pisal: „Le Gac jest intelektualistą, Adami jest intelektualistą, Arakawa jest intelektualistą, ale nie ja. Ja jestem wesołek”, tamże, s. 24.

¹⁴ Dorota Brzozowska zwraca uwagę, iż wśród badaczy zajmujących się dowcipem „znaczenie puenty podkreślane jest najpowszechniej (np. Sherzer 1985, Attardo 1994, Hetzron 1991)”. Puenta to również domena *canned joke*, krótkiego tekstu humorystycznego, niezależnego wyraźnie od „czynników kontekstowych (sytuacyjnego tu i teraz)”, który zazwyczaj wieńczy zaskakująca puenta, D. Brzozowska, *Różne spojrzenia na dowcip*, w: tejsze, *O dowcipach polskich i angielskich. Aspekty językowo-kulturowe*, Opole 2000, s. 14, 16-17.

¹⁵ Koncept pisania donosów jako składnik ciemnej komiki, na gruncie współczesnej literatury polskiej, wykorzystał m.in. Zbigniew Kruszyński w powieści zatytułowanej *Ostatni raport*. W tym wypadku tło wydarzeń stanowi opresyjna rzeczywistość PRL.

umiejętność konfabulacji. Wspomniane słowne kalambury, a także ciągłą, pełną napięcia grę pozorów rekonstruuje Franz Vaillant:

Każdemu opuszczeniu ulicy Corbeau towarzyszył rytuał, któremu Roland musiał się podporządkować. Przez pół godziny Złata tłumaczyła dzieciom, że na żadne z pytań, jakie ktoś im zada na temat taty mają nie odpowiadać albo kłamać. Nie, nie widziały swojego taty. Nie, nie wiedzą gdzie jest. [...] Kłamstwo nie było już czymś złym. Przeciwnie. Stało się zasadą, która pozwalała przeżyć. [...] Wszędzie czyhały pułapki, wszędzie czaiło się niebezpieczeństwo. Wojna zburzyła wszelki porządek. [...] Rytuał zaczynał się już na klatce schodowej.

Właścicielka mieszkania nigdy nie omieszkała zatrzymać dzieci i perfidnie zapytać: „Dzień dobry, moje małe, idziecie zobaczyć się z tatą?”

„Nie” – odpowiadała sucho Héléne. Wtedy słodziutkim tonem zwracała się do Rolanda: „A ty, chłopczyku, idziesz do swojego taty?”. Héléne czekała z niepokojem. Wiedziała, że najmniejsze potknięcie może mieć jak najgorsze skutki. Ale czteroletni Roland nigdy się nie wygadał.

Za którymś razem jednak dziecko nie odpowiedziało „nie”, jak to miało w zwyczaju, lecz nagle wymamrotało: „Tak, idę do taty”.

Właścicielka się zainteresowała:

- Ach tak? A gdzie jest twój tata?

- Mój tata jest w Petit Vieux (Pithiviers) – odparł zuchwale Roland.

Rozczarowanie właścicielki. Skrywana ulga Héléne.

I przesłuchanie zaczynało się od nowa następnego dnia.

Była jeszcze dozorczyni, madame Nonclair, zawsze otoczona swoimi kotami. Jej również nie należało ufać. Nikomu nie należało ufać. To najważniejsza zasada przeżycia w Paryżu, w którym panował głód, w którym wydawano kartki na żywność i gdzie królowało donosicielstwo i Radio-Paris ze swoimi kolaboracyjnymi programami: Radio-Paris ment, Radio-Paris est allemand! (Radio-Paris kłamie, Radio-Paris jest niemieckie!)¹⁶.

Być może to właśnie echo tych wydarzeń wpłynęło na gorzką konkluzję Topora, zawartą w utworze niejako rozrachunkowym, jakim określa się *Bal na ugorze*, tekst realizujący zgodnie z duchem frywolnej komiki, antyczną, Horacjaną zasadę głoszącą wiekopomne: *Non omnis moriar*. Pisarz powrócił tam do wspomnień z okresu dzieciństwa, odtwarzając pewne zdarzenia o charakterze quasi-biograficznym twierdził: „Niemcy deptają mi po piętach. Chcą mojej głowy. Wielu Francuzów – to Niemcy mówiący po francusku”¹⁷. W tym samym tekście autor posługując się współlegzystującą z czarnym humorem autoironią, triumfalnie obwieszcza:

Prawda, że nic nie wiedziałem o malarstwie, literaturze, kulturze i życiu. Nie miałem żadnych punktów odniesienia, by ocenić jakość mojej egzystencji. Nie skończyłem nawet pięciu lat, gdy inni już usiłowali się mnie pozbyć. Wszyscy chcieli mnie zabić, ci źli i ci nie całkiem źli, którzy jednak mojego zniknięcia nie uważali za wielki dramat.

Uważałem się za nadzwyczaj miłego i odważnego, bo z narażeniem życia zgodziłem się schronić we własnej skórze, podejmując ryzyko, by tylko pozwolić sobie istnieć.

Ja też uratowałem Żyda!

Nie tylko katolicy mogą się tym chwalić¹⁸.

Topor wykorzystał traumatyczne doświadczenia z lat spędzonych w okupowanym Paryżu, następnie życie pod fałszywym nazwiskiem na wsi w Sabaudii, gdzie wraz z Héléne ukrywali się m.in. u rodziny Suavetów, z którymi utrzymywali kontakt również po zakończeniu działań wojennych, na zasadzie wspomnianego „komicznego dystansu” z oczywistych względów

¹⁶ F. Vaillant, *Roland Topor. Zduszony śmiech*, s. 28-29.

¹⁷ R. Topor, *Bal na ugorze*, przeł. A. Taborska, Warszawa 1998, s. 170.

¹⁸ Tamże, s. 24.

wpisanego w dyskurs poświęcony ciemnej komice. Figura zdystansowania twórcy pomimo cechującej ją pozornej lekkości, oddaje również Nietzscheańskie pojęcie „patosu dystansu”, które zawiera spory ładunek egzystencjalnego pesymizmu, wskazując na istotną cechę czarnego humoru, jaką jest wpisana weń ambiwalencja, w przypadku Topora polegająca na syntezie makiawelicznej wesołości z niekłamany, zawoalowanym krytycyzmem. To właśnie w Sabaudii pisarz miał bezpośrednio zetknąć się z całym naturalizmem śmierci, obserwując chociażby zabijanie zwierząt przez chłopów, a także nierzadko sadystyczne upodobania tamtejszych dzieci, które bynajmniej nie ułatwiały życia rodzeństwu Toporów. Niektórzy badacze wielowymiarowej twórczości autora *Dziennika panicznego* wysnuwają wnioski, iż doświadczenia z przymusowego pobytu na wsi, jak i poczynione wówczas obserwacje mogły mieć przemożny wpływ na obecność wątków turpistyczno-makabrycznych oraz swoistą fascynację śmiercią, która przebija z późniejszych rysunków i tekstów współzałożyciela Grupy Panicznej (1962). Jednak samo stwierdzenie Topora: „Ja też uratowałem Żyda! Nie tylko katolicy mogą się tym chwalić” to również typowe przekształcenie na zasadzie cechującej czarny humor inwersji. Chodzi o tzw. „komizm inwersyjny”, inaczej smutny, który zdaniem filozof Marii Gołaszewskiej liczy na „reakcję przeciwną śmiechowi aż do grozy; jednak moment wesołego śmiechu, optymizmu, pozostaje punktem odniesienia; można go określić jako komizm pesymistyczny”¹⁹. Pisarz w cytowanym fragmencie *Balu na ugorze* odtworzył strukturę czarnego humoru, w którym jednocześnie zawarł spory ładunek krytycyzmu. Jak wiadomo sam udział krytycyzmu stanowi dla niektórych teoretyków komizmu – głównie Kagana i Feiblemana – czytelne kryterium podziału poszczególnych zjawisk wchodzących w obręb komiki, takich jak: „wesołość, humor, żart, ironia, satyra, sarkazm humor, szyderstwo”²⁰. Ponadto przewrotny humor, obecny w Toporowskiej konkluzji, symultanicznie łączy się z satyrą o charakterze zjadliwym, z ostrzem wymierzonym w pełne hipokryzji społeczeństwo, któremu zdarzało się podczas okupacji denuncjować współobywateli bądź kolaborować z Niemcami, zaś po wojnie wielu z nich przekonywało wszystkich wokół, iż głównie wywabiali ludność żydowską z sytuacji opresyjnych. Do podobnej amoralnej postawy, krótko po upadku III Rzeszy, równie ironicznie odniósł się Szymon Wiesenthal, twórca Żydowskiego Centrum Dokumentacji Historycznej Okresu Holocaustu mówiąc: „Gdyby ocalono tylu Żydów, o ilu słyszałem w tych miesiącach, na świecie byłoby ich znacznie więcej niż w chwili rozpoczęcia

¹⁹ M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1987, s. 27-28.

²⁰ Tamże, s. 24.

wojny”²¹. Oczywiście jest, iż krytyka dotyczy jedynie tych spośród Francuzów, którzy współpracowali z wrogim reżimem, jednocześnie wielu z nich narażając siebie nosło prześladowanym czynną pomoc. W przypadku rodziny Toporów oprócz wspomnianych Suavetów, byli to mer Nantes - członek Ruchu Oporu, który udzielił schronienia Złacie i Abramowi oraz paryska sąsiadka pani Agullo, nauczycielka i żona policjanta, która ostrzegła matkę Rolanda przed planowaną akcją o kryptonimie Vél'd'Hiv²², tym samym ocalając im życie²³. Tak zapamiętał to wydarzenie autor *Portretu Suzanne*:

Sąsiadka zwraca się więc po cichu do Złaty:

- Musi pani wyjechać z Paryża, pani Topor.

- Tak, chyba ma pani rację. Zamierzam wyjechać z dziećmi jakoś pod koniec roku. Będzie im lepiej na wsi.

- Nie. To za późno.

Mama spojrzała sąsiadce głęboko w oczy.

- No to może pod koniec miesiąca. Mały ma ospę wietrzną...

- Za późno.

- W przyszłym tygodniu.

Sąsiadka potrząsnęła głową.

- Za późno.

- Jutro – powiedziała w końcu moja mama.

- Najlepiej dzisiaj, ale niech będzie i jutro. Powodzenia, pani Topor.

Dzięki temu przekroczyliśmy linię demarkacyjną w przeddzień akcji Vél'd'Hiv²⁴.

Pisarz nawiązał do przywołanych wydarzeń również w 1986 roku kiedy był gościem audycji radiowej prowadzonej przez Noëla Simsola w programie *France Culture*; nazwał wówczas lata 1938-1944 „najbardziej okupowaną epoką w życiu”²⁵. To przewrotne określenie, podobnie jak wspomniane słowa odnoszące się do ratowania Żydów, wpisują się w jedną z definicji czarnego humoru, która określa ten rodzaj komiki jako „śmiech z tego, co jest nieszczęściem”²⁶, równocześnie wiążąc go z przepełnionym inwersją komizmem pesymistycznym. Podobny typ wyrafinowanej śmieszności uprawiał włączony przez Bretona do grona czarnych humorystów Edgar Allan Poe, wplatający w swe gotyckie utwory, na

²¹ Cyt. za: A. Nagorski, *Łowcy nazistów*, przeł. J. Szkudliński, Poznań 2017, s. 55. Podobne wątki pojawiają się również w bestsellerowej powieści Fredericka Forsytha z 1972 roku zatytułowanej *Akta Odessy*.

²² Przeprowadzona przez francuską policję w dniach 16 i 17 lipca 1942 roku oblawa była częścią większej operacji o nazwie *Frühlingswind* (*Wiosenny wiatr*), zapoczątkowanej w Europie przez okupacyjne władze III Rzeszy. W wyniku oblawy Vél'd'Hiv zatrzymano prawie dziewiętnaście tysięcy osób, które zostały wysłane do obozu zagłady Auschwitz.

²³ Przywołana krytyka pewnych postaw Francuzów w trakcie okupacji jak najdalej jest od stereotypowych, krzywdzących uogólnień. Dotyczy jedynie tych spośród obywateli Republiki Francuskiej, którzy postępowali niehonorowo oraz splamili się piętmem kolaboracji. W tym miejscu warto odnieść się do wydanej w minionym roku „ustawy o IPN” autorstwa polskiego rządu, która wywołała ogromne wzburzenie w niemal całej Europie, Stanach Zjednoczonych czy Izraelu, ukazując, iż postawy poszczególnych narodów podczas okupacji, w stosunku do ludności żydowskiej, wciąż obfitują w szereg kontrowersji oraz bynajmniej nieprzepracowane, podlegają daleko idącym, niezgodnym z prawdą historyczną uproszczeniom oraz mechanizmom wyparcia.

²⁴ R. Topor, *Les Cibles parisiens*, Paris 1989. Cyt. za: F. Vailland, *Zduszony śmiech*, s. 31. Siostra pisarza Hélène twierdzi, iż wspomniane wydarzenie miało miejsce kilka dni przed planowaną akcją.

²⁵ Tamże, s. 43 i 360.

²⁶ M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, s. 36.

przykład wątki pochówku za życia, który był wówczas realnym lękiem, wręcz fobią trawiącą dziewiętnastowieczną ludzkość, kiedy śmiertelność była trzykrotnie wyższa, niż obecnie, a medykom wielokrotnie zdarzało się błędnie orzec zgon. Autor *Ligei* za pomocą metody właściwej wyznawcom kultu *humour noir*, wprowadza czytelnika w klimat *Przedwczesnego pogrzebu* w dość przewrotny sposób, pozornie tłumacząc się przed nim z wyboru tak kontrowersyjnej materii rozważań, stosując przy tym charakterystyczny dla komizmu fortel polegający na celowym umniejszeniu własnej osoby: „Istnieją pewne tematy przejmujące do głębi, wszelako nazbyt okropne, iżby mogły stać się przedmiotem rzetelnej literatury powieściowej. Rzetelni pisarze muszą ich unikać, jeśli nie chcą wywoływać zgorszenia lub niesmaku”²⁷. Dalsza część opowiadania świadczy o tym, iż „pewne tematy” powszechnie uznane za niskie, często odstręczające - po które nagminnie sięgał również Topor posiłkując się jedną z odmian czarnego humoru, jaką zdaje się być humor skatologiczny - mimo wszystko warte są podjęcia, gdyż zapewniają frenetyczną rozkosz twórcy, bawiącego się i umiejętnie podsycającego lęk wśród potencjalnych czytelników:

Być pogrzebanym za życia jest niewątpliwie najostateczniejszą okropnością, jaka może przydarzyć się człowiekowi śmiertelnemu. Że zdarzała się często, bardzo często – temu zapewne nie zaprzeczą ludzie myślący. Rubieże, które dzielą życie od śmierci, są co najmniej mroczne i nieokreślone. Któż może powiedzieć, gdzie pierwsze się kończy, a drugie zaczyna? [...] Mógłbym przytoczyć niezwłocznie, jeżeli zachodziłaby potrzeba, setki wypadków niezawodnie autentycznych. Jeden, nadzwyczaj osobliwy, którego szczegóły nie zatarły się zapewne jeszcze w pamięci mych czytelników, zdarzył się nie tak dawno temu w sąsiednim mieście Baltimore i stał się przyczyną silnego, przykrego i powszechnego wzburzenia. Małżonka jednego z najszanowniejszych obywateli – znakomitego prawnika i członka Kongresu – uległa jakiejś nagłej i niepojętej chorobie, wobec której okazała się najzupełniej bezsilna wszelka umiejętność lekarska. Po wielu cierpieniach umarła lub przynajmniej wydawało się, że umarła. Nikt nie podejrzewał i nie miał powodu do podejrzeń, że zgon jej istotnie nie nastąpił. Okazywała wszystkie zwykłe oznaki śmierci [...]. Złożono tę panią w grobowcu rodzinnym, do którego nie zajrzano następnie przez trzy lata. Otwarto go dopiero wówczas, gdy było trzeba wstawić sarkofag; lecz jakież straszliwy wstrząs przeniknął małżonka, który sam otworzył drzwi! Kiedy podwoje rozwarły się na zewnątrz, jakiś obleczony w biel przedmiot obsunął mu się w ramiona. Był to kościotrup jego żony w nie zbutwiałym jeszcze całunie. Staranne badania wykazały, iż powróciła do życia w jakieś dwa dni po złożeniu do grobu; skutkiem jej szamotań trumna spadła ze skraju podwyższenia na posadzkę i rozbiła się, umożliwiając jej wyzwoleń. [...] Na najwyższym stopniu schodów, prowadzących do żałobnego przybytku, znaleziono duży odłamek trumny, którym zapewne kołatała w żelazne drzwi, by zwrócić na siebie uwagę. Prawdopodobnie postradała przy tym przytomność lub może nawet wyzionęła ducha z samego tylko lęku²⁸.

Wydają się, iż perwersyjna, oparta na kontrolowanym strachu przyjemność dotyczy nie tylko osoby autora, lecz staje się również udziałem samego odbiorcy, często pozującego na zszokowanego czy niewinnego, parafrazując padające w *Ferdydurke* sformułowanie Gombrowicza „zgwałconego przez uszy” i oczy, a przecież nie od dziś wiadomo, że „podażą rządu popyt”. Tę starą wywiedzioną z ekonomii zasadę, determinującą prawa rynku, bez

²⁷ E.A. Poe, *Przedwczesny pogrzeb*, w: *Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Gdańsk 2000, s. 71.

²⁸ Tamże, s. 71-72.

większych trudności można odnieść do ogromnej popularności tekstów realizujących założenia ciemnej komiki, a także stale powiększającego się grona ich oficjalnych bądź utajnionych czytelników, którzy rozkoszując się podaną w humorystycznej formie frenezją udając szok lub oburzenie paradoksalnie zwodzą samych siebie, zgodnie z jedną z tez brytyjskiego filozofa Simona Critchley'a zakładającego, iż „humor potrafi ujawnić, że jesteśmy osobami, którymi, szczerze mówiąc, wolelibyśmy nie być”²⁹.

Topor, podobnie jak E. A. Poe, w swym nierzadko prowokacyjnym humorze, określanym przez niego mianem „dowcipu”, „wygłupu” bądź „kpiny”³⁰, wielokrotnie bazował na paraliżujących, społecznych psychozach, bawił się strachem, a jednocześnie próbował go w pewien sposób obłaskawić lub rozbroić poprzez nieco histeryczny, nerwowy śmiech³¹. Czy na zawartą w jego koncepcjach śmieszności ambiwalencję i obranie ścieżki właściwej reprezentantom „ponurego śmiechu” mogły wpłynąć trudne doświadczenia z dzieciństwa? Trudno to jednoznacznie określić, ponadto niniejsza praca nie przejawia jakichkolwiek ambicji psychoanalitycznych, w tym przypadku skłaniając się ku osądowi Adorno głoszącemu, iż „jedyną prawdziwą rzeczą w psychoanalizie jest przesada”³²; natomiast faktem jest, że Topor, w późniejszym okresie życia nie przepadał za określeniami typu „świat dzieciństwa” czy „powrót do dzieciństwa”, uważając je za rodzaj uproszczenia bądź literackiego banału, a które to jak pamiętamy, w przypadku chociażby Schulza stanowiły *credo* oraz właściwy magiczny sens twórczości. Bez wątplenia ówczesny świat, świat lat 40., widziany oczami dziecka jawił mu się jako kłębowisko niezrozumiałych koszmarów. W wymowny sposób obrazuje to jedno ze wspomnień jego siostry Hèlène, odnoszące się do rozporządzenia wydanego w czerwcu 1942 roku, nakazującego ludności żydowskiej noszenie widocznej już z daleka żółtej gwiazdy; nowej ustawie towarzyszył ponadto zakaz chodzenia do parków, muzeów i kin, dodatkowo Żydzi mogli korzystać wyłącznie z ostatniego wagonu metra:

Uważałam, że to łajdactwo. Zadajemy sobie pytanie: „Co to tak naprawdę znaczy być Żydem lub nie być?” Nie wierzyliśmy w Boga, nigdy nie chodziliśmy do synagogi, nie wiedziałam nawet, kto to jest rabin, nie obchodziliśmy żadnych świąt religijnych! Można więc być Żydem w oczach innych, nawet jeśli dla siebie się nim nie jest? To naprawdę ważne pytanie, które musiałam sobie zadać w wieku sześciu, siedmiu lat...³³.

²⁹ S. Critchley, *O humorze*, przeł. T. Mizerkiewicz, I. Ostrowska, Warszawa 2012, s. 26.

³⁰ Pisarz mawiał, iż wierzy „raczej w wygłup, niż humor”.

³¹ Ten rodzaj śmiechu szczególnie bliski był Toporowi, który wielokrotnie w momentach zakłopotania podczas udziału w transmitowanych przez telewizję debatach bądź w trakcie audycji radiowych, reagował na niefortunne pytania lub sytuacje wybuchem niekontrolowanego, histerycznego chichotu, często wprawiając przy tym w konsternację swych rozmówców.

³² Zob. S. Critchley, *O humorze*, s. 59.

³³ Cyt. za: F. Vailland, *Zduszony śmiech*, s. 30.

Autor *Café Paniki* także był niewierzący, w żadnym stopniu nie czuł się związany z judaizmem, podobnie jak niepraktykujący Schulz³⁴, który po wystąpieniu z gminy żydowskiej do końca życia oficjalnie pozostał bezwyznaniowcem³⁵. Postawy te trafnie określa słynne, nad wyraz ironiczne zdanie Franza Kafki, głoszącego: „Cóż ja mam wspólnego z Żydami? Ja nie mam prawie nic wspólnego nawet sam ze sobą”³⁶. Te same słowa mógłby powtórzyć za twórcą *Zamku* również Topor, który tak jak reszta potępionych i skazanych na eugeniczną zagładę ludzi, w niczym nie przypominał portretu semity ukazanego chociażby przez Gustava Meyrinka, pod postacią tandeciarza Aarona Wasertruma z powieści *Golem* czy wizerunku kupca Josepha Süß Oppenheimera, którego zmanipulowana biografia posłużyła nazistowskiemu „twórcom” do zrealizowania głośnego, propagandowego filmu. *Żyd Süß*, w reżyserii Veita Harlana wszedł na ekrany francuskich kin w 1940 roku, zaś w całej Europie obejrzało go ponad dwadzieścia milionów widzów, był to „sukces” niemal na miarę wcześniejszego o rok *Przeminęło z wiatrem*. Całość tej propagandowej produkcji bazuje na przerysowanej, fałszywej karykaturze, popularyzowanej i rozpowszechnianej przez prasę pokroju „Das Reich”, „Das Schwarze Korps” lub „Der Stürmer”, wykorzystującą najprostszy, wręcz prymitywny komizm ideologiczny³⁷, odwołujący się do utrwalenia u odbiorców błędnych przekonań, głównie z zakresu genetyki bądź tak popularnej wówczas antropologii oraz teorii rasy³⁸. O pochodnej komizmu ideologicznego, czyli komice rasistowskiej, pisze m.in. Kazimierz Żygulski w pracy zatytułowanej *Wspólnota śmiechu*:

Komizm rasistowski [...], jest niewątpliwie formą agresji: jej ofiarą padają przedstawiciele rasy uznawanej za niższą, barbarzyńską. Komizm związany z sytuacjami konfliktowymi z reguły jest agresywny, nieraz zaczepny. Przedstawia sytuację w zależności od tego, komu i czemu służy. [...] Historia, etnografia i współczesność dostarczają nam ogromnych ilości przykładów okrutnych żartów, sadystycznych rodzajów humoru. Uprawiają go nieraz oprawcy, przestępcy i zbrodniecy. Komizm taki jest formą bezlitosnej zabawy i – chociaż rzadko się o nim mówi i pisze – występuje w życiu społecznym znacznie częściej, aniżeli to się na

³⁴ Topor wśród polskich pisarzy cenił zwłaszcza Gombrowicza, Mrożka, Witkacego, Leca oraz Schulza do którego - jak podaje Agnieszka Taborska- monachijskiej wystawy w 1992 roku zaprojektował nawet plakat, zob. A. Taborska, *Śmiech z komedii świata*, w: R. Topor, *Abecadło Topora*, oprac. oraz tłum. A. Taborska, Warszawa 2005, s. 17.

³⁵ Część badaczy odrzuca tezę o bezwyznaniowości Schulza, wskazując na silne związki pisarza z judaizmem i Kabałą. Zob. m.in. W. Panas, *Księga blasku: traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.

³⁶ M. Brod, *Franz Kafka*, s. 193.

³⁷ Maria Gołaszewska wyodrębniła komizm ideologiczny przyjmując za kryterium podziału „wartości naczelne, z jakimi łączą się sytuacje komiczne”. Do tej grupy należą również komizm: intelektualny, moralizatorski, osobowościowy, artystyczny oraz witalny. Zob. tejsze, *Śmieszność i komizm*, s. 26-27.

³⁸ O niszczyielskiej sile tej odmiany komiki świadczą represje i ataki na ludność żydowską po seansach omawianego filmu, między innymi w Marsylii. W wyniku projekcji *Żyda Süßa* załoga SS obozu w Dachau jeszcze tej samej nocy w listopadzie 1940 roku, zamordowała około pięciuset więźniów pochodzenia żydowskiego. Po wojnie reżyser filmu Veit Harlan został oskarżony o zbrodnię przeciw ludzkości. W 1949 roku ława przysięgłych nie uznała jego winy twierdząc, iż nie miał wpływu na wykorzystanie filmu przez propagandę Goebbelsa pomimo zabiegania o pracę przy realizacji „dzieła” oraz przyjmowanie wysokich gaź i odznaczeń z rąk wspomnianego ministra, z którym konsultowano ostateczny kształt niemal każdej sceny.

ogół sądzi. Te rodzaje komizmu są [...] charakterystyczne dla określonych środowisk i sytuacji, wytwarzają własną wspólnotę śmiechu, w opinii większości zwykle moralnie naganną, a nawet zbrodniczą³⁹.

W obrazie Harlana oraz w innych twórcach propagandy, próżno doszukiwać się jakichkolwiek wartości artystycznych czy estetycznych, tak ważnych w kanonicznych dziełach wchodzących w obręb silnie zróżnicowanej wewnętrznie poetyki czarnego humoru, gdzie zazwyczaj obcujemy ze wzmoczoną refleksją intelektualną. Tytułowy Süß porzuca pejsy i chałat, aby wkupić się w łaski księcia Wirtembergii i podstępnie go oszukać. Żyd udziela mu pożyczki, lecz jedynie po to, by „Odbierać, odbierać, odbierać!”, jak słyszymy w jednym z dialogów, zaś jego wspólnik pokrzykuje tylko: „Płać! Płać! Ucz się jak liczyć!”. Na podobnych zasadach opiera się kontrast między Dorotheą – idealną, cnotliwą Deutsche Frau, ofiarą niespożytej chuci Oppenheimera, a lubieżną towarzyszką rabina Rebeką, jeśli dodamy do tego wszystkie intrygi Süßa, otrzymamy coś, co można określić jako nazistowską farsę, bazującą wyłącznie na prostej komice rasistowskiej, która wypada szczególnie blado i nijako na tle bogatej oraz wieloaspektowej tradycji komicznej.

Czarny humor, który zajmuje czołowe miejsce w strukturach komizmu refleksyjnego i intelektualnego, właśnie z uwagi na brak kompetencji, jak również zdolności klarownego, logicznego rozumowania cechującego zwykle fanatyków uprawiających propagandę, nigdy nie przysłużył się żadnej fałszywej bądź wypaczonej ideologii, wręcz przeciwnie⁴⁰. Dojrzała i świadoma odmiana tego typu humoru z reguły staje w obronie wszelkich humanistycznych wartości, jednocześnie godząc w instytucje czy doktryny zagrażające wolności jednostki, gdyż jak zaznacza Bohdan Dziemidok „Humor jest wiernym sojusznikiem tolerancji i wrogiem wszelkiego fanatyzmu, dogmatyzmu i totalitaryzmu”⁴¹. Choć część badaczy, zwłaszcza Leonard Feinberg, podkreśla iż „element agresji jest obecny wszędzie, gdzie mamy do czynienia z humorem” i to właśnie w tym pierwiastku, „w zabawowej agresji kryje się tajemnica humoru”⁴², chodzi o takie ukierunkowanie komicznej złości, która przekształcona w bunt wyraża postawę nonkonformistyczną bądź też służy redukcji społecznych napięć, zatem demonstruje obronę określonego stanowiska poprzez śmiech. W *The Secret of Humor* Feinberg

³⁹ K. Żygulski, *Wspólnota śmiechu*, Warszawa 1976, s. 21-22.

⁴⁰ Ludzie zajmujący się propagandą, w tym kontekście narodowosocjalistyczną, wykorzystywali jedynie najprostszą formę komizmu, odwołującą się do prymitywnych wyobrażeń i instynktów. Reprezentowany przez nich typ komiki służył głównie umacnianiu błędnych i wrogich antysemitycznych przekonań wśród społeczeństwa. Pomimo operowania karykaturą, „graniem” stereotypami czy komiką ruchów i gestów, w żadnym wypadku nie można mówić o elementach czarnego humoru zawartych w poszczególnych produkcjach ówczesnego reżimu. Jak wiadomo świadomego humorystę cechuje przede wszystkim wzmoczona refleksyjność i dążenie do obrony prawdy i wolności, zaś wszelkie typy zniewolenia i opresji piętnuje on za pomocą zjadliwej, sąsiadującej z satyrą wesołości.

⁴¹ B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011, s. 182.

⁴² L. Feinberg, *Tajemnica humoru*, przeł. B. Budzanowska, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5/6.

do zilustrowania tezy zakładającej agresywno-kreatywną strukturę śmiechowości, posłużył się wystąpieniami popularnych w Stanach Zjednoczonych komików (Dangerfielda i Ricklesa) oraz teoriami Bergsona i Freuda, których prace *Śmiech* (1900), jak również *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości* (1905) wywarły największy wpływ na dwudziestowieczną refleksję kształtującą postrzeganie komicznych aberracji:

A word from a popular American comedian adds further support to this conclusion. Rodney Dangerfield has created for himself the image of a man whom everyone insults or ignores. His comic punch line is: "I don't get no respect." Analyzing his comic appeal, Dangerfield explained that his comedy is "at the opposite end from Don Rickles." Rickles' comedy consists almost entirely of insults, directed at individuals in his skits and at members of the audience. But the comedy of both Dangerfield and Rickles is based on aggression; the audience laughs at the victimized Dangerfield and it laughs at the victims of Rickles' barbs. Aggression is the common dominator.

According to Bergson, laughter defends society by ridiculing the deviant; according to Freud, laughter attacks society by ridiculing conventional values and status quo. The apparent contradiction is resolved if we admit that in both theories aggression is the primary ingredient: aggression against the deviant in Bergsonian philosophy, aggression against conformity in Freudian psychology. The indisputable fact is that human beings laugh at deviant from conformity, and human beings do laugh at conformity⁴³.

Rozpatrując zjawisko degradacji komizmu, w tym uosabiający je, wyszczególniony przez Żygulskiego „komizm rasistowski”, oparty jedynie na prymitywizmie oraz opresji, nagminnie eksploatowany przez propagandzistów, takich jak Gunter d'Alquen, Otto Dietrich czy Kurt Eggers, warto zwrócić uwagę, że już w starożytności Cynceron potępiał, a wręcz zakazywał grubiańskich żartów, podobnie Kwintylijan uznając, iż „śmiech ma wyjątkową wartość, o ile nie gwałci dobrego smaku”⁴⁴, tożsame stanowisko zajął w Średniowieczu św. Tomasz z Akwinu rozważający miejsce *iucunditas* – cnoty dobrej zabawy, pośród innych cnót moralnych. Z kolei Izaak Passi, analizując skomplikowaną, wieloaspektową naturę śmiechowości, w swoich badaniach również odniósł się do omawianego zjawiska „ordynarnego komizmu” twierdząc:

Pierwsze, co mają na uwadze te klasyfikacje, to rozróżnienie pomiędzy komizmem wytwornym a ordynarnym (w estetyce niemieckiej Volkelt u podstawy swej własnej klasyfikacji komizmu wydobywa tę samą różnicę), a także teoretyczna dyskredytacja ordynarnego komizmu, który zdarza się w życiu, a może przeniknąć i do sztuki. Do niego należy każdy ordynarny żart lub złośliwa kpina, każda drwina, która nabiera sensu szyderstwa, wulgarny żart, wiele różnorodnych przejawów sprośności, nawet wówczas gdy są śmieszne⁴⁵.

Według Passiego prawdziwie kąśliwa i ostra, a zarazem znieważająca i szydercza może być jedynie satyra, gdyż jak podkreślał: „Satyrykowi obca jest delikatność humorysty. Satyrę cechuje bezpośredniość i agresywność, nie traktuje ona świata jako całości, w której takie samo miejsce zajmują głupota i rozum, występki i cnota”⁴⁶. Humor oraz kwestie etyczne związane z komizmem, dowartościowane przez dziewiętnastowieczny idealizm niemiecki uznający - jak pisze autor *Powagi śmiechowości* – ideę humoru za wyższą, absolutną i najswobodniejszą formę

⁴³ L. Feinberg, *The Secret of Humor*, Amsterdam 1978, s. 22.

⁴⁴ Cyt. za: I. Passi, *Powaga śmiechowości*, przeł. K. Minczewska-Gospodarek, Warszawa 1980, s. 225.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże, s. 226.

komiki⁴⁷, ponad sto lat później spadkobiercy tej tradycji próbują wykorzystać do własnych, politycznych celów, poddając ją druzgoczącej profanacji. Według Passiego nie każdy godzien jest miana humorysty, gdyż umiejętność dostrzeżenia, jak i tekstowej kodyfikacji skomplikowanej natury ludzkiej⁴⁸, to wiedza niemal tajemna, dostępna jedynie jednostkom uwrażliwionym na wszelką niesprawiedliwość, których cechują kolejno wymienione przez bułgarskiego teoretyka duchowe przymioty:

Nie będący tedy wrogo nastawionym do logiki i sumienności, człowiek z poczuciem humoru wznosi się nad nie lub, dokładniej, staje wobec nich „z boku”, zaczyna zestawiać realności swobodnie, nie respektując właściwych im prawidłowości, zaczyna patrzeć na świat nie tylko poważnie i niepoważnie, lecz dostrzega także elementy niepoważne w sprawach poważnych, i poważne w sprawach niepoważnych, zaczyna dostrzegać w śmieszności momenty tragiczne, wzniosłe i wzruszające. Ale to wszystko może się stać udziałem tylko człowieka o wrażliwej, czulej duszy, i nieprzypadkowo się mówi, że humorysta musi kochać ludzi, że ma prawo śmiać się z nich tylko ten, który kocha ich z całego serca. „Do humoru” – pisze Czernyszewski – dysponowani są ludzie, rozumiejący całą wspaniałość i cenę tego, co wzniosłe, szlachetne, moralne, ludzie natchnieni namiętną miłością do niego. Czują oni w sobie wiele szlachetności, mądrości, wiele prawdziwie ludzkich zalet [...]. Lecz to nie wystarcza, by być skłonny do humoru. Ludzie predysponowani do humoru posiadają subtelność, drażliwość i zarazem spostrzegawczość, bezstronną naturę, przed ich spojrzeniem nie można ukryć niczego, co małostkowe, żalosne, nędzne i niskie⁴⁹.

Stąd też człowiek amoralny, mający w pogardzie wszelkie humanistyczne wartości, pozbawiony przenikliwości, inteligencji emocjonalnej oraz właściwych kompetencji intelektualnych na zawsze pozostanie w kręgu wykluczenia, poza nawiasem komizmu, nigdy też nie stanie się świadomym uczestnikiem humorystycznej wspólnoty bądź podmiotem śmiechu, co najwyżej jego przedmiotem, jako obiekt tzw. „drwiny komicznej”, która powróci jeszcze w dalszej części niniejszych rozważań.

Mówiąc o prostym, agresywnym oraz nacechowanym skrajnie atawistycznie komizmie, wplecionym w twory propagandy, autorstwa między innymi wspomnianego Harlana czy wydawcy niemieckiego tygodnika politycznego „Der Stürmer” – Juliusa Streichera, straconego krótko po zakończonym procesie norymberskim, warto podkreślić przeciwny bieg humoru wymierzonego w zakłamującą rzeczywistość, a także ograniczające swobody obywatelskie wszelkie przejawy dyktatury, którym wielokrotnie sprzeciwiał się Topor, projektując choćby zamówione przez Amnesty International plakaty. Pozostając w kręgu komizmu filmowego, z oczywistych względów, należałoby wspomnieć kultową dziś, hollywoodzką produkcję będącą wyrafinowaną odpowiedzią na prymitywizm *Żyda Süßa*. Dystrybuowany w 1940 roku *Dyktator* z Charlie Chaplinem w roli głównej, to czytelną alegorią rządów Hitlera, która została

⁴⁷ Tamże, s. 208.

⁴⁸ Znaczenie dosadniej poruszoną kwestię skomplikowanej natury ludzkiej ujął Bolesław Prus: „Dla optymisty każdy człowiek jest porządny, dla pesymisty podejrzany, humorysta zaś, który bada ludzi wszechstronnie, w każdym człowieku widzi coś porządnego i łajdackiego”, B. Prus, *Słowo o krytyce pozytywnej*, „Kurier Codzienny” 1890, nr 310. Cyt. za: B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011, s. 183.

⁴⁹ I. Passi, *Powaga śmieszności*, s. 234.

skonstruowana na zasadach satyry politycznej. Chaplin, którego wczesne filmy Breton wymienił w przedmowie do *Antologii czarnego humoru*⁵⁰, był aktorem wywodzącym się z kina niemego, który do dziś cieszy się sławą jednego z najwybitniejszych komików wszechczasów, specjalizował się głównie w odgrywaniu ról mądrych błaznów, permanentnie balansujących na granicy śmieszności i tragizmu⁵¹. W *Dyktatorze* szczególnie wymowna pod tym względem wydaje się być scena, kiedy tytułowy władca imperium Adenoid Hynkel bawi się dużą, dmuchaną piłką przedstawiającą glob ziemski, wymyślnie ją podrzucając, upaja się władzą jaką już zdobył oraz snuje dalsze, dalekosiężne plany podboju świata:



Kadr z filmu *Dyktator* (1940), reż. Ch. Chaplin

Zamieszczony kadr wraz z towarzyszącą mu symboliką, porusza i jednocześnie przeraża swą swawolnością i pozorną lekkością, gdyż analizując go pod kątem czarnego humoru nie można zapomnieć o tak ważnym w przypadku tego zjawiska tle – zazwyczaj historycznym, społecznym bądź kulturowym. A przecież lata czterdzieste, początek wojny to pasmo sukcesów oraz triumfów Führera, który sukcesywnie podporządkowuje sobie kolejne terytoria, w tym Polskę i Francję, wygrywa bitwy na wielu frontach i nikt nie ma wówczas pewności, jak potoczą się dalsze losy Europy. W 1939 roku z III Rzeszy ucieka blisko dwudziestu laureatów Nagrody Nobla z dziedziny chemii oraz fizyki, którzy już niedługo rozpoczną pracę nad konstrukcją i budową bomby atomowej w ukrytej w górach Nowego Meksyku bazie Los

⁵⁰ Dodatkowo w przedmowie do *Antologii czarnego humoru* Bretona znalazły się wspólne projekty filmowe m.in. Buñuela i Dalego, takie jak *Pies Andaluzijski* czy *Złoty wiek*.

⁵¹ O komicznym uniwersalizmie wczesnych, niemych filmów Chaplina pisał również K. Żygulski we *Wspólnocie śmiechu*.

Alamos, realizując ściśle tajny *Manhattan Project*⁵². Sytuacja wydaje się niezwykle groźna jeśli jedyną szansę pokonania narodowosocjalistycznego reżimu upatruje się we wcześniejszej od Niemców konstrukcji broni jądrowej. Z drugiej strony widzimy postać graną przez Chaplina beztrąsko podrzucającą piłkę-glob ziemski, kreującą niemal modelową sytuację związaną z istotą poetyki *humour noir*, mianowicie idealne zespolenie śmieszności i grozy. Maria Gołaszewska, rozpatrując wątki ludyczne cechujące - używając określenia Karola Irzykowskiego⁵³ - „dziesiątą muzę”, twierdziła, iż „Bogactwo, różnorodność odmian komizmu filmowego są wielkie. Istnieją też reżyserzy, aktorzy i filmy klasyczne pod tym względem – dostarczały one wzorów wielokrotnie wykorzystywanych w sztuce filmowej, oddziaływały również na teatr i powieść”⁵⁴. Zdaniem wspomnianej filozof, komizm pojawiający się w wartościowych filmach ma niemal tę samą rangę, co komizm literacki⁵⁵. Z kolei André Breton, rozpatrując związki pomiędzy kinematografią, a humorem zaznaczał:

Cinema, insofar as it not only, like poetry, represents the successive stages of life, but also claims to show the passage from one stage to the next, and insofar as it is forced to present extreme situations to move us, had to encounter humor almost from the start. The early comedies of Mack Sennett, certain films of Chaplin's (*The Adventure*, *The Pilgrim*), and the unforgettable “Fatty” Arbuckle and “Fuzzy” (AJ. St. John) command the line that should by rights lead to the midnight sunbursts the are *Million Dollar Legs* and *Animal Crackers*, and to those excursions to the bottom of the mental grotto – Fingal's Cave as much as Pozzuoli's crater – that are Buñuel and Dali's *Un Chien andalou* and *L'Age d'or*, by way of Picabia's *Entr'acte*⁵⁶.

Roland Topor także, przynajmniej częściowo, związany był z iluzorycznym światem szklanego ekranu. Współpracował między innymi przy *Casanovie* Felliniego, który mówił o nim: „Najbardziej fascynuje mnie u Topora wszechogarniająca melancholia; jego świat jest światem wyzbytych nadziei, lecz przedstawionym tak doskonale, z taką ilością szczegółów, że zakrawa na miejsce niemal przytulne”⁵⁷; razem z René Laloux⁵⁸ odpowiadał za sukces nagrodzonej w 1973 roku w Cannes animacji *Dzika planeta*, był też autorem scenariusza (wspólnie z Henrim Xhonneux) oraz scenografii do filmu *Markiz*, historii opiewającej pobyt w

⁵² Zob. M. Górlikowski, *Noblista z Nowolipek*, s. 14, 22.

⁵³ K. Irzykowski, *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924.

⁵⁴ M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, s. 53. Temat komiki w odniesieniu do sztuki filmowej analizował również Tadeusz Peiper, który postrzegał film jako medium udostępniające widzom ogląd różnych typów śmieszności, zob. T. Peiper, *Komizm ekranowy*, w: tegoż, *Pisma*, t. I, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972.

⁵⁵ Tamże, s. 53.

⁵⁶ A. Breton, *Anthology of Black Humor*, translated by M. Polizzotti, San Francisco 1997, s. XVII-XVIII.

⁵⁷ Wypowiedź Felliniego zamieszczona przez w artykule A. Taborskiej *Śmiech z komedii świata*, w: R. Topor, *Abecadło Topora*, s. 8.

⁵⁸ Topor współpracował z René Laloux również przy innych animacjach, takich jak *Les Temps morts* z 1965 roku oraz *Les Escargots* (1966). Ponadto na przełomie lat 70 i 80 stworzył scenariusze między innymi do *Les Malheurs d'Alfred* (1971), *Viva la Muerte* (1971), *La fille du garde-barrière* (1975), *L'Entreprise* (1977), *La Maladie de Hambourg* (1978), *The Lucky Star* (1982) czy *La Galette du roi* (1985). Pisarz wielokrotnie przygotowywał również inscenizacje własnych sztuk na deskach teatrów, jak choćby zakończoną skandalem premierę dramatu *Vinci miał rację?* w belgijskim Théâtre de Poche, którą krytycy porównywali z równie „skandalizującym” *Wielkim żarciem* (1973) w reżyserii Marca Ferreriego.

Bastylii słynnego skandalisty i prowokatora Donatien-Alphonse-François de Sade'a, którego dzieła namiętnie czytywał, czerpiąc z nich inspirację do tworzonych przez siebie grafik. Słowa niegdyś wypowiedziane przez tytułowego markiza: „To nie sposób, w jaki myślę, stał się przyczyną moich nieszczęść, ale sposób, w jaki myślą inni”⁵⁹ bezwarunkowo przeistoczył się w dewizę samego Topora. Ponadto de Sade, włączony w poczet *Antologii* Bretona, uosabiał zdaniem twórcy zbioru, bezkompromisową postawę humorysty typu *noir*, za którą przyszło mu zapłacić najwyższą cenę, był też jedyną w swoim rodzaju inkarnacją ciemnej odmiany komiki:

In more ways than one, Sade magisterially incarnates what we call black humor. It was he who, in life, seems to have inaugurated - *at his own terrible expense, moreover* - the kind of sinister joke bordering on “amusing murders”, in the sense that Jacques Vaché would later mean it⁶⁰.

Nie wszyscy pamiętają, iż autor *Alicji w Krainie Liter* sporadycznie występował także jako aktor, choćby u Wernera Herzoga, gdzie w remake'u głośnego filmu F. W. Murnaua z 1922 roku⁶¹ - *Nosferatu wampir* - wcielił się w postać Reinfelda, szefa biura nieruchomości, którego początkowo miała zagrać ponad osiemdziesięcioletnia gwiazda kina niemego i tancerka burleski, szturmem podbijająca sceny przedwojennego Berlina, Valeska Gert, jednak zmarła krótko przed rozpoczęciem zdjęć. Kilka „ciekawostek” z pracy na planie *Nosferatu* przytacza jeden z biografów Topora, Frantz Vaillant:

Kręcenie filmu było prawdziwą przygodą. Grali w nim również między innymi Isabelle Adjani i Klaus Kinski. Nie obeszło się bez incydentów. Na przykład podczas kręcenia jednej z kluczowych scen w Delft w Holandii ekipa ściągnęła na siebie gniew mieszkańców. Reżyser wpadł na pomysł, że pokaże, jak dżuma dociera do miasta – by później roznieść się po całym kraju – wykorzystując około jedenaście tysięcy szczurów laboratoryjnych sprowadzonych specjalnie z Węgier. Zamierzał je wypuścić w porcie i porobić zdjęcia. Ale kilkunastu mieszkańców miasta za namową mera zaproteutowało i otoczyło szepę, w której znajdowały się szczury, więc ekipa nie mogła się do nich dostać i ich nakarmić. Atmosfera gęstniała. Doszło nawet do ostrych bójek między mieszkańcami miasta a filmowcami; policja holenderska nie interweniowała, choć była przy tym obecna. W bitewnym zamęcie Herzoga potrafiła ciężarówka, łamiąc mu żebra, zdjęcia musiały więc zostać przerwane; wznowiono je dopiero po jakimś czasie. Słynną scenę ostatecznie jednak nakręcono. Roland zagrał swą rolę wspaniale – potrafił być na przemian diaboliczny i histeryczny. Sceny, w których występuje, są naprawdę niezapomniane⁶².

Jak widać Toporowi zdarzało się grywać całkiem udane i wyraziste, choć zazwyczaj epizodyczne role w filmach, przy których pracował, najczęściej jednak zajmował miejsce po drugiej stronie kamery, piastując stanowisko scenografa bądź współautora scenariuszy. Nie ulega wątpliwości, iż filmowców interesowały zwłaszcza niektóre spośród jego powieści, głównie z uwagi na cechującą je plastyczność oraz wielowątkowość, stanowiły dobry materiał

⁵⁹ Zob. F. Vaillant, *Zduszony śmiech*, s. 273.

⁶⁰ A. Breton, *Anthology of Black Humor*, s. 19.

⁶¹ Chodzi o *Nosferatu – symfonia grozy*, gdzie w tytułową postać niezwykle przekonująco wcielił się Max Schreck, którego nazwisko w języku niemieckim oznacza właśnie „strach”. Miało to wpływ na późniejszą legendę filmu, gdyż w wyniku związanego z nazwiskiem zbiegu okoliczności, niektórzy widzowie utrzymywali, iż aktor staje się wampirem nie tylko na ekranie...

⁶² F. Vaillant, *Zduszony śmiech*, s. 217-218.

do dowolnych, nierzadko ekscentrycznych inscenizacji⁶³. Po zakończonych fiaskiem próbach zekranizowania *Księżniczki Anginy*⁶⁴, której ostatecznie poświęcono szereg adaptacji teatralnych⁶⁵, przyszła kolej na *Chimerycznego lokatora* w reżyserii Romana Polańskiego, o którym jeszcze będzie mowa. Tymczasem, wracając do brawurowej kreacji stworzonej przez Chaplina w *Dyktatorze*, warto spojrzeć na nią przez pryzmat wizerunku „wodza” ukazanego przez Topora w *Pamiętniku starego pierdoły*, w którym niemal z każdej strony sączy się niezwykle erudycyjny, rozumiany po Hobbesowsku humor, stanowiący ironiczny komentarz do wszystkich czołowych „izmów” minionego stulecia, które ukształtowały artystyczny bieg historii oraz znacząco wpłynęły na rozwój i koncepcję współczesnej sztuki.

Opublikowany w 1975 roku przez wydawnictwo Ballanda *Pamiętnik starego pierdoły*⁶⁶ to utrzymana w tonie satyry, czarnego humoru oraz momentami gorzkiej ironii opowieść o powstawaniu takich nurtów jak choćby kubizm, dadaizm, fowizm, surrealizm, ekspresjonizm, symbolizm czy egzystencjalizm. Okazuje się, iż narrator, tytułowy stary pierdoła, uosobienie antycznej hybris, znał niemal wszystkich liczących się dwudziestowiecznych twórców, mało tego, to właśnie on podsuwał im pomysły i stanowił inspirację. To właśnie dzięki niemu możemy przeczytać o magdalenkach pojawiających się w *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, gdyż jak wspomina:

Co rano wyruszałem na spacer, aż do la Cascade, gdzie spożywałem śniadanie w towarzystwie Prousta i Valery’ego Larbauda.

- Przewyborne te magdalenki! – zauważyłem, zanurzając jedną w gorącej czekoladzie. Przywodzą mi na myśl place de la Madeleine...

- Coś takiego – powiedział Proust – A to czemu?

- Przy owym placu mieści się cukiernia, w której mają najsmaczniejsze magdalenki w Paryżu. Chociaż te tutaj są prawie tak samo dobre.

- Tak, są całkiem niezłe – zgodził się Valery Larbaud z pełnymi ustami.

- Wspomnę o nich w przewodniku po cukierniach, który właśnie przygotowuję dla Le Mercure – oświadczył Proust.

Starannie zanotował adres sklepu na place de la Madeleine. Ale to był stracony czas, dzieło nigdy nie zostało ukończone. Proust znalazł jednak sposób, żeby posłać mi perskie oczko, wspominając o magdalenkach w jednej ze swoich książek⁶⁷.

⁶³ Niektóre spośród powieści i opowiadań Topora, jak choćby *Bal na ugorze*, *Dziennik paniczny*, *Cztery róże dla Lucienne*, ze względu na formę i styl tekstu, w którym autor wielokrotnie komentuje bieżące wydarzenia bądź opowiada o własnych fobiach, mogłyby posłużyć za gotowe scenariusze zarówno do filmów, jak i do wystąpień największych komików, gwiazd stand-up’u, wyzwalających afekty śmiechu, pokroju Boba Hope’a, Robina Williamsa, Richarda Pryor’a czy Woodego Allena.

⁶⁴ Zainteresowanie filmową adaptacją *Anginy* wyraził między innymi francuski reżyser Georges Dumoulin.

⁶⁵ Jedną z nowszych interpretacji *Księżniczki Anginy* na deskach teatru zaprezentował Paweł Aigner, ze scenografią w wykonaniu Pavla Hubički. Sztuka w 2011 roku miała premierę w Białostockim Teatrze Lalek.

⁶⁶ Agnieszka Taborska w artykule *Śmiech z komedii świata* posługuje się tytułem *Pamiętnik starego wala*, zob. *Abecadło Topora*, s. 11.

⁶⁷ R. Topor, *Pamiętnik starego pierdoły*, przeł. E. Kuczkowska, Gdańsk 1999, s. 50. Wszystkie zamieszczone w niniejszym rozdziale cytaty fragmentów analizowanej książki pochodzą z tego wydania.

Autor w zamieszczonym fragmencie zastosował charakterystyczny dla poetyki czarnego humoru mechanizm kalamburów oraz żartobliwych i dwuznacznych gier słownych, używając sformułowania: „Ale to był stracony czas” w dość oczywisty, fałszywie skromny sposób, naprowadził czytelnika na tytuł rozpoczętej w 1909 roku i ukończonej na krótko przed śmiercią powieściowej epopei, dzieła życia Marcela Prousta. Jednak *W poszukiwaniu straconego czasu* to nie jedyny utwór literacki, którego nasz pierdoła czuł się „duchowym ojcem”. Przebywając w Hiszpanii, podczas trwającej tam wojny domowej, w hotelu Costa Brava, bohater spotyka Georga Orwella, który pomaga mu przetransportować pijaną kobietę do jednego z pokoi, nie przeczuwając, iż w tej wiekopomnej chwili zostanie zainspirowany do stworzenia bodaj najsłynniejszej futurystycznej antyutopii wszechczasów:

Na szczęście pomógł mi inny Georges. Mam na myśli brytyjskiego pisarza Orwella. Widok tej kobiety w wizytowej sukni, leżącej bez przytomności we własnych ekskrementach, mógł odrzucić najmężniejszego. Ale Anglik wykrzyknął jedynie: „Dirty, little girl!”. Potem on chwycił ją za głowę, ja za nogi i ponieśliśmy nasze brzemię do pokoju 1984.

- Ten numer wygląda jak jakaś data – podzieliłem się obserwacją z Orwellem.
- Rzeczywiście. Ciekawe, jaki będzie świat w 1984? Nie śmiem sobie tego wyobrazić.
- I robi pan błąd, bo to z pewnością byłoby zajmujące...
- Muszę znów zabrać się do pisania - westchnął⁶⁸.

Szkicując portret twórcy *Roku 1984*, Topor odniósł się do znanych faktów z biografii Erica Arthura Blaira, który rzeczywiście brał czynny udział w toczącej się wówczas hiszpańskiej wojnie domowej, co wspomina między innymi w jednym z esejów wchodzących w skład zbioru *I ślepy by dostrzegł*⁶⁹. Tworząc lapidarny opis Orwella, narrator-artysta napomknął także o charakteryzującej Anglika wątłej budowie ciała, co też kazało mu unikać choćby krzepkiego Hemingwaya, który: „miał przykry zwyczaj walenia znajomych w ramię, chcąc w ten sposób dowieść swojej męskości. Podupadającej, jak utrzymywał Malroux”⁷⁰. Okazało się, iż protagonista *Pamiętnika starego pierdoły* chcąc dać nauczkę gwałtownemu korespondentowi wojennemu, który także spisywał wówczas relacje z toczących się w Hiszpanii działań, jednocześnie natchnął go i doprowadził do publikacji jednej z najważniejszych antywojennych książek minionego wieku:

Pewnego dnia postanowiłem wyleczyć Hemingwaya z tego brzydkiego przyzwyczajenia. Pod pretekstem pokazania mu ciekawostki turystycznej zwabiłem go aż na wiejską dzwonnice. W czasie gdy podziwiał panoramę, podstępnie rozhuštałem dzwon, który bez pardonu gwizdnął powieściopisarza w czachę. Musiało minąć kilka minut, zanim oprzytomniał.

- Komu biją dzwony? – brzmiały jego pierwsze słowa.

⁶⁸ Tamże, s. 90.

⁶⁹ „W roku 1936 ożeniłem się. Niemal dokładnie w tym samym tygodniu wybuchła w Hiszpanii wojna domowa. Moja żona i ja chcieliśmy wyjechać do Hiszpanii, by walczyć tam po stronie rządu republikańskiego. Byliśmy gotowi w sześć miesięcy, zaraz po ukończeniu przeze mnie książki, nad którą wówczas pracowałem. W Hiszpanii spędziłem pół roku, przebywałem na froncie aragońskim, nim w Huesca faszystowski snajper nie przestrzelił mi gardła”, G. Orwell, *I ślepy by dostrzegł*, przeł. B. Zborski, Kraków 1990, s. 6-7.

⁷⁰ R. Topor, *Pamiętnik starego pierdoły*, s. 90.

- Tobie, stary. Im mocniej stukniesz w człowieka, tym lepszy oddźwięk cię czeka⁷¹.

Jak wiadomo autor *Pożegnania z bronią* tytuł do jednej z ze swych najbardziej poczytnych powieści: *Komu bije dzwon*, opublikowanej w 1940 roku, zaczerpnął z tekstu siedemnastowiecznego metafizycznego poety angielskiego Johna Donna, lecz fakt ten, jak widać w niczym nie przeszkodził naszemu bohaterowi, który z komicznym uporem kreuje własną, silnie zsubiektywizowaną historię literatury. Pozostając w kręgu artystów dojrzałego klasycyzmu doby XVII stulecia, z oczywistych względów, nie można pominąć Moliera, ojca nowoczesnej europejskiej komedii oraz pomysłodawcy i kodyfikatora wzorców komicznych, którego twórczość, pod kątem zawartej w niej śmieszności analizuje Izaak Passi:

Molier stworzył wzorce komiczne. W swych komediach nakreślił on dokładne i czyste portrety ludzkich namiętności i wad: obłudy, skąpstwa, egoizmu, głupoty, próżnych ambicji; przeniknął do najgłębszych ich źródeł [...]. Jednostronność molierowskich bohaterów, tak często podkreślana przez krytyków, nie może być traktowana tylko jako ich zubożenie [...]. Jedna namiętność lub wada, którą ucieleśniają i której są uosobieniem, nie pozwala im się rozwinąć (nie występuje tu duchowa dialektyka rozwoju bohaterów szekspirowskich), czyni ich bardziej lub mniej statycznymi [...] i zbliża ich, bez konieczności noszenia maski do bohaterów *Commedia dell'arte*. Z drugiej jednak strony, to sprowadzenie charakteru bohatera głównie do jednej namiętności i jednej wady umożliwia literackie zgłębienie tych postaci w najczystszych kształtach po to, by z nich wydobyć wszystkie możliwości jakimi dysponuje śmieszność [...]. Jeśli renesans przekazał w spadku następnym stuleciom rozmach i bogactwo swojej śmieszności, to Molier pozostawił im dokładny, zakreślony rygorystycznym konturem a równocześnie lekki i frywolny portret śmiesznych namiętności i wad. [...] z galerii jego śmiesznych obrazów wyszli ci, którzy udrapowali bogate szaty literackie śmieszności w następnych stuleciach⁷².

Zasługą francuskiego komediopisarza było sprowadzenie bohatera do jednej tylko wady, której stawał się komicznym synonimem, i tak jak pisze Passi: „Dwulicowość zwie się Tartuffem, skąpstwo Harpagonem, przebiegłość – Skapenem”⁷³. Korzystając z tej reguły stary pierdoła bez wątpienia byłby uosobieniem nadmiernej pychy, karykaturalnej, antycznej hybris, która wielokrotnie stawała się obiektem żartobliwych ataków wielu humorystów, w tym samego Topora. Pisarz z komicznym dystansem odnosił się do wszelkich pamiętników, których twórcy nierzadko koloryzowali swoje dzieje, jedynie w celu podsycenia plotek, oczernienia innych bądź gloryfikacji własnej osoby. Pamiętniki oraz wspomnienia, już od minionego stulecia były wydawane niemal taśmowo, zyskując ogromną popularność wśród czytelników, zaś zawarte w nich prawdy i osądy mało kiedy podlegały obiektywnej weryfikacji, a co za tym idzie ustawicznie szerzyły wszelkiego rodzaju konfabulacje. Wspomniany André Malroux, który zdaniem Toporowskiego bohatera miał kwestionować męskość Hemingwaya, także pokusił się o spisanie swych wspomnień, nadając im formę quasi-powieści oraz przewrotnie tytułując je mianem *Antypamiętniki*. Autor *Czasów pogardy* mógł poszczycić się niezwykle

⁷¹ Tamże, s. 90.

⁷² I. Passi, *Powaga śmieszności*, s. 58-59.

⁷³ Tamże, s. 59.

bogatym doświadczeniem życiowym oraz całym bagażem wspomnień z czasów kiedy pracował jako archeolog w Indochinach, następnie był jednym z dowódców Ruchu Oporu we Francji, później ministrem w rządzie de Gaulle'a, do którego Topor odnosił się ze sporą rezerwą, podobnie jak całe rzesze młodych Francuzów, czego skutkiem były głośne, antyrządowe protesty, które w historii zapisały się pod hasłem: Maj 1968⁷⁴. Co ciekawe, stojący po drugiej stronie barykady Malroux, wzbogacił tok narracji wspomnianych zapisków kilkoma krytycznymi refleksjami dotyczącymi popularyzacji pamiętnikarstwa oraz literatury wyznaniowej:

Podziwiam wyznania, które nazywamy Pamiętnikami, ale zjednują mnie tylko w połowie. Niemniej analiza jednostki poza tym, że działa na nas, kiedy jest pióra wielkiego artysty, kieruje umysł ku kwestii bardzo mnie zajmującej w czasach rozmowy z Valérym: sprowadzić do minimum własny udział w komedii. Chodzi wówczas o zwycięstwo nad światem powieściowym, w którym tkwi każdy pisarz i który do niego w gruncie nie należy [...] na którym ciąży ów teatr komiczny, gdzie postaci Labiche'a przychodzą po postaciach Moliera i oburzonym oratorze Wiktora Hugo [...]. Jednostka zajęła w Pamiętnikach wiadome miejsce, gdy stały się one Wyznaniami. *Wyznania* świętego Augustyna wyznaniem nie są i kończą się traktatem metafizycznym. Nikt nie nazwałby wyznaniem *Pamiętników* Saint-Simona: mówi o sobie, żeby być podziwianym. Szukano Człowieka w wielkich czynach wielkich ludzi, a potem w ukrytych czynach jednostek. [...] Pamiętniki XX wieku są dwóch rodzajów. Z jednej strony świadectwo wydarzeń: niekiedy, w Pamiętnikach wojennych generała de Gaulle'a, w *Siedmiu filarach mądrości* [T.E. Lawrence'a], opowieść dotyczy spełnienia wielkich zamiarów. Z drugiej strony introspekcja, której Gide jest ostatnim sławnym przedstawicielem, rozumiana jako studium człowieka. [...] człowiek będzie tym lepiej znany, im Pamiętniki czy Dziennik będą grubsze⁷⁵.

Twórca *Antypamiętników*, który jak twierdzi Joanna Guze „znał wszystkich i był przyjmowany przez wszystkich, od Stalina po Mao Tse-tunga, i od Kennedy'ego po Nehru (nie przyjął go tylko Hitler, kiedy razem z Gide'em przyjechał go prosić o życie dla Dymitrowa)”⁷⁶; na kartach swego dzieła, niczym Toporowski pierdoła, przytacza niewiarygodną ilość nazwisk poczynając od Rousseau, Dostojewskiego, Chateaubrianda, Stendhala, Valéry'ego po Trockiego, Gorkiego, Gandhiego czy Stalina oraz wielu, wielu innych. Refleksje Malroux rozpatrywane w tym kontekście, przypominają poniekąd *Pamiętnik starego pierdoły*, w którym mnogość personaliów zdaje się również ulegać niepohamowanej gigantomanii, zgodnie z humorystycznym postulatem zakładającym, iż każda przesada staje się komiczna. Jednak z *Pamiętnika* Topora niemal całkowicie została wyrugowana majestatyczna powaga cechująca osobiste rozważania Malroux, poświęcone różnorodnym wymiarom oraz formom egzystencji, sztuki, filozofii, historii bądź ponadczasowości, które stanowiły domenę wspomnień laureata Nagrody Goncourtów, uhonorowanego tym wyróżnieniem w 1933 roku za

⁷⁴ Topor w odróżnieniu od bliskiego przyjaciela, a zarazem współzałożyciela Grupy Panicznej - Fernando Arrabala, nie był zwolennikiem głośnych demonstracji podczas których wykrzykiwano antyrządowe hasła. Mimo to w trakcie majowych wydarzeń regularnie dostarczał satyryczne rysunki do pism o wyraźnym „antygauilistowskim charakterze” takich jak „Le Pavé”, „Action” czy „L'Enragé”. Zob. F. Vaillant, *Roland Topor. Zdużony śmiech*, s. 152.

⁷⁵ A. Malroux, *Antypamiętniki*, przeł. J. Guze, Warszawa 1993, s. 15-16, 19.

⁷⁶ J. Guze, tamże, s. 5.

powieść. *Dola człowieka*. Topor postawił na ton o wiele bardziej frywolny, niejako plotkarski, wręcz „podsluchany”, styl który choćby w przedwojennej Polsce cieszył się ogromną popularnością, czego dowodem była niezwykle poczytność publicystycznych felietonów, kronik i esejów autorstwa Tadeusza Boya-Żeleńskiego, opiewających szalone, krakowskie eskapady guru moderny - Stanisława „Stacha” Przybyszewskiego⁷⁷.

Konwencja stylistyczna *Pamiętnika starego pierdoły* równie bliska zdaje się być wszelkim wspomnieniom, których nie sposób zweryfikować, w rodzaju zapisków jednej z pierwszych marszandek zainteresowanych płótnami młodego Picassa, Berty Weill, autorki dziełka zatytułowanego *Belka w oku*, pisanego „piórem maczanym w witrliolu” – jak zaznacza autor szkiców o Degasie i Utrillu – Jean Paul Crespelle, w którym mamy okazję poznać reprezentanta kubizmu z jego mrocznej, awanturkowej strony, który już niebawem spróbuje ukoić dojmujący ból po samobójstwie przyjaciela, w trwającym trzy lata, pełnym melancholijnego smutku „okresie błękitnym”⁷⁸. Oto jak zapamiętała malarza „mateczka Weill”:

[...] pewnego dnia Picasso przyszedł do niej do galerii i położywszy niedbale na stole rewolwer, zażądał zapłaty. Przestraszona, pobiegła do kąta sklepu, uniosła spódnice i wyciągnęła z pończochy banknot stufrankowy, który cisnęła temu zatrważającemu Hiszpanowi, klnąc się na wszystkie świętości, że wszystko między nimi skończone⁷⁹.

Niezależnie od pozornie mimetycznego opisu Weil, wówczas znajomej wielu paryskich artystów, jeden z francuskich krytyków sztuki, poddaje w uzasadnioną wątpliwość jego autentyczność: „Jeśli ta historyjka, może podkolorowana, jest prawdziwa, to scena ta odbyła się nie za pierwszym pobylem Picassa w Paryżu, ale kilka lat później, kiedy to Alfred Jarry podarował mu swój rewolwer”⁸⁰. Poczyniona uwaga dotyczy zjawiska, o którym była już mowa, mianowicie porusza kwestię wiarygodności, zwykle traktowaną przez pamiętnikarzy po

⁷⁷ T. Żeleński (Boy), *Fortepian Stacha*, w: tegoż, *Reflektorem w mrok. Wybór publicystyki*, Warszawa 1984. Co ciekawe opisany we wspomnianym tekście „Stach” Przybyszewski uważał Boya za jednego z najlepszych ówczesnych humorystów, czego dowodem są następujące słowa, wypowiedziane przez ww. autora: „Jest jedyny człowiek w Polsce, który by mi tę zagadkę rozwiązał, zagadkę nie smutku tego wszystkiego (<<tristesse de tout cela>>), ale zagadkę bajecznego humoru tego wszystkiego, godnego pióra jakiegoś Gogoła [...] obdarzony darem śmiertelności, bo delikatnej, sceptycznej, a zarazem boleściwie kochającej ironii, obchodzić umie: Boy-Żeleński...”. Boy nie pozostał mu dłużny wskazując z kolei na czarny humor, którym miał być obdarzony dramaturg: „I może to nie jest bez głębokiej racji, że humoryście przekazał sekret swego życia. Bo Przybyszewski, mimo że w pismach swoich – poza osławionym „he he” – tego nie ujawniał, miał diabelskie poczucie humoru. Otóż uderzające jest, że życie tego poety, udręczone, tragiczne, zasłane trupami, było zarazem ciągłą groteską, znaczyło się pasmem najkomicniejszych anegdot; było niemal do końca jakąś makabryczną farsą, która wciągała w grę całe otoczenie”, *Fortepian Stacha*, s. 69.

⁷⁸ Przyjaciel Picassa Carlos Casagemas był zakochany w Laurze Gargallo, znanej w środowisku Montmartre’u pod pseudonimem Germaine. Nieszczęsny po kolejnym odrzuceniu i poniżeniu przez ukochaną kobietę zastrzelił się w jednej kawiarni znajdujących się na bulwarze Clichy. Wstrząśnięty Picasso poświęcił mu obraz zatytułowany *Pogrzyb Casagemasa*. Mówi się, iż to wydarzenie oraz związany z nim wstrząs psychiczny zapoczątkowały okres błękitny w twórczości hiszpańskiego malarza.

⁷⁹ B. Weill, *Belka w oku*, cyt. za: J.P. Crespelle, *Montmartre w czasach Picassa 1900=1910*, przeł. M. Bibrowski, Warszawa 1987, s. 29-30.

⁸⁰ Tamże.

macoszemu. Właśnie ten aspekt stanowił punkt wyjścia Toporowskich refleksji parodiujących bogaty i niesłuchanie obszerny nurt pisarstwa wspomnieniowego, nie trzeba chyba dodawać, iż zarówno wspomniani Picasso, jak i Jarry pojawili się na kartach *Pamiętnika starego pierdoły*. Topor w rozmowie z Philippem Bouvardem następująco wyjaśniał genezę analizowanego utworu, twierdząc: „prawie wszystkie pamiętniki są wymyślone, ale nikt tego nie dostrzega. Dlaczego więc pozbawiać się przyjemności opowiedzenia życia, którego się nie przeżyło, ale które chciałoby się przeżyć?”⁸¹.

Sposób pracy nad książką również był nietypowy, Fabienne Duval, ówczesna partnerka pisarza wspomina, iż Roland całymi dniami nagrywał swój głos na magnetofon, mówił do siebie, następnie zaś odsłuchiwał wybrane fragmenty. Całość tekstu można traktować zarówno jako parodię cieszących się powodzeniem fabularyzowanych pamiętników oraz ich nie do końca rzetelnych twórców, jak i pełne humoru przedstawienie wzajemnych relacji między artystami, kołami czy zwalczającymi się wzajemnie koteriami. Już sam cytat autorstwa Balthazara Graciana, rozpoczynający *Pamiętnik* zapowiada komiczną wymowę utworu, głosząc: „Najkrótsza droga do stania się osobistością wiedzie przez umiejętność wybrania właściwego towarzystwa”⁸². Kto jak kto, ale stary pierdoła, trochę malarz, trochę artysta, którego próżność wzniosła ponad wyżyny pospolitości wie o tym najlepiej. Przekonany o cechującym go wybitnym talencie: „w wieku lat trzech rytowałem widelcem w puree ziemniaczanym takie klee, że rodzina nie posiadała się ze zdumienia”⁸³, z pomocą *maître d’hôtel* Franza K. próbuje szturmem podbić rynek sztuki. Postać Franza K. wiernego przyjaciela, pełniącego zarazem rolę marszanda, z którym nasz bohater dzieli niedole losu pracując jako kuchcik w Hotelu Saksońsko-Luksemburskim, przywodzi na myśl sytuację dobrze znaną z *Ameryki* Kafki, kiedy to pełen ambicji Karl Rossmann wysłany do Nowego Świata przez rodziców - „ponieważ uwiodła go służąca i miała z nim dziecko”⁸⁴, także zmuszony jest znieść wiele nieprzyjemności, piastując posadę „chłopca od windy” w amerykańskim hotelu Occidental. W ujęciu Topora Franz K. był „wiedeńczykiem zakochanym w muzyce i literaturze. Znał Straussa i Oskara Wilde’a”⁸⁵; on też jako pierwszy zachwyił się obrazami pierdoły i niczym Max Brod, uchronił tę twórczość przed zniszczeniem, wołając: „Wstrzymaj się nieszczęsny! Teraz dopiero zamierzasz dokonać zbrodni! Te skromne

⁸¹ Cyt. za: F. Vaillant, *Roland Topor. Zduszony śmiech*, s. 190.

⁸² R. Topor, *Pamiętnik starego pierdoły*, s. 7.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ F. Kafka, *Ameryka*, przeł. J. Kydryński, Warszawa 1978, s. 5.

⁸⁵ R. Topor, *Pamiętnik starego pierdoły*, s. 14.

arcydzieła nie są już twoje. Stanowią własność społeczną, należą do całej ludzkości”⁸⁶. Franz K., jak przystało na marszanda pokroju Josepha Duveena, Paula Cassirera czy Daniela Wildensteina postanawia spopularyzować dzieła swego podopiecznego oraz zachwycić nimi rynek sztuki, udając się w tym celu po poradę i ocenę do „francuskiego mistrza pędzla”, Edgara Degasa:

„Wiesz kto mieszka pod 104”? Przyznałem, że nie.

- Edgar Degas [...].

- Co takiego? Ten impresjonista? Przyjaciel Maneta, Moneta, Pissarra, Renoira, Gauguina...

Przerwał mi.

- We własnej osobie. Powinieneś przedstawić mu do oceny swoje prace.

- Nigdy bym się nie ośmielił!

- W takim razie pójdę ja.

[...] zapukał do drzwi oznaczonych numerem 104.

- Proszę - wrzasnął ktoś skrzeczącym głosem.

[...] Nagle podniesiony głos uderzył we mnie niczym pocisk. To krzyczał Degas: „Do Paryża? Dlaczego do Paryża? Co was wszystkich napadło z tym Paryżem? Czemu nie Londyn, Monachium albo Luksemburg? Van Gogh, Sisley, Jongkind, Cassatt, de Staël, wszyscy do Paryża! Psiakrew! Czy nie mogliby zostać w domu! To by diabelnie uprościło sprawy, gdyby każdy został u siebie!”⁸⁷.

Impresjonista, twórca *Portretu Rodziny Bellellich* w swym gniewnym wywodzie odniósł się do rzeczywistej emigracji artystów, którzy u schyłku XIX i początku XX wieku masowo osiedlali się w Paryżu, gustując w dwóch najbardziej okupowanych dzielnicach takich jak Montmartre, następnie Montparnasse. Wystarczy wspomnieć choćby Picassa, Braque’a, Grisa, Marcoussisa, Modiglianiego, Van Dongena, Dereina, Dufy’ego lub Vlamincka. Zarówno malarze francuscy, jak i zagraniczni tłumnie ściągali na Wiejskie Wzgórza, do serca Sioła Montmartre’u, gdzie żyli i pracowali z prawdziwą pasją, licząc na rychły sukces, nierzadko przymierając przy tym głodem. Jak podaje J. P. Crespelle: „Wszyscy oni opisują swe młode lata na Monmartrze na początku naszego stulecia jako upływające w aurze szczęśliwości. Co prawda, pisali pamiętniki w kilkadziesiąt lat później, gdy zażywali już pośród wygod i zdobytej sławy i gdy czas zatarł pamięć niedojadania i zimna”⁸⁸. Opinia Crespella jedynie potwierdza tezę Topora o dość wybiórczym i niepełnym ujęciu własnych dziejów przez całe rzesze pamiętnikarzy. Mimo to wydaje się, iż sam autor pracując nad *Pamiętnikiem starego pierdoły*, mógł czerpać z różnego rodzaju świadectw historycznych i... pamiętników właśnie. Stworzony przez niego opis narzekającego, gniewnego i złorzeczącego Degasa, całkiem trafnie pokrywa się z realnym wizerunkiem artysty. Słynny impresjonista, lubiący obserwować praczkę podczas ich codziennych, zwyczajnych czynności, które urzekały go swą prostotą i witalnością, skarżył się przyjaciółom, zwłaszcza Jeanowi-Gabrielowi Domergue, że „te kocmołuchy, biorąc go za

⁸⁶ Tamże, s. 15.

⁸⁷ Tamże, s. 21-22.

⁸⁸ J.P. Crespelle, *Montmartre w czasach Picassa 1900=1910*, s. 10.

jakiegoś lubieżnego podglądacza obrzucały go ordynarnymi wyzwiskami: Wstrętny staruch... czy to nie wstyd w jego wieku!”⁸⁹. Nieco złośliwy charakter oraz zjadliwy, pełen krytycyzmu humor malarza, były dobrze znane w ówczesnych kręgach paryskich, o czym pisze wspomniany wcześniej historyk sztuki, skupiając się na rozpowszechnionej w kręgu bohemy zabawie, zwanej potocznie „degasowaniem”:

Mieszkał na Montmartrze zawsze, choć nigdy nie uczestniczył w życiu tej dzielnicy. Jednakże odwiedzał często kawiarnie z muzyką i śpiewem, aby posłuchać ludowych pieśniarek. Ów kostyczny jegomość o dowcipie zniecała rażącym i zabójczym, wróg kobiet, o upodobaniach raczej arystokratycznych lub mieszczańskich [...]. W pracowniach Montmartre’u sływał zjadliwy humor Degasa, a w okresie wielkości Bateau-Lavoir jedna z zabaw uprawianych przez poetów i malarzy polegała na „degasowaniu”, to znaczy wymienianiu między sobą najjadowitszych złośliwości, wypowiedzianych w tonie wytwornej konwersacji światowców. Gdybyż Degas o tym wiedział! Jakimiż przekleństwami obrzuciłby tych włóczykiów sztuki!⁹⁰.

W utworze Topora, krytyką twórcy *Absyntu* kieruje nic innego jak czysto artystyczna zawiść, o czym informuje młodego adepta sztuki wierny Franz K.: „Degas szukał cię wszędzie. Boi się, żebyś nie zagroził jego pozycji w Paryżu. Musisz mu obiecać, że nigdy nie będziesz malował tancerek!”⁹¹. Wypowiedź Franza w sposób komiczny odnosi się do jednego z ulubionych tematów francuskiego impresjonisty, jakim było uwiecznianie tańczących podczas prób bądź występów, co oddają obrazy w rodzaju *Lekcji tańca* (1875), *Primaballeriny* (1877), *Błękitnych tancerek* (1890), *Końca arabeski* (1877) czy *Próby baletowej na scenie* (1874). Fragment ten dowodzi, iż kluczem do zrozumienia humoru zawartego w *Pamiętniku* staje się natychmiastowe odszyfrowywanie błyskotliwych, odautorskich aluzji.

Zresztą znaczna część *Pamiętnika starego pierdoły* została poświęcona malarzom, których wizerunki i charaktery ukazane są w krzywym zwierciadle humoru. Fakt ten nie powinien dziwić, zważywszy na niemal dziewięcioletni okres studiów Topora w École des Beux-Arts, uczelni artystycznej znajdującej się na wprost Luwru, do której wówczas przyjmowano bez matury i gdzie despotycznie panował akademicki, silnie konserwatywny, propagujący klasycystyczne wzorce, a wrogi nowym prądom styl nauczania, wobec którego przyszły pisarz permanentnie się buntował. Jego świetna orientacja w dziedzinie sztuki to także, a może przede wszystkim zasługa domowej edukacji w wykonaniu Abrama – rzeźbiarza, z zawodu kaletnika, „najlepszego kaletnika wśród artystów i najlepszego artysty wśród kaletników” – jak o nim mówiono, który interesował się także malarstwem, głównie pejzażem, któremu poświęcił się w ostatnich latach życia, tworząc szereg docenionych przez krytykę, naiwnych, psychologicznych natur, co zaowocowało wystawami nie tylko w rodzimej Francji, ale też w Belgii, Holandii,

⁸⁹ Tamże, s. 16.

⁹⁰ Tamże, s. 35-36.

⁹¹ R. Topor, *Pamiętnik starego pierdoły*, s. 23.

Szwajcarii, Niemczech czy Włoszech. Wiekowy już Abram, z właściwym sobie poczuciem humoru mawiał: „Jestem młodym, dobrze zapowiadającym się malarzem”, zaś jego prace niepodzielnie królowały w kolejnych mieszkaniach Rolanda, który był wielkim fanem twórczości ojca. Stąd nie powinien dziwić istny festiwal nazwisk, poświadczający gruntowną wiedzę autora, obecny w niemal każdym rozdziale *Pamiętnika*:

Zjeździłem całą Szwajcarię i Niemcy dla Füssliego, Böcklina, Stirnera, Kubina; Austrię dla Klimta, Schielego, Loosa; Włochy dla Monsú, Bracellego, Gandiniego i Leonarda da Vinci; Hiszpanię dla Arrabala, Goi i Graciana, aż wreszcie przybyłem do Francji, lecz nie po to, by podziwiać mistrzów, ale by stać się jednym z nich⁹².

Narrator wspomina, iż trafił do Niemiec głównie ze względu na twórczość Alfreda Kubina, który jak pamiętamy, mimowolnie stał się kimś w rodzaju idola dla całych pokoleń przyszłych rysowników i grafików. Prace Topora także nawiązywały do poszczególnych rycin Austriaka, zwłaszcza jeśli chodzi o epatowanie demoniczną erotyką oraz ukazanie całego *spectrum* zawartych w nich motywów turpistycznych. Bohater *Pamiętnika starego pierdoły* jako dziecko podrabia również pastel autorstwa Odilona Redona, którego twórczość niezwykle cenił Kubin⁹³. Nawiązań do klimatu ówczesnego Wiednia oraz c. k. monarchii jest zresztą o wiele więcej. Guwernerem przyszłego artystycznego rewolucjonisty został sam Hugo von Hofmannsthal, który zrozpaczony poziomem wiedzy młodego adepta sztuki rychło czmychnął, przy okazji dopuszczając się kradzieży: „W końcu wychowawca zniechęcił się i zwiął, zabierając na pamiątkę srebrne łyżeczki”⁹⁴. Topor w *Pamiętniku* skorzystał z konceptu, po który wyjątkowo często sięgają humoryści, a który Tadeusz Boy-Żeleński określił jako proces „odbrązowienia”. Mechanizm ten zakłada, iż wszelkie autorytety czy ikony kultury ukazane są ze swej nad wyraz przyziemnej strony z uwzględnieniem wszelkich wad ułomnej natury ludzkiej, ilustrując przy tym następujące spostrzeżenie Pío Baroju: „Ten, kto przyjmie pośrednią i dwuznaczną postawę między tragizmem, a komizmem, nie będzie dłużej w stanie zachować pełnego szacunku dla spraw szacownych ani śmiać się serdecznie ze śmiesznych”⁹⁵. Ponadto wyodrębniony styl komiki nawiązuje do dawnych utworów Arystofanesa, który nagminnie za cel humorystycznego ataku obierał poetów, na przykład Eurypidesa, filozofów takich jak Sokrates bądź czcigodnych mężów stanu pokroju Nikiasza. Przed czujnym okiem twórcy *Lizystraty* nic się nie ukryło, wszelkie przywary ówczesnego społeczeństwa zostały gromko obśmiane, zaś autorytety zrzucone z piedestału. Demaskatorską funkcję śmiechu Arystofanesa wraz z towarzyszącą mu perspektywą holistyczną analizował m.in. Izaak Passi:

⁹² Tamże, s. 25.

⁹³ Topor, podobnie jak Kubin czerpał inspirację z obrazów i grafik Boscha, Goi bądź Grandville’a.

⁹⁴ R. Topor, *Pamiętnik starego pierdoły*, s. 10.

⁹⁵ P. Baroja, *Jaskinia humoru*, przeł. I. Krupecka, w: B. Dziemidok, *O komizmie*, s. 228-229.

Arystofanes przekształca komedię w wyodrębniony i samodzielny świat, w encyklopedię życia greckiego. Ani jeden rys współczesnego mu życia nie został przez niego pominięty – wojna i pokój, mężczyźni i kobiety, sofistyka i mądrość, prawdziwa i fałszywa sztuka; na szerokiej arenie komicznego współzawodnictwa, przed oczyma i aprobatą antycznej publiczności pojawiają się rzeczywiste osobistości historyczne i postacie z mitologii. [...] Komedia Arystofanesa wdzierza się do głębin współczesnego życia, parodiuje żyjących i zmarłych [...]. Arystofanes jest jednym z pierwszych, którzy wzięli na siebie ciężar satyry i gotowi byli znieść wszystko dla tworzonych przez siebie komedii. [...] W *Obronie Sokratesa* Platon opowiada, że Sokrates rozpoczął swą mowę obrończą od przypomnienia oskarżeń, które kiedyś kierował przeciw niemu Arystofanes [...]. To, że w komedii Arystofanesa śmiech stał się środkiem personalnego demaskowania i karania, że w bezwzględny sposób ingerowała ona w życie, sprawiało, że starano się ograniczyć jej siłę oddziaływania, a niekiedy nawet zupełnie wykluczyć z życia społeczeństwa⁹⁶.

Topor na wzór greckiego komediopisarza za pomocą bezpruderyjnego śmiechu demaskuje i obnaża wewnętrzną walkę oraz cechującą środowisko artystyczne grę pozorów. Przedmiotem sąsiadującej z humorem satyry stała się w przypadku *Pamiętnika* ciągła walka o zaszczyty i uznanie. Jednak snuta przez autora historyczno-biograficzna refleksja dość swobodnie traktuje poszczególne postaci, choćby ulubieńca Schulza - Rilkego, któremu twórca tych fabularyzowanych wspomnień zmienił płeć, pisząc: „Franz miał w Paryżu przyjaciółkę, Rainera Marię Rilkego, poetkę”⁹⁷. Co ciekawe, zmiana płci bądź swobodne lawirowanie między kobiecością, a męskością, rozpatrywane w kontekście metamorfoz, to jeden z motywów ściśle związanych z komiczną twórczością Topora, czego dowodem są kolejno powieści *Chimeryczny lokator* i *Portret Suzanne* oraz kontrowersyjna sztuka *Don Juan albo Ja i ja*. Na uwagę zasługuje fakt, że również sam pisarz ma na swoim koncie ckliwe opowiadania skierowane do młodych dziewcząt, pisane pod kobiecymi pseudonimami. Jako Élisabeth Nerval opublikował *Un amour de téléphone*, w 1970 roku wcielając się w Maud Morel stworzył *Pop rose*, z kolei rok później pod postacią Laurent Taupor napisał *Épreuve par neuf*. Wszystkie powyższe wcielenia wskazują na niezwykłą swobodę oraz tak charakterystyczny dla wielu humorystów dystans, w tym przypadku obrazujący zabawę własną podmiotowością. Topor wielokrotnie dekonstruował klasycystyczną formułę powieści, opowiadania czy rysunku, łamał tradycyjne schematy, niejako wymyślał sobie wciąż na nowo, uciekając przy tym w odmienne typy śmieszności, dlatego w *Pamiętniku starego pierdoły* znalazły się bezpośrednie autokomentarze, związane z humorem, zabawą bądź grą w rodzaju: „Ta nieodparta potrzeba rozrywki towarzyszyła mi przez całe życie i nigdy nie potrafiłem się jej oprzeć. Niesforna wesołość, wyrażająca gwałtowne umiłowanie życia, jest jedną z głównych cech mojego charakteru”⁹⁸.

⁹⁶ I. Passi, *Powaga śmieszności*, s. 42-43.

⁹⁷ R. Topor, *Pamiętnik starego pierdoły*, s. 25.

⁹⁸ Tamże, s. 10.

W kontekście powyższego cytatu nie powinien dziwić fakt, iż w powieści odnajdziemy sylwetki czołowych twórców związanych z ruchem *humour noir*, takich jak Boris Vian czy Alfred Jarry, którego *Ubu król* i pochodzący zeń wyraz „grówno” na dobre zagościł w słowniku Topora. Ponadto fiksacja pisarza na punkcie Jarry’ego spowodowała chwilowe odrzucenie klasyków, gdyż jak sam mówił: „Czytałem Jarry’ego z takim zapałem, tak mi się to podobało, że krzywo zacząłem patrzeć na Corneille’a, Racine’a i im podobnych”⁹⁹. Kolejny, znany humorysta z początku wieku, który pojawia się w *Pamiętniku starego pierdoły* to Mark Twain:

A kiedy w 1907 roku, wracając z pogrzebu Jarry’ego, [...] zupełnie przypadkowo natknąłem się tam na Marka Twaina, czyż mogłem przypuszczać, że i on, jak tylu innych zgaśnie w 1910?

- Czy nie jest pan przypadkiem swego rodzaju malarzem? – spytał prosto z mostu.

- A pan, czy nie jest poniekąd humorystą? – odciąłem się natychmiast.

- Zdaje się, że obaj wzięliśmy się za kogoś innego – wywnioskował uprzejmie.

Tak dobrze się trzymał! Ale kostucha nie wraca uwagi na wygląd. Kosi tam, gdzie chce i kiedy chce¹⁰⁰.

Błyskotliwy, dynamiczny dialog ukazujący awersję Twaina do wszelkich definiujących i kategoryzujących sformułowań - niechęć, którą w pełni podzielał również Topor - został uwieczony gorzką refleksją dotyczącą śmierci, tematu pojawiającego się w obrębie całego dyskursu związanego z czarnym humorem. Autor dramatów panicznych już dzieciństwem cierpiał na rodzaj obsesji, polegającej na tym, iż za wszelką cenę pragnął dożyć dziesiątego roku życia, dodatkowo wiele razy był świadkiem przerażających historii ludzi, którym udało się przetrwać Holocaust¹⁰¹, zaś sam wątek tortur i długotrwałej agonii na dobre zagościł w jego twórczości. W *Pamiętniku starego pierdoły* refleksji opiewającej świadomość przemijania oraz wpisanej w egzystencję krańcowości, towarzyszy rodzaj zadumy nad kondycją współczesnej sztuki, w dużej mierze wyrosłej na gruncie rewolucyjnych dzieł, których genealogia obejmuje pierwsze dziesięciolecie XX wieku:

Nieszczęśni przyjaciele przywarli na amen do lepu naszego stulecia. Klejąca taśma rozwija się w nieskończoność podczas bezsennych nocy. Wyobraźcie to sobie, Gus Bofa, Mac Orlan, Pascin, Carco, Utrillo niczym czarne kropki nut długiego marsza żałobnego. A przecież nie sądzicie chyba, że wymieniłem wszystkich, których znałem! Wielu pominąłem! [...] Byłem na pogrzebie Juana Grisa w 1927. Wracałem w towarzystwie Brancusiego. Zjedliśmy kolację z Giacomettim [...]. Zdaje się, że jeden z nich umarł zeszłego roku i jego odejście bardzo mnie zasmuciło. Pierwsi zawsze odchodzą najlepsi. Najnieszczęśliwsi są ci, którzy pozostają, szczególnie jeśli spadkobiercy nie mogą się dogadać, tak jak to było w przypadku Picassa. [...] Łatwiej jest zapamiętać Ravela, Morgensterna czy Bergsona niż tych młodziaków, niczym się od siebie nie różniących. Niegdyś miałem do czynienia z samymi znakomitościami, niestety zgasły jedna po drugiej, nie zostawiając następców. Należę do pokolenia, w którym jednostka była jeszcze niezastępowalna. Kiedy jeden z nas odchodzi, zostaje puste miejsce¹⁰².

⁹⁹ M. Thébaud, *Topor, Jarry, même combat*, „Le Figaro”, 20 maja 1992. Cyt. za: F. Vaillant, *Roland Topor. Zduszony śmiech*, s. 58.

¹⁰⁰ R. Topor, *Pamiętnik starego pierdoły*, s. 47.

¹⁰¹ Opierając się na narracji dotyczącej ofiar holocaustu oraz ich opowieści „zza kulis”, Magdalena Tulli definiuje własną odmianę czarnego humoru, który bazuje na niestosowności i niesprawności języka usiłującego zrelacjonować kwestie spraw ostatecznych. Zob. M. Tulli, *Włoskie szpilki*, Warszawa 2011 oraz T. Bocheński, *Czarny humor w prozie polskiej po 1989 roku*, „Tekstualia” 2014, nr 4 (39).

¹⁰² R. Topor, *Pamiętnik starego pierdoły*, s. 106-107, 109.

W powyższym fragmencie Topor we właściwy humorystom, pełen aluzji sposób odniósł się do dwóch zjawisk, ważnych z perspektywy współczesnej mu kultury, której był nie tylko czynnym uczestnikiem, ale i ironicznym komentatorem: z jednej strony „utarł nosa” młodym artystom, którzy bez specjalnego dorobku, a nierzadko i bez krzty autentycznego talentu, wykazywali sporą dozę ignorancji wobec „starych mistrzów”, nie będąc w stanie godnie ich zastąpić, z drugiej zaś obśmiał akademików, zwłaszcza tych z którymi miał styczność w École des Beux-Arts, wraz z ich nieskrywaną, obsesyjną miłością do dawnych, klasycystycznych wzorców. Dodatkowo na uwagę zasługuje jeszcze jeden wątek, nawiązujący do omówionych wcześniej masek komicznych Moliera, zakładających zespolenie bohatera z jedną naczelną wadą, w przypadku pierdoły pychą, która nie pozwala mu pogodzić się z faktem własnej krańcowości oraz nieuniknionego opuszczenia areny sztuki. Esencją tego buntu stanowi głoszona przez bohatera, przywłaszczona fraza: „świat przemija, a ja pozostaję, jak mawiał Apollinaire”¹⁰³, uosabiająca narcystyczną śmieszność wpisaną w figurę narratora.

Nieodłączna pycha, wokół której autor nadbudowuje szereg treści i sytuacji komicznych, to domena nie tylko bohatera *Pamiętnika*, którego motto mogłyby stanowić słowa często wypowiedane przez Picassa: „Ja nie szukam, ja znajduję”¹⁰⁴. Zawarte w tekście przekonanie o własnej wielkości i wyjątkowości, cechowało wielu spośród napotkanych przez pierdołę antagonistów, przynależnych do określonych środowisk bądź koterii. W Rzymie bohater miał styczność choćby z malarzem Giorgiem de Chirico, napastliwym krytykiem zamkniętych grup artystycznych, korzystającym z okultystycznych praktyk w celu nawiązania kontaktu z dawnym mistrzem pędzla – Tycjanem, którego czuł się duchowym spadkobiercą:

- Nadal jest pan surrealistą? – miałem nieszczęście zapytać.

Aż się zagotował.

- Nigdy nie byłem surrealistą ani nikim podobnym. Interesowało mnie wyłącznie czyste malarstwo. Dawniejsi artyści malowali, dzisiejsi potrafią tylko rozprawić o sztuce.

Ściągnąłem brwi. Zmieszał się.

- Nie pana miałem na myśli [...]. A niech tam, zdradzę panu pewną tajemnicę. Posługuję się medium. Dzięki niemu mogę kontaktować się z Tycjanem. Proszę zgadnąć, kto teraz wodzi moim pędzlem? Geniusz nie umiera. Co najwyżej zdarza mu się przysnąć. Skoro tylko wejdem do pracowni, medium budzi Tycjana, i dalej, do roboty! Jeśli przyjrzy się pan uważnie moim obrazom, dostrzeże pan na nich fakturę starego mistrza!¹⁰⁵.

Chirico, który stał się komicznym obiektem wyrafinowanej kpiny, podobnie jak narrator analizowanego pamiętnika, wydaje się być wrogo nastawiony do aktualnych trendów widocznych na polu dynamicznie rozwijającej się, modernistycznej sztuki. To właśnie jego silne przywiązanie do klasycznych reguł i niemal bałwochwalczy kult jakim darzył Tycjana

¹⁰³ Tamże, s. 110.

¹⁰⁴ A. Malraux, *Głowa z obsydianu*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1978, s. 22.

¹⁰⁵ R. Topor, *Pamiętnik starego pierdoły*, s. 85.

wpłynęły na humorystyczny wydźwięk ukazanej sytuacji. Nieco dalej Topor w podobnym tonie porusza problem nagłej zmiany artystycznego frontu oraz dyskusyjną kwestię falsyfikatów:

-Długo trwa ta współpraca? Czy miała miejsce już za czasów metafizycznych martwych natur?

Zaprzeczył żywo.

- Tycjan nie miał z tym nic wspólnego. Prawdę mówiąc, ja też nie. Wszystkie moje dawne obrazy malował Morandi. Płaciłem mu pustymi butelkami i był zadowolony!

Po tygodniu zagadnałem na ten temat Morandiego, który wzruszył tylko ramionami:

- Rzeczywiście, to ja malowałem dawne Chirica, ale Tycjan nigdy dla niego nie pracował. Jego medium jest oszustem. Bezwstydnie posługuje się Othonem Frieszem.

- Przecież Othon Friesz jeszcze żyje – zaoponowałem.

- W każdym razie nie jego talent, bo ten zgasł i został pogrzebany już dawno temu!¹⁰⁶.

Powyżej mamy do czynienia z czarnym humorem nawiązującym do tradycji „*amusing murders*”, wyodrębnionych przez przyjaciela Bretona, Jacques’a Vaché oraz prozy E.A. Poe i wpisanych w nią sytuacji opiewających tematykę przedwczesnego pochówku. Topor w błyskotliwy i metaforyczny sposób zaadoptował budzący trwogę koncept grzebania za życia. Zamiast osoby, w tym wypadku malarza Othona Friesza, umiera jego talent, co dla artysty równa się twórczej agonii, a więc realnej śmierci, do której można porównać ową niemoc lub jałową, bezowocną pracę. Zasadnym byłoby pytanie o wybór pogrzebanego, gdyż bynajmniej nie jest to kwestia przypadku. Friesz, początkowo związany z nurtem impresjonistycznym oraz fowizmem, następnie zwrócił się ku realizmowi, by podczas II Wojny Światowej współtworzyć kolaboracyjną *Le Groupe Collaboration*, gdzie pełnił „zaszczytną” funkcję kierownika podsekcji sztuk plastycznych¹⁰⁷. Szeregi „Grupy Kolaboracyjnej” zasilali głównie zwolennicy rządu z siedzibą w Vichy, opowiadający się za niemiecką kuratelą, która w ich mniemaniu miała zagwarantować jedność oraz integralność całej Europy. Nawiązując do doświadczeń Topora, zwłaszcza tych z „okresu okupacyjnego”, jak sam je określał, wybór Friesza i zarazem uśmiercenie jego talentu nie powinny zbytnio dziwić, łatwo też domyślić się symbolicznej daty tej zbrodni, dokonanej przez malarza na sobie samym. Wykorzystany przez Topora fortel wpisuje się w obszerną tradycję *humor studies*, wiążących teorie śmiechu z pojęciem degradacji¹⁰⁸. Oprócz Leonarda Feinberga, nurt ten reprezentuje również dziewiętnastowieczny filozof Alexander Bain, którego ujęcie humoru następująco opisał w *The Senses of Humor: Self and Laughter in Modern America*, Daniel Wickberg:

Alexander Bain, often held up as the nineteenth century’s most important superiority theorist, seems to follow Smith¹⁰⁹ in seeing laughter as lying outside the realm of sympathy, but the extent to which sympathetic relations have impinged upon his understanding is much greater. According to Bain, all laughter is based on

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ Sekcja plastyczna wchodziła w skład większej sekcji artystycznej, w której departamentem muzycznym zawiadywali m.in. Max de O’lonne czy Alfred Bachelet, z kolei za sekcję dramatu odpowiadał Jean Sarment.

¹⁰⁸ Teoria „degradacji” wyodrębniona przez badaczy zajmujących się humorem, komiką i śmiesznością nie ma nic wspólnego ze zjawiskiem degradacji komizmu, o którym wspomniano przy okazji analizy agresywno-prymitywnych działań nazistowskiej propagandy.

¹⁰⁹ Chodzi o publikację Adama Smitha - *Theory of Moral Sentiments* z 1759 roku.

degradation and malignancy, on “malevolent pleasure.” That said, Bain’s discussion of laughter seems to be oriented toward compiling a list of the means by which the sting is taken out of laughter, toward an evisceration of the Hobbesian essence of malevolence, in accord with notions of sympathetic relations. For instance, in explaining humor, the form most often associated with sympathy. Bain claimed that its “essence lies in the mollifying ingredients that appease the sympathies without marring the delight.” Bain’s discussion is, in fact, one long act of appeasement of “the sympathies.” The alternative, one suspects, would be to ban all laughter from middle-class society¹¹⁰.

Wickberg analizując stanowisko Baina, mimowolnie zahaczył o teorię Hobbesa, który także przynależy do grupy teoretyków, wiążących pojęcie humoru z szeroko pojętym zjawiskiem degradacji. W *Lewiatanie*, filozof źródła śmieszności upatrywał w nieoczekiwanym uświadomieniu sobie własnej przewagi:

Nagła uciecha [*sudden glory*] jest uczuciem [*passion*], która rodzi te grymasy, jakie nazywamy śmiechem. Jej przyczyną jest bądź jakieś nagłe działanie samego tego człowieka, któremu się ono podoba, bądź też powstaje przez spostrzeżenie jakiejś deformacji u innego człowieka, której porównanie z własną osobą daje mu nagłe poczucie wyższości¹¹¹.

W pochodzącej z 1658 roku rozprawie *O człowieku*, Hobbes jeszcze bardziej zradykalizował wcześniejszą teorię, akcentując odczuwane przez podmiot śmiejący się, poczucie wyższości oraz drapieżną i agresywną formułę tego śmiechu:

Poza tym tchnienia życiowe zostają pobudzone przez nagłą radość, jaka powstaje, gdy człowiek powie, uczyni lub pomyśli coś, co jest dla niego chlubne, albo coś, co jest niechlubne dla kogoś innego: to jest uczucie tych, którzy się śmieją. [...] uczuciem człowieka, który się śmieje, jest nagłe podniesienie we własnych oczach [*eminency*] wynikające z tego, iż ktoś inny uczynił coś niewłaściwego lub nieprzystojnego [*infirmiti*]¹¹².

Z kolei na gruncie polskim, badaczem, który sporo uwagi poświęcił wywodzącemu się już od Arystotelesa zjawisku degradacji, jest Bohdan Dziemidok, włączający omawiany aspekt do sześciu głównych teorii komizmu¹¹³.

Poniżenie Othona Freisza poprzez wykorzystanie czarnego humoru i związanego z nim zjawiska degradacji, było wynikiem kolaboracyjnej działalności malarza w okresie okupacji. Topor dopuszczając się blasfemii, niczym satyryk, ganił w ten sposób etykę opartą na amoralności oraz służalczą, w jego mniemaniu zabójczą, funkcję sztuki, w której próżno doszukiwać się przebłysków jakiegokolwiek talentu. Jednak obecny w analizowanej scenie *humour noir* mimowolnie posłużył do zaakcentowania jeszcze jednego zjawiska, które raz po raz wstrząsało środowiskiem sztuki. Chodzi o popularyzację falsyfikatów i trudności z wykazaniem autentyczności poszczególnych dzieł. W *Pamiętniku starego pierdoły* mamy kopie obrazów El Chirico oraz Vermeera, podrabiane są także „arcydzieła” naszego mistrza:

¹¹⁰ D. Wickberg, *The Senses of Humor: Self and Laughter in Modern America*, Ithaca and London 1998, s. 67.

¹¹¹ T. Hobbes, *Lewiatan*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 2005, s. 136.

¹¹² T. Hobbes, *Elementy filozofii*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 1956, s. 141-142.

¹¹³ B. Dziemidok, *O komizmie*, s. 17. Oprócz teorii degradacji badacz wymienia: teorię cechy ujemnej przedmiotu komicznego i wyższości podmiotu przeżycia komizmu, kontrastu, sprzeczności, odejścia od normy i motywy krzyżujące się.

Nadszedł czas, żeby poruszyć przykrą sprawę falsyfikatów, z powodu których wypisano wiele atramentu i powiedziano masę głupot. Van Meegren był niewątpliwie obdarzony pewnym talentem imitatorskim i Vermeery całkiem nieźle mu wychodziły, ale kopie moich dzieł były dużo mniej przekonujące. Kolekcjonerzy, których omamił, jak na przykład Goering, padli ofiarą przede wszystkim własnej ignorancji. W każdym razie falsyfikatów było najwyżej pół tuzina, a wywołały tak wielką panikę, że zaczęto poddawać w wątpliwość całą moją twórczość. Co za heca! Telefon dzwonił bez ustanku, a przed moimi drzwiami wiał się kilometrowy ogonek czekających na poświadczenie autentyczności obrazów. Korzystając z okazji, wyrzekłem się ojcostwa dzieł, które mnie w pełni nie zadawały. Chcąc nie chcąc, stałem się powodem rozdzierających scen rozpacz. Jakaś nieszczęsna młoda kobieta na moich oczach połknęła trzy fiołki gardenalu, a kilku niepokieszonych kolekcjonerów straciło rozum¹¹⁴.

Bohater wykorzystał całe to zamieszanie „wyrzekając się ojcostwa” poszczególnych płócien, co więcej jego postawa została nacechowana istic komicznym sprytem, znanym chociażby z różnych kontynuacji Szekspirowskiej *Komedii omyłek*. Dodatkowo Topor po raz kolejny wzbogacił humor narracji poprzez kontekstowe aluzje do rzeczywistych postaci historycznych. Dowódca Luftwaffe, ignorant Göring, który kolekcjonował bezprawnie przywłaszczone, zrabowane antyki, także padł ofiarą przestępczego procederu, jednak było to wynikiem jego zachłanności i niewiedzy¹¹⁵. Wprowadzenie postaci ministra lotnictwa mogło mieć jeszcze jeden cel, gdyż to właśnie na terenie Niemiec, głównie w latach poprzedzających wybuch kolejnego konfliktu zbrojnego, niemal masowo wprowadzano w obieg artystyczne fałszywki. Początki tego procederu były związane jeszcze z Wielką Wojną, kiedy przebywający za granicą żołnierze, lokowali kapitał w rzekomo oryginalnych obrazach. Skalę i niewiarygodne wręcz konsekwencje tego zjawiska analizuje historyk Modris Eksteins:

O ile uwiadł legalny handel dziełami sztuki, o tyle jak zwykle w czasie wojny, świetnie prosperował czarny rynek. Niemieccy żołnierze kupowali we Francji tanie obrazy, przeważnie rzekomo oryginalne, ale w większości podrobione, i wysyłali je do domu. Znalazłszy się później w tarapatach finansowych, usiłowali je sprzedać. Podobno najczęściej kopiowanym malarzem był Corot, o Utrillu zaś krąży plotka, że nie był w stanie odróżnić własnego obrazu od falsyfikat. Vlaminck twierdził, że namalował płótno w stylu Cézanne’a, które tamten rozpoznał jako swoje¹¹⁶.

Jednak prawdziwe szaleństwo rozpoczęło się wraz z działalnością Ottona Wackera, artysty-amatora, tancerza występującego pod pseudonimem Olindo, następnie Olinto Lovaël, który podając się za marszanda twierdził, iż jest w posiadaniu tak pożądanym wówczas płócien van Gogha. Wybór zmarłego w 1890 roku holenderskiego malarza, o którym wybitny znawca jego twórczości, Julius Meier-Graefe mówił: „W głowie miał słońce, a w sercu huragan”¹¹⁷, podyktowany był oszałamiającą karierą tych niepokojących obrazów, jaką robiły na terenie

¹¹⁴ R. Topor, *Pamiętnik starego pierdoły*, s. 102.

¹¹⁵ Zob. A. Rydel, *Bezcenne. Naziści opętani sztuką*, przeł. W. Łygaś, Poznań 2015. Ponadto opis fiksacji Göringa ukierunkowanej na gromadzenie dzieł sztuki odnajdziemy także w wspomnianej powieści Klausa Manna, *Mefisto*.

¹¹⁶ M. Eksteins, *Taniec w słońcu. Geniusz, celebra i kryzys prawdy w epoce nowoczesnej*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2015, s. 104.

¹¹⁷ J. Meier – Graefe, *Modern Art: Being a Contribution to a New System of Aesthetics*, New York 1908, s. 204. Podaję za: M. Eksteins, *Taniec w słońcu*, s. 75.

Republiki Weimarskiej. Niemcy po przegranej wojnie, w czasach szalejącej inflacji, zaczęli ochoczo nabywać dzieła sztuki, które jawiły się im jako najbezpieczniejsza lokata funduszy. Dodatkowo po publikacji pierwszych biografii artysty, m.in. *Vincenta* autorstwa Meier-Grafego, miało miejsce zjawisko, które Elias Canetti nazwał „religią van Gogha”¹¹⁸. Mało tego, twórcę *Widoku na Arles*, już w latach 20. zaczęto traktować jako malarza niemieckiego, mówiono, jak zaznacza Eksteins: „Van Gogh jest nasz, Jesteśmy van Goghami – to był refren wielu Niemców pod koniec tej desperackiej dekady”¹¹⁹. Nawet późniejszy minister propagandy Goebbels, w napisanej w 1923 roku powieści *Michael*, sławi przymioty malarza, widząc w nim kwintesencję odnowy germańskiej duchowości. Podziw i kult, jakim powszechnie otaczano van Gogha, z premedytacją wykorzystał wspomniany Wacker, któremu udało się oszukać niemal wszystkich, od marszandów i prywatnych kolekcjonerów, po największych znawców tej twórczości, takich jak Meier-Graefe, Jacob-Baart de la Faille czy H.P. Bremmer, którzy wielokrotnie potwierdzali autentyczność przedstawionych im do fachowej oceny falsyfikatów. Problem poruszony przez Topora w formie jednej z wielu anegdotycznych, budujących narrację dykteryjek, kolejny raz odsyła czytelnika do szerszego kontekstu kulturowego, znacznie wykraczającego poza umowne ramy powieści.

Ogarnięte szaleństwem Niemcy, które bohater odwiedził, jak twierdził „dla Kubina”, to tylko jeden z wielu przystanków na jego drodze. Autor *Pamiętnika starego pierdoły* wykorzystał dobrze znany i nieco wyeksploatowany już motyw podróży, topos wielokrotnie omawiany w pracach badawczych poświęconych teorii komizmu. Powieść Topora powiela schemat rodem z Homera, Dantego, Cervantesa, Rabelaise’go czy Swifta, przedstawiający życie w formie nieustannej, pełnej przygód wędrówki. Izaak Passi wiąże wyodrębniony wątek głównie z pojęciem renesansowej śmieszności, która traktowała podróż w wymiarze czysto egzystencjalnym, jako jedną z dróg dojścia do prawdy oraz pogłębienie samowiedzy bohatera:

Statycznej zasadzie średniowiecza (pańszczyzna, hierarchia) Renesans przeciwstawił swój dynamizm – międzymiastową i międzynarodową wymianę, handel, podróże, odkrycia geograficzne. Charakterystyczne cechy epoki przeniknęły przeniknęły do istoty śmieszności. [...] Wprawdzie już w starożytności Apulejusz pokazał przemiany swojego komicznego bohatera [...]. Później, w XVIII stuleciu, pojawiają się opisy przygód i podróży Guliwera (Swift) i Kandyda (Volter). W najnowszych czasach Ostap Bender musi podróżować do Kraju Rad, ażeby się mogła w pełni ujawnić niepohamowana śmieszność [...]. A przed nim Paweł Iwanowicz Czyczykow przewędrował wiele wiorst, aby zrealizować swe dziwne transakcje (Gogol, *Martwe dusze*). Właśnie jednak w epoce Renesansu śmieszność po raz pierwszy przejawiała swe organiczne dążenie do ukazania bohatera podróżującego. Wiele z nowel *Dekameronu* przenika korsarski duch epoki – Alatiel podróżuje cztery lata [...]. Śmieszność w *Don Kichocie* jest niemożliwa bez wędrówki bohatera [...]. Także i Pantagruel razem ze swoją sławną kompanią – Panurgiem, bratem Janem, Epistemonem – przedsięwziął słynną morską wyprawę do wyroczni Boskiej Fłaszki [...]. W ten sposób wesołe przygody, śmieszne epizody, jak również i najdłuższe podróże, zupełnie w duchu Renesansu, musiały zakończyć się całkiem poważną i w pełni renesansową sentencją: siła jest w wiedzy. W toku męczących podróży śmieszność renesansowa

¹¹⁸ Tamże, s. 158.

¹¹⁹ Tamże, s. 169.

doprowadziła do powszechnej mądrości epoki – przynajmniej do pewnego stopnia śmieszność i poznanie powinny się połączyć¹²⁰.

Topor celował w ukazaniu topiki podróży nie tylko w *stricte* renesansowym ujęciu, akcentującym przygodę i bezmiar możliwości, jakie drzeją w człowieku. W *Pamiętniku* ważną rolę odgrywa oświeceniowy model wędrowni, znany z *Kandyda* Woltera, *Kubusia Fatalisty* Diderota bądź *Justyny* de Sade'a, kiedy to bohater-wędrowiec spotykał na swej drodze różnorodne postaci zakamuflowanych rezonerów przedstawiających mu własne poglądy oraz teorie. Narrator i protagonista analizowanej powieści, nieustannie toczy spory o zacięciu filozoficznym lub estetycznym, jednak zdarza mu się także przyjmować komiczną maskę pozorowanej niewiedzy, a zatem reprezentować włączoną w struktury humoru, postawę zakładającą świadome i celowe umniejszanie własnej osoby. Na przykład, gdy odwiedza Niemcy, już w latach 30. dziwi go nieobecność wielu dawnych przyjaciół, którzy w pośpiechu zmuszeni byli opuścić Rzeszę kilka lat wcześniej:

Jakimś niepojętym trafem wszyscy moi starzy przyjaciele wyjechali. Na próżno pukałem i dzwoniłem: drzwi Schwittersa, Brechta, Weila oraz Heinricha i Tomasza Manna pozostały zamknięte. Zdobiące wszystko wokół swastyki kolejny raz potwierdzały genialność niemieckiej grafiki. W starym Charlottenburgu nieoczekiwanie wpadłem prosto na Noldego:

- Co się dzieje wykrzyknąłem. – Berlin przypomina jakieś dadaistyczne miasto. Gdzie się wszyscy podziali? Uśmiechnął się dwuznacznie.

- Jedni w Stanach Zjednoczonych, inni we Francji albo w Szwajcarii. Nie czytał Pan *Mein Kampf*?

- Ależ tak, oczywiście. Napisał to Karl Velentin, czy tak? [...].

Pokręcił przecząco głową.

- Tucholsky? Nie? Wiedziałem kto, ale wyleciało mi z głowy... Czy dziś wieczorem jest jakaś premiera?

Nolde opowiedział mi o przygotowanej przez faszystów wystawie sztuki zwyrodniałej. Poczułem się głęboko dotknięty faktem zupełnego pominięcia mnie w tym przedsięwzięciu, podczas gdy nie zapomniano o Kirchnerze i Schmidcie-Rotluffie.

- Czyżby Hitler nie miał elementarnego poczucia wartości? Po co więc taki ślepek bierze się za organizowanie wystaw?¹²¹.

Autor *Balu na ugorze* za pomocą pozorowanej niewiedzy i udawanej nieświadomości bohatera odmalowuje złowrogą atmosferę ówczesnego Berlina, który ze stolicy wolności stał się ogniskiem dyktatury. Okazuje się, iż dawne, złote czasy Republiki Weimarskiej, gdzie w wyniku usunięcia z konstytucji paragrafu 118 przestała obowiązywać cenzura, bezpowrotnie minęły. Nowego wodza i włodarza państwa, narrator opisał w następujący sposób: „Obawiałem się najgorszego ze strony człowieka, który po bezskutecznych próbach zostania artystą zaczął rościć sobie prawo do narzucania ludziom sztuki swoich koncepcji”¹²². Hitler został skompromitowany także poprzez zaadaptowanie na własny użytek jednej z teorii pierdoły, którą ten podstępnie wymyślił tylko i wyłącznie w celu uwiedzenia pewnej kobiety:

¹²⁰ I. Passi, *Powaga śmieszności*, s. 52-53.

¹²¹ R. Topor, *Pamiętnik starego pierdoły*, s. 86.

¹²² Tamże.

Hitler wypytywał uprzejmie o moją twórczość i użalał się nad faktem, że w sztuce rozpanoszyli się Żydzi i degeneraci.

- Mam nadzieję, że bierze pan udział w eliminowaniu niepożądanych elementów ze sztuki francuskiej. Wciąż jeszcze macie u siebie za dużo Żydów. Malarze powinni łączyć się w grupy, mające na celu ochronę wartości kultury zachodniej. [...].

- On maluje wyłącznie portrety aryjczyków – wyjaśnił Breker. – Bardzo wierne.

Hitler się rozluźnił. Ja też.

- Czy zna pan teorię „Hohlwelt”? Malarze powinni ją znać, gdyż bez niej nie pojmą ortodoksyjnej koncepcji pejzażu.

Z trudem zachowałem powagę: wspomniana teoria była wymyślonym przeze mnie żartem, który wykombinowałem w Paryżu w 1924 roku, bo chciałem oczarować pewną niemiecką studentkę!

- Twórcą tej teorii jest nasz wielki uczyony Hörbiger. Otóż nie żyjemy na powierzchni ziemi, lecz w jej wnętrzu. Słońce i gwiazdy są zamknięte jak jajko w skorupie. Świat nie jest wypukły, tylko wklęsły.

Wyrecytowałem:

- Oto dlaczego stare buty wyginają się do góry zamiast w dół, jak wskazywałyby na to logika, gdybyśmy rzeczywiście chodzili po powierzchni kuli¹²³.

Powyższy dialog ośmiesza nie tylko rażąca niewiedzę Führera, odsłaniając trawiące go paranoje oraz fanatyczny radykalizm, dodatkowo uderza we wszelkie pseudoteorie uprawianej wtenczas pseudonauki. Fragment ten wykpiwa ponadto sztuczny i dyletancki, ustanowiony przez władze podział sztuki na *Entartete Kunst* (sztukę zdegenerowaną, wynaturzoną), której antytezą stanowiły dzieła narodowe, przepełnione ideą germańskości, dostępne obywatelom Rzeszy, choćby na wystawie zatytułowanej *Grosse Deutsche Kunstausstellung*. Postać i działania dyktatora, którego antypatyczny, karykaturalny wizerunek przywodzi na myśl znacznie późniejszą humorystyczną powieść Timura Vermesa *On wrócił*, potęguje jednocześnie obraz upadku kultury niemieckiej i zaprzepaszczenie idei *Kunstland*, zakładającej konsolidację nowoczesnego, estetycznego państwa sztuki, postulatu głoszonego przez Harry’ego Kesslera. To, co bohater *Pamiętnika* zastał w Niemczech uwidacznia i hiperbolizuje w duchu ciemnej komiki, jedynie *Verwilderung der Sitten* (zdziczenie obyczajów) oraz opinię Meier-Graefe’go, który już w latach 30. gorzko konkludował: „Mamy taką sztukę, na jaką zasługujemy”¹²⁴. Początkowa wesołość pierdoły, związana z przybyciem do kraju dawnych, germańskich mistrzów, to jedynie chwilowa, ulotna i niestała poza, którą Tomasz Mizerkiewicz, analizując komizm futurystów, utożsamia z ludycznym *carpe diem* zakładając, że: „Śmiech jest tym elementem, który wyraża metaświadomość artysty nowoczesnego, śmieje się on z każdej formuły, którą przyjmuje w danej chwili”¹²⁵.

Śmiech bohatera *Pamiętnika starego pierdoły* przybiera różne tony, od łagodnego, pospolitego, nieco afirmatywnego chichotu po gromkie wybuchy wesołości. Wszystko zależy od przeciwnika, jego pozycji i stopnia negacji określonych postaw. Zazwyczaj bywa to

¹²³ Tamże, s. 87.

¹²⁴ Zob. M. Eksteins, *Taniec w słońcu*, s. 113.

¹²⁵ T. Mizerkiewicz, *Komizm futurystyczny jak „wejście” w nowoczesność*, w: tegoż, *Ni śmieszno. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007, s. 41.

półśmiech lub zjadliwa ironia, jednak czasem narrator balansuje na granicy dobrego smaku, narusza tabu, trywializuje oraz wykazuje skłonność do surrealistycznej prowokacji, oczekującej na upragniony skandal, który w koncepcji Bretona wyznaczał ramy czarnego humoru, lecz z czasem uległ trywializacji, zmieniając się w tani, populistyczny chwyt. Topor tworząc *Pamiętnik* nie bał się opierać na kontrowersjach, które dynamizowały tok wywodu bohatera, jak choćby krótka scena z udziałem Alberta Camusa wydobywa esencję ciemnej strony komiki:

Podczas lądowania w Bourget spotkała mnie miła niespodzianka. [...] Przedstawiciele rządu oczekiwali mnie przy punkcie kontrolnym. Malraux wygłosił przemówienie pełne wzniosłego liryzmu [...]. Udało nam się zmylić dziennikarzy i wpakowaliśmy się do czarnego jeepa należącego do Camusa. Albert ruszył tak ostro, że Breton wypadł z pojazdu, a ja rozciąłem sobie czoło o przednią szybę.
- Życie jest bezsensowne! - wykrzyknął Camus przejęty i puścił kierownicę. – Próżno człowiek nieustannie ma się na baczności i tak nie ustrzeże się przed wypadkiem¹²⁶.

Doświadczamy nie tylko parodystycznej, doprowadzanej do absurdu parafrazy poglądów egzystencjalistów, wyrażonej zdaniem: „Życie jest bezsensowne!”, naszą uwagę powinien zwrócić przede wszystkim zakamuflowany, tragiczny akcent opisanej sceny, związany z biografią autora *Mitu Syzyfa*, który w 1960 roku zginął w wypadku samochodowym. Topor zniwelował sytuacyjną śmieszność opowiadanej historii poprzez aluzyjne odniesienie do rzeczywistych zdarzeń, związanych ze śmiercią noblisty, która wstrząsnęła francuskim społeczeństwem. Scena z udziałem Camusa to także przykład na to jak w praktyce realizuje się obecny w przestrzeni czarnego humoru „filozoficzny i kosmiczny smutny śmiech”, który Baroja wiązał z dychotomiczną naturą „poważnego komizmu” przekonując:

Nie podlega wątpliwości, że tam, gdzie występuje płaszczyzna powagi, godności, tam jest też płaszczyzna śmiechu i drwiny. To, co tragiczne i epickie, mieści się na pierwszym poziomie, to, co komiczne – na drugim. Humorysta stale przeskakuje z jednego w drugi, aż dojdzie do ich przemieszania, stąd humor można by określić jako poważny komizm, wzniosły banał, filozoficzny i kosmiczny smutny śmiech. Ta komiczno-romantyczna, komiczno-patetyczna, komiczno-tragiczna mieszanina daje słodko-kwaśny smak, który jest smakiem dzieł humoru. Na gruncie humoru to, co komiczne, i to, co poważne, łączą się przez anastomozę. Humorysta wiąże ze sobą włókna komiczne i tragiczne, a jego dzieło zaskakuje nas i bawi¹²⁷.

Wydaje się, iż w przypadku *Pamiętnika starego pierdoły* bezkompromisowa fuzja śmieszności z tragizmem nie stanowi mechanizmu nadrzędnego. Raczej nie doświadczymy tam upiornej wesołości, epatowania makabrą czy elementami horroru, które nadają ton utworom w stylu *Czterech róż dla Lucienne*, gdzie niemal z każdej strony sączy się niekontrolowane okrucieństwo, pełne wątków kanibalistycznych i totalnego nihilizmu. Czarny humor obecny w *Pamiętniku* ma łagodniejszy, bardziej subtelny odcień, w dużej mierze liczy na kompetencje intelektualne i gruntowną wiedzę czytelnika, gdyż bez tych właściwości odbiorcy pozostanie dlań niezrozumiały. Na uwagę zasługuje ponadto widoczny w powieści humorystyczny

¹²⁶ R. Topor, *Pamiętnik starego pierdoły*, s. 100.

¹²⁷ P. Baroja, *Jaskinia humoru*, s. 228.

koncept, oparty na wyrafinowanej grze w skojarzenia i aluzje, które rozszyfrowujemy podczas lektury, doświadczając przy tym pobudzającej intelekt rozrywki.

Kolejny wymiar humoru, który możemy odnaleźć w *Pamiętniku* to kreacja samego bohatera, skonstruowanego na kształt żołnierza samochwała, znanego z antycznych komedii Plauta bądź postaci reprezentujących wzorce komiczne, wyodrębnione przez Moliera. Pierdoła, który pomógł Freudowi wynaleźć psychoanalizę, zainspirował Bretona do napisania *Manifestu surrealizmu*, Picassa do zwrotu ku ceramice, Lorca zaś jedynie dzięki niemu stworzył *Lament na śmierć Ignacia Sancheza Mejiasa*, był jednocześnie duchowym ojcem wszystkich „izmów” minionego stulecia, w tym punktualizmu i posuwizmu. Toporowski bohater uosabiał także przerysowaną, nieco wybrakowaną wersję hasła głoszonego przez modernistów, wołających, iż jedynie sztuka stanowi afirmację życia. Ponadto ważnym aspektem, a zarazem nadrzędnym przedmiotem humorystycznych rozważań autora, były wszelkiego rodzaju pamiętniki i dzienniki oraz niezwykle zapotrzebowanie na tego typu literaturę, co nie uszło uwadze również Huxleya, który już w 1928 roku, w *Kontrapunkcie* podsumował to zjawisko słowami: „Szeroka publiczność ma chroniczny ludożerczy apetyt na sprawy osobiste”¹²⁸. Topor z kolei następująco tłumaczył genezę tytułu i pomysł na kompozycję utworu w takiej, a nie innej formie:

Nadałem mojej książce taki tytuł, bo wiele pamiętników mogłoby się właściwie tak nazywać, gdyby ich autorzy mieli odwagę przyznać, że są starymi pierdołami! Taka jest prawda o naszej dzisiejszej kulturze. Spróbowałem więc powołać do życia pierwszego starego pierdołę nowego pokolenia, otaczając go nazwiskami bardziej *up to date*, a więc nazwiskami ludzi, którzy mają dziś po sześćdziesiąt, siedemdziesiąt lat – bo, prawdę mówiąc, awangarda zatrzymała się na dadaistach. Chciałem narobić trochę zamieszania, bo ci którzy potrafili zamieszać wszystkim w swojej epoce, dzisiaj stali się jednobarwnymi szablonami po promocyjnych cenach. [...] wszyscy tak samo nieruchomi, zastygli. A ponieważ to mnie denerwuje, chciałem sobie z tego zakpić, powyglupiać się trochę...¹²⁹.

Jednocześnie wybór pisarza stanowił pokłosie niechęci jaką żywił wobec wszelkich skodyfikowanych grup artystycznych wraz z panującymi w nich nieomylnymi guru, w rodzaju surrealistów i Bretona, których struktura zdaniem Topora przypominała bardziej sposób funkcjonowania sekty, niż grona wolnomyślicieli.

Styl *Pamiętnika starego pierdoły* nawiązuje również do niezwykle poczytnych, fabularyzowanych wspomnień krzewiących fikcję historyczną, a także spopularyzowanego już w latach 20. XX wieku, gatunku literackiego określanego jako *Künstlerroman*, czyli powieści napisanej „przez artystę lub traktującej o artyście”¹³⁰. Nie ulega wątpliwości, iż obecny w utworze humor karmi się głównie kontekstem, aluzją, współgzystuje z ironią oraz satyrą, jak

¹²⁸ A. Huxley, *Kontrapunkt*, przeł. M. Godlewska, Warszawa 1992, s. 188.

¹²⁹ Wywiad Rogera d'Ivernois w „Le Journal de Genève”. Podaję za: F. Vaillant, *Roland Topor. Zduszony śmiech*, s. 191.

¹³⁰ Zob. M. Eksteins, *Taniec w słońcu*, s. 159.

również posiada szereg metatekstualnych odniesień, w tym do bezkompromisowych patafizyków, twórców nowego typu poetyki *humour noir*, takich jak Alfred Jarry czy Boris Vian, których teksty Topor ilustrował. To wreszcie humor rozumiany iście po Heglowsku, w którym podziwiamy erudycję autora nieustannie żonglującego kontekstami, jak i prezentującego czytelnikom wyrafinowany, intelektualny żart. Hegel żywił przekonanie oparte na następującym założeniu: „w utworach humorystycznych osoba artysty wystawia sama siebie na pokaz”, z kolei Maria Gołaszewska, badając ten rodzaj komiki twierdziła: „W humorze nie chodzi zatem o to, by dotrzeć do obiektywnej istoty zjawiska, lecz o swoisty popis artysty w wirtuozerii pomysłów, <<błyskawic myśli>> i to jest właśnie teren, na którym osobowość może odsłonić siebie od strony twórczości czysto artystycznej”¹³¹. Dzięki temu zabiegowi Topor, niczym Charon, umiejętnie prowadzi czytelnika przez burzliwe dzieje minionej epoki, przybliżając mu jednostki i idee, które znacząco wpłynęły na bieg historii, a przy tym prezentuje dobrze znany, pojmowany w sposób nawiązujący do czasów Oświecenia, topos życia jako nieustannej podróży, zaadaptowany zgodnie z duchem czarnego humoru. Jak wiadomo motyw dynamicznej, pełnej awanturniczych przygód oraz nieoczekiwanych spotkań wędrowni, stał się tematem regularnie goszczącym w twórczości Topora, obserwujemy go zarówno w utrzymanym w tonie prozy Bukowskiego oraz koncepcji „ćmy barowej” rozrachunkowym *Balu na ugorze*, jak i w *Księżniczce Anginie* z właściwą jej baśniową „logiką nonsensu”.

¹³¹ M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, s. 62.

3.2. *Logika nonsensu*

Wydana w 1967 roku *Księżniczka Angina*, druga powieść Topora, została opatrzona dwudziestoma sześcioma rysunkami autorstwa pisarza¹³², który podobnie jak Kubin czy Schulz, własnoręcznie ilustrował swoje teksty, wprowadzając do nich dobrze znane elementy zindywidualizowanej poetyki, krążącej wokół motywów związanych z topiką czarnego humoru, aczkolwiek sztukę ilustracji traktował zawsze trochę po macoszemu, nazywając ją „drogą kompromisu”. Emblematy, które w pełni oddają nieco surrealistyczne, podświadome treści budujące narrację *Anginy*, uzupełniają lapidarne, fragmentaryczne wycinki zdań, pochodzące z dialogów bohaterów, w rodzaju: „Był uderzająco podobny do świni”, „Gużyna jest wstrętną czarownicą”, „Jestem stary, niech będzie, ale nie jestem pijakiem”, „Wolę prawdziwych mężczyzn” lub „Nic ci nie jest, nie masz co tak leżeć na drodze jak wyrzut sumienia!”. Forma ilustracji nawiązuje do dobrze znanego stylu grafika, za który w listopadzie 1961 roku uhonorowano go prestiżową *Grand Prix de l'Humour Noir*. Wyróżnienie przyznano mu za pochodzący z 1960 roku zbiorek *Masochiści (Les Masochistes)*, określane przez krytyków mianem poezji bólu, hymnu na cześć cierpienia bądź też studium przejmującego nihilizmu, tak dobrze oddającego ducha tamtych czasów. Mimo nagrody związanej z działalnością humorystyczną, Topor wzbraniał się przed „etykietką humorysty”, podobnie jak przed określeniami typu: poeta, artysta, mistrz etc. Nie chciał, aby jego twórczość podlegała ściśle usystematyzowanej definicji, aby ktokolwiek rozpatrywał ją w ramach sztywnych, akademickich norm. Dlatego w *Koniec końców* pisał: „Wcale mi nie przeszkadza, że uchodzę za błazna. (...) Buntuję się przeciw etykietce <<humorysty>> właśnie dlatego, że jestem błaznem, a nie naiwniakiem: wiem dobrze, że najwyższą wartością są dla ludzi pieniądze, a nie humor”¹³³. Humor wraz z towarzyszącą mu długą tradycją filozoficzną jawił się Toporowi jako zagadnienie całkiem „serio”, coś co stanowi przedmiot nauki, analizy i badań „specjalistów”, właśnie ten zbiór narzędzi i terminów służących do klasyfikacji, przyprawiał go o dreszcze. Pisarz sprzeciwiał się, aby jego sztukę definiowało jedynie mimochodem wypowiedziane pojęcie groteski, satyry czy karykatury, dlatego za wszelką cenę usiłował podtrzymać imperatyw twórczej wolności, nie dającej zamknąć się w określonych ramach. Podobną niechęć żywił do surrealistycznych koncepcji humoru Bretona, gdyż upatrywał w nich tożsamej, ciasnej

¹³² Pierwszą powieścią Topora był wydany w 1964 roku *Chimeryczny lokator*.

¹³³ R. Topor, *Koniec końców*, w: *Abecadło Topora*, oprac. A. Taborska, s. 102.

klasyfikacji i dążenia do operowania jedynie kategoriowymi nazwami zjawisk, które tym samym odbierały możliwość dowolnej interpretacji. Topor przeciwstawiał się powszechnemu zanikowi dwuznaczności języka oraz próbom zniwelowania metaforycznych konstrukcji zdań i uproszczenia samych myśli, tak aby zawsze oddawały jedynie sedno sprawy:

Nie lubię czuć się przyparty do muru, wolę grę. [...] Zawsze bowiem, gdy tworzy się coś w sferze wyobraźni, istnieją co najmniej trzy lub cztery powody, tłumaczące ten wysiłek. Gdy więc słyszę stwierdzenia typu: „Jednym słowem...”, nie mogę powstrzymać śmiechu z dziwacznej i groteskowej kabały, w jaką wbrew woli wpadłem. [...] Jest to oczywiście pułapka, z której staram się umknąć w sposób najprostszy: poprzez wygłupy. Często zbijają one ludzi z tropu, ale przecież powody dla których się śmieję, nie są zbyt skomplikowane – wystawiam na pośmiewisko przekłamania, lekceważenie czy ograniczenie, jakie się wtedy objawia.

„Jest pan artystą, poetą...”

„Tak jakby, he he...” – odpowiadam.

To tylko sposób, żeby nie dać się pokornie wbić w przyciasne ubranko, odświętny garniturek, w którym źle się czuję. Nie chcę upodobnić się do wizerunku, który mi się podsuwa¹³⁴.

Janet Malcolm w *Milczącej kobiecie*, trochę biografii, trochę studium poświęconym życiu, twórczości i skomplikowanym relacjom łączącym Sylvie Plath z mężem, poetą Tedem Hughsem i jego siostrą - Olwyn, analizuje problem nieograniczonej władzy biografisty nad konstytuowaniem losów opisywanej postaci, zazwyczaj ze ściśle określonej perspektywy¹³⁵. Poruszona kwestia dotyczy nie tylko autorów biografii, lecz także krytyków, historyków czy teoretyków literatury, którzy uzurpują sobie prawo do pewnych zniekształcających, definitywnych i kategoriowych osądów. Dlatego też Topor, zgodnie ze swoją wolą, pozostanie w tej pracy wesołkiem, błaznem, kuglarzem oraz dowcipnisiem, w żadnym wypadku „tak jakby humorystą”, zaś czarny humor, który przenika niemal całą jego twórczość, będzie analizowany z perspektywy charakterystycznych dla tej poetyki motywów oraz jako pochodna światopoglądu autora, polegająca na dostrzeżeniu i komicznej reinterpretacji wpisanych w rzeczywistość absurdów.

Wspomniany światopogląd wiąże się z pogłębioną, krytyczną refleksją obejmującą sprawy doczesne, analizę i ukazanie wad poszczególnych grup społecznych, które nierzadko przenika obłuda, kołtuństwo i małomiasteczkowość, jednak w przeciwieństwie do satyry humor nie przejawia zainteresowania naprawą, nie gani po to, by korygować istniejący stan rzeczy, niczym baśń dopuszcza współwystępowanie cnoty i występku, mądrości oraz głupoty, moralności wraz z amoralizmem, stąd też często mówi się o wpisanym weń posmaku goryczy, którego egzemplifikacją staje się cyniczny śmiech jednostki pozbawionej złudzeń. Ponadto tak ujęty humor wyraża określoną postawę wobec ulotności życia, dotykając kwestii ponadjednostkowych, transcendentnych, związanych z problematyką egzystencjalną, obrazuje

¹³⁴ Tamże.

¹³⁵ Zob. J. Malcolm, *Milcząca kobieta. Sylvia Plath i Ted Hughes*, przeł. M. Michałowska, Poznań 1998.

świadomość krańcowości istnienia, a co za tym idzie nieuchronność śmierci i próbę jej obłaskawienia bądź wyparcia, często też pomaga zamaskować trawiące podmiot lęki, antycypując pogląd Ramóna Gómeza de la Serna twierdzącego, iż „Humor to stan *sui generis*, wyróżniony dla oceny przemijającego życia, dla rozbrowienia tego, co zdradliwe. Stanowi on etap przejściowy między zwariowaniem szaleństwa a przeciętnością rozsądku”¹³⁶. Humor to również broń wymierzona w kierunku przytłaczającego absurdu świata, pretendująca do roli kierunkowskazu, z którego tak chętnie korzystali twórcy z kręgu patafizyki - pseudonauki stworzonej pod koniec XIX wieku przez Alfreda Jarry’ego¹³⁷, jak pamiętamy, jednego z ulubionych autorów Topora. Patafizycy za cel obrali sobie wykpiwanie naukowego języka uczonych rozpraw, zaś sama etymologia nazwy oznacza „coś ponad, powyżej metafizyki”, wskazując na prześmiewczo-parodystyczny charakter owej dziedziny. Patafizyka, której patronem duchowym ustanowiono Ojca Ubu, to nieformalna, ponadnarodowa wspólnota artystów, opierająca się na poetyce rażących niedorzeczności, wyrażonych za pomocą oksymoronicznych haseł typu: „Pozostaję tym samym, choć się zmieniłem”. Co ważne, tradycja wyznająca „prawdę sprzeczności i wyjątków” jak określił ją jeden z członków – Raymond Queneau, gloryfikuje pozornie sprzeczną logikę nonsensu, tym samym stając się dziedziną realizującą w praktyce złożoną problematykę czarnego humoru.

Rewolucyjny quasi-ruch zainicjowany przez Jarry’ego nie był pionierskim przedsięwzięciem tego typu. Zbliżone do patafizyki, pierwsze, podobne organizacje zrzeszające sympatyków komizmu powstawały w Europie już w czasach renesansu. Na gruncie polskim, w okresie panowania Zygmunta Augusta ukształtowała się słynna Rzeczpospolita Babińska. Założona przez dwu sędziów lubelskich - Stanisława Pszonkę, herbu Janina oraz Piotra Kaszowskiego przetrwała, aż do 1677 roku. Specyfikę działania tej formacji rekonstruuje Kazimierz Żygulski:

Stowarzyszenie nadawało członkom humorystyczne tytuły i urzędy, jak gdyby państwowe, swe zebrania poświęcone żartom i zabawie szlachcice – a była to organizacja szlachecka – nazywali „giełdą”, nazwą obcej im i wyśmiewanej instytucji kupieckiej. Wielokrotnie w dziejach kultury polskiej ludzie uprawiający twórczość o lekkim, wesołym, żartobliwym czy satyrycznym charakterze nawiązywali do tradycji Rzeczypospolitej Babińskiej. Już w początkach XIX wieku znajdujemy w literaturze rozprawę naukową o niej¹³⁸.

Wspomniana przez Żygulskiego rozprawa to tekst autorstwa Franciszka Szaniawskiego: *O Rzeczypospolitej Babińskiej*, opublikowany w 1818 roku na łamach „Pamiętnika

¹³⁶ R. G. de la Serna, *Humor*, przeł. I. Krupecka, w: B. Dziemidok, *O komizmie*, s. 247.

¹³⁷ A. Jarry, *Czyny i myśli doktora Faustrolla, patafizyka: powieść neoscjentystyczna*, przeł. J. Gondowicz, Warszawa 2000.

¹³⁸ K. Żygulski, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, Warszawa 1976, s. 13.

Warszawskiego”. Na uwagę zasługuje zwłaszcza kontynuowana przez pozostałe wspólnoty śmiechu tradycja nadawania humorystycznych tytułów i urzędów. Warszawskie Muzeum Karykatury podczas wizyty Topora w 1996 roku uhonorowało go tytułem doktora *humorist causa*, z kolei – jak wskazuje Agnieszka Taborska – w Galerii Studio, gdzie „otworzył wystawę swoich plakatów, otrzymał na znak szlachectwa topór, w dawnej Polsce często występujący w herbach”. Podczas ceremonii pisarz zasiadał na złotym tronie, dzierżąc w ręku miecz oraz poduszkę, poduszka mogła się przydać „w razie gdyby przyszło Toporowi dać głowę pod topór” – tłumaczy Vaillant¹³⁹. Dodatkowo w 2001 roku autor *Dziennika panicznego* otrzymał, już pośmiertnie, tytuł „Satrapy Kolegium Patafizyki”¹⁴⁰.

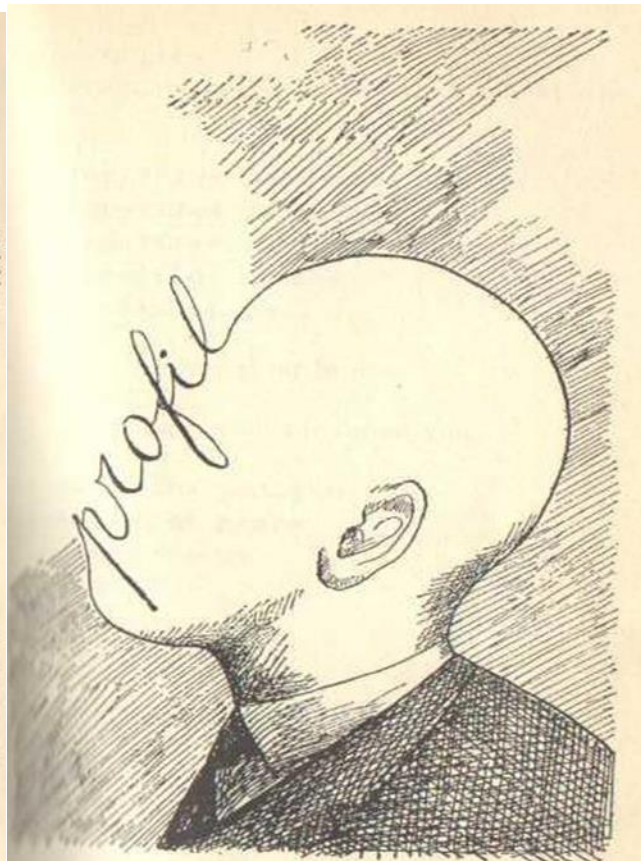
Patafizyka, propagująca irracjonalizm wraz z towarzyszącą mu logiką nonsensu, wykazuje powinowactwo z zaklętym światem baśni, do których w prześmiewczo-zawoalowany sposób, bliski gatunkowi pastiszu, zwraca się Toporowska *Księżniczka Angina*. Już zdobiące powieść rysunki gloryfikują związany z czarnym humorem motyw deformacji umiejętnie zespolony z baśniową symboliką. Obserwujemy zatem hybrydy zwierzęco-ludzkie, takie jak: człowiek z głową wieprza przytwierdzoną do pleców; roślinno-ludzkie, na przykład pnącze zamiast głowy; bądź też osobników bez twarzy, których profil został zaznaczony jedynie poprzez umieszczenie tego wyrazu w miejscu nosa, oczu i ust. Oprócz wymienionych anomalii, możemy dostrzec szereg alegorycznych przedstawień typowo animalnych, w rodzaju ptaków, zwykle gołębi i sów, tańczących dzików, ryb, zdekapitowanych syren, latających świń czy wojujących szczurów. Studiując zamieszczone w książce grafiki odnosimy wrażenie, jak gdyby cała humoralna podstawa bytu brała udział w niekończącej się groteskowej hecy, wypełniając przestrzeń konstytuowaną zgodnie z Rabelaisowską zasadą *à rebours*:

¹³⁹ Zob. F. Vaillant, *Zduszony śmiech*, s. 325.

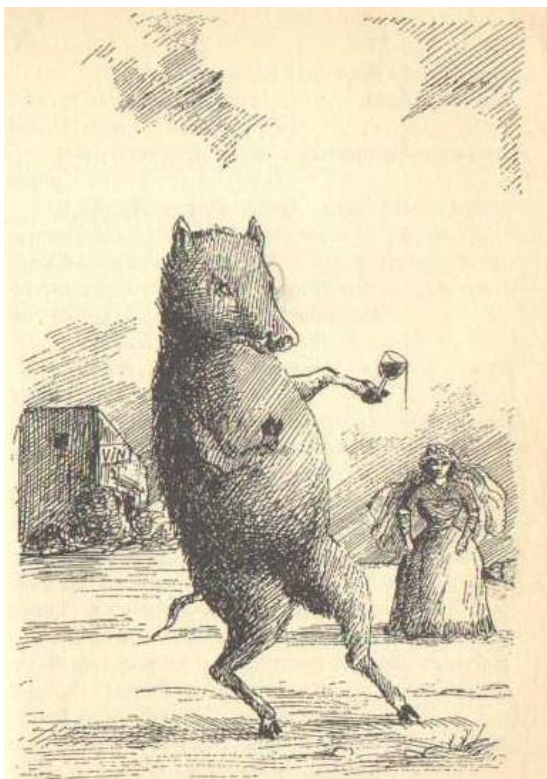
¹⁴⁰ R. Topor, *Abecadło Topora*, oprac. A. Taborska, s. 17.



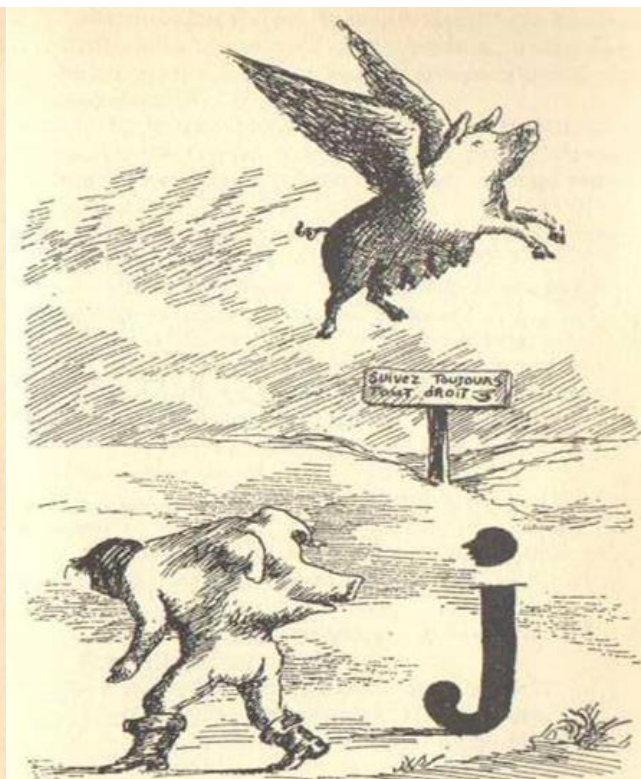
Dr Pakuff
przyjmował gości ze strzelbą
w dłoni.



Wolę prawdziwych mężczyzn.



Jestem stary,
niech będzie,
ale nie jestem pijakiem.



Był
uderzająco podobny
do świni.

*Zamieszczone ilustracje pochodzą z: R. Topor, *Księżniczka Angina*, przeł. A. Taborska, Warszawa 1996.

Symbolika ptaków, głównie kruków to parantela odnosząca się do baśniowej fantastyki, z uwagi na to, iż wspomniane zwierzęta wielokrotnie pełnią tam niepoślednią rolę, zwłaszcza w zbiorze braci Grimm, których francuską edycję baśni ilustrował Topor. W *Księżniczce Anginie*, na poziomie tekstu ptaki reprezentuje komiczna postać adwokata Kruka Jegomościa, obrońcy Kanclerza Witamińskiego, wraz z przypisywaną mu mocą sprawczą. Zasadnym byłoby więc pytanie dotyczące sposobu funkcjonowania wyodrębnionej alegorii w poszczególnych, kanonicznych tekstach zaliczanych zwykle do epiki ludowej.

W opowieści o przygodach Jasia i Małgosi, którą psycholog i terapeuta dziecięcy, Bruno Bettelheim interpretuje pod kątem psychoanalizy, widząc w niej wyeksponowany problem regresji psychicznej i pragnienie pozostania dziecka w fazie oralnej - tym też tłumaczy niepojęte obżarstwo rodzeństwa, które nie bacząc na niebezpieczeństwo pochłania domek z piernika - to właśnie kruk zjada chleb, który Jaś rozrzucił w lesie, aby znaleźć drogę powrotną do domu. W kolejnej historii, unaoczniającej aspekt ornitologiczny, zatytułowanej *Siedem kruków*, tyluż synów pewnego króla, krótko po narodzinach siostry przyjmuje zaczarowaną postać ptaków, utożsamianych wtenczas z pogaństwem, zaś czar zostaje z nich zdjęty dopiero w wyniku działania nowonarodzonej, która zgodnie z ideą chrześcijańskiego poświęcenia oddaje im część siebie, królowna ofiarując braciom jeden ze swych palców, tym samym uwalnia ich od dawnych, politeistycznych wierzeń. Z kolei Toporowski Kruk Jegomość, jako typowa postać, związana z ciemną odmianą komiki, jedynie zwodzi klientów, co dobitnie obrazują słowa siedzącego w „ciupie” Kanclerza: „Optymizm adwokata - to zły znak. Boję się, że dokonam żywota w tym pudle. Adwokat neurasteniczny dodałby mi otuchy”¹⁴¹. Pomimo rażącej nieudolności, Kruk Jegomość na wzór baśniowych reprezentacji tej postaci, sprawia iż bohater zostaje zmuszony wziąć sprawy w swoje ręce, Markiz Witamiński pozbawiony widoków na wolność najzwyczajniej w świecie ucieka z więzienia, by oddać się hulaszczemu pijaństwu.

W ilustracjach eksponujących faunę, dołączonych do *Księżniczki Anginy* widzimy ponadto sowy i gołębie; a także powracający motyw wieprza, nawiązujący do *Trzech małych świnek* i związanych z tą analogią obrazowym przedstawieniem „zasady przyjemności”, usiłującej w duchu freudowskim wyrugować „zasadę rzeczywistości”¹⁴². Oprócz pobocznych, bajkowych stworzeń, bohaterowie Topora, mimo, iż są obdarzeni imionami bądź nazwiskami typu: Angina, Witamiński, Gużyna, Kolbetow, często występują jedynie pod ogólnymi bajkowymi

¹⁴¹ R. Topor, *Księżniczka Angina*, s. 172. Wszystkie użyte w tym rozdziale cytaty pochodzą z tego wydania.

¹⁴² Zob. B. Bettelheim, *Trzy małe świnki. Zasada przyjemności wobec zasady rzeczywistości*, w: tegoż, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 2010, s. 78-83.

terminami: Księżniczka, Kanclerz, Wrogowie Korony, Król, Królowa oraz Wiedźma. Zabieg zastosowany przez autora stwarza pozór charakterystycznej w przypadku opowieści baśniowych uniwersalności, zgodnie z twierdzeniem Bettelhaima, mówiącym o tym, iż „Bohater baśniowy reprezentuje określony typ, a nie niepowtarzalne indywiduum”¹⁴³, podobnie jak bohater komedii. Jednak w trakcie lektury zauważamy, iż Toporowska księżniczka w niczym nie przypomina pokornych, narcystycznych i biernych królowien, zaś towarzyszący jej Kanclerz Witamiński wraz z wpisanym w tę postać zaawansowanym stadium alkoholizmu, które dawno już, posługując się językiem terapeutów, przekroczyło, okres „picia ryzykownego”, daleko odbiega od baśniowych konstruktów dobrych wujów, stryjów, opiekunów bądź też zapewniających bezpieczeństwo figur myśliwych, znanych z *Królowny Śnieżki* lub *Czerwonego Kapturka*. Początek akcji także nie realizuje stereotypowych, fantastycznych introdukcji w rodzaju: „W pewnym królestwie...”, „Dawno, dawno temu...”, zamiast tego krótko po „przestrodze autora” mamy istic sensualny wstęp: „Droga była różowa, a kałuże białe”¹⁴⁴. Bliska pojęciu synestezji zabawa barwami, nawiązuje także do jednego z późniejszych opowiadań Topora, zamieszczonych w *Dzienniku panicznym*. Chodzi o zaimprovizowany dialog, w którym ostrze humoru zostało wymierzone w pseudointelektualny żargon niekończących się, a zarazem nic nie wnoszących quasi-naukowych dysput o zabarwieniu estetycznym. Samolot, którym bohaterowie utworu – Duras i Godard wracali z konferencji zatytułowanej „Literatura i/albo film”, spadł do morza, zaś rozbitkowie unosząc się na powierzchni fal, nadal zawzięcie debatowali, w tym o doświadczeniu magii kolorów:

DURAS – Ma pan piękne ręce, jak stopy Platinięgo. Platini opowiadał mi kiedyś, jaka groza go ogarnia, gdy piłka zamiast lecieć prosto, skręca na prawo czy lewo... Mówiąc to miał łzy w oczach. Powiedziałem mu: „Łzy pana są gorące, bo wypływają stąd, z brzucha”. Zrozumiał mnie.

GODARD – Technika otwiera drogę przypadkowi. Ale czymże jest technika? Jak powiedzieć...

DURAS – Nie powiedzcie. Pragnąć. Wypowiedzieć pragnienie znaczy bardziej pragnąć, niż mówić.

GODARD – W „Szalonym Piotrusiu” Belmondo, którego poprosiłem, by wymazał sobie twarz farbą, spytał: „Jakiego koloru?” Odpowiedziałem: „Zobaczmy!” próbowaliśmy zielonego, żółtego, czerwonego. Ciągle nie tak, nie pasowało. Ogarnęło mnie zniechęcenie i wtedy usłyszałem Coltrane’a i powiedziałem: „Czemu by nie spróbować niebieskiego?”

DURAS – Niebieski jest cudowny. Taki pomarańczowy¹⁴⁵.

Topor kończy zamieszczone rozważania humorystycznym *résumé*, nawiązującym do wieńczącej dowcip puenty: „Mógłbym tak ciągnąć przez kolejne dwieście stron. Dzieło nosiłoby tytuł <<Literatura i/albo kino>>. Tylko kto by to przeczytał”¹⁴⁶. Dyskusja o kolorach w przypadku *Dziennika panicznego* posłużyła ośmieszeniu drobiazgowości i przyznawania

¹⁴³ Tamże, s. 30.

¹⁴⁴ R. Topor, *Księżniczka Angina*, s. 9.

¹⁴⁵ R. Topor, *Dziennik paniczny*, s. 48.

¹⁴⁶ Tamże, s. 49.

nadmiernej rangi nawet najbardziej błahym kwestiom. Jeśli chodzi o *Księżniczkę Anginę* motyw gry barwami ukazuje przesadną dokładność i szczegółowość analitycznego opisu przyrody, który z założenia magiczny: „różowa droga, białe kałuże”, z czasem wzbudza irytację przesadnie skrupulatnego narratora, gdyż rozmyte kontury pejzażu umykają stosowanej regule szczegółowości:

Droga była różowa, a kałuże białe. Trawa po obu jej stronach była mokra. Pomędzy krzakami zwisały pajęczyny usiane kropelkami rosy. Skrajem rowu mozolnie pełzł ślimak. Na prawo rozciągała się łąka, łagodnie schodząca do strumyka nie szerszego od dłoni. Obok rosło pięć wierzb i dwa orzechy włoskie. W dole stał szary domek, dalej majaczyło coś na kształt rudery, młyna wodnego, ogródka warzywnego lub góry – a zresztą nie wiadomo czego¹⁴⁷.

Dokładne wyliczenia: „pięć wierzb, dwa orzechy włoskie” jak najdalsze są od baśniowych uogólnień, mimo, iż starają się naśladować określony typ pejzażu, podobnie jak następująca później drobiazgowa analiza przydrożnych grudek ziemi, którą możemy zakwalifikować do wyróżnionego wcześniej zjawiska „komicznej przesady”. Co znaczące, wyróżnione zabiegi wprowadzają możliwość humorystycznego odczytania tekstu, zgodnie z zasadami parodii, pastiszu bądź persyflażu. Wymowna pod tym względem zdaje się być zwłaszcza rozpoczynająca utwór *przestroga autora*, nawiązująca do klasyki gatunku:

Kiedy mała dziewczynka mówi
zupełnie inaczej niż inne małe dziewczynki,
jest całkiem możliwe,
że naprawdę wcale nie jest dziewczynką.
Może być właściwie wszystkim,
nawet chorobą,
co, rzecz jasna, nigdy nie jest zbyt miłe.
Jeśli jednak choroba nie jest poważna,
można się do niej przyzwyczaić.
Przeradza się wtedy w stan chroniczny.

Oczywiście byłoby rozsądniej
pójść do lekarza,
zwykle jednak czyni się to zbyt późno...¹⁴⁸.

Przestroga autora w żartobliwy sposób koresponduje z moralizatorskim charakterem niektórych wersji baśni, głównie tych stworzonych przez Perraulta na potrzeby wersalskiego dworu. Perrault, w odróżnieniu od Topora, z oczywistych względów pomijał drastyczne, godzące w zasadę dobrego smaku szczegóły, uciekając się do fortelu, iż przedstawiane opowieści są dziełem jego dziesięcioletniego syna. Siedemnastowieczny autor lubował się w krótkich, dydaktycznych wierszykach, głoszących pochwałę cnotliwych obyczajów. I tak jego wersja *Czerwonego Kapturka* znacząco różni się od wersji braci Grimm, głównie z uwagi na to, iż Perrault skupił się na dość dosłownym, schematycznym ujęciu wilka, utożsamionego

¹⁴⁷ R. Topor, *Księżniczka Angina*, s. 9.

¹⁴⁸ Tamże, s. 5.

jedynie z nikczemnym uwodzicielem – „starym grzesznikiem” – jak nazywa go baśniowy myśliwy. Koncepcja Perraulta, poprzez zawarty w niej ograniczony psychologizm, zdaniem Bettelheima drastycznie zubaża wieloaspektową, podświadomą i moralną wymowę historii *Rotkäppchen (Czerwonej Czapeczki)*¹⁴⁹:

W oryginale [...] mamy wiersz wykładający sens moralny, jaki należy wyczytać z opowieści. Jest on następujący: Piękne, młode dziewczęta źle czynią, jeśli dają posłuch lada komu; nie można się wtedy dziwić, że stają się łupem wilka. Wilki występują w wielu odmianach, ale najbardziej niebezpieczne są wilki układne, w szczególności zaś te, które podążają za młodymi dziewczętami na ulicy, a nawet aż do domu. Perrault pragnął nie tylko bawić swoich odbiorców, lecz również pouczać: każda jego opowieść miała dostarczać określonej nauki moralnej. Toteż jest rzeczą zrozumiałą, że każdą baśń modyfikował. Ale tym samym pozbawiał baśnie, niestety, większości znaczeń. [...] Tego rodzaju spłaszczenie i formułowany *expressis verbis* morał przekształcają potencjalną baśń w opowieść ku przestrodze, w której wszystko zostaje powiedziane do końca. W ten sposób nie ma ona dla słuchacza żadnego osobistego znaczenia, słuchacz bowiem nie może uruchomić przy jej odbiorze własnej wyobraźni. Perrault, święcie przekonany, że cel opowieści da się wyłożyć w sposób racjonalistyczny, ujmuje wszystko tak jednoznacznie, jak to tylko możliwe. Gdy na przykład dziewczynka rozbiera się i kładzie do łóżka obok wilka, a wilk powiada, że ma duże ręce, aby ją mocniej uściskać, sytuacja staje się tak oczywista, że nie zostawia żadnego pola wyobraźni. [...] Czerwony Kapturek nie jest już naiwną, uroczą dziewczynką, która dała się zwieść i zlekceważyła ostrzeżenia matki, pozwalając sobie na przyjemności, jakie na poziomie świadomym uważa za całkowicie niewinne, ale zamienia się po prostu w upadłą kobietę¹⁵⁰.

Ugrzecznione, bazujące na bezpiecznych konstrukcjach opowieści Perraulta¹⁵¹, bliższe są adaptacjom Disneya, notabene występującego w Toporowskim *Pamiętniku starego pierdoły*, gdyż ich autor za każdym razem pomija naturalistyczne, budzące grozę szczegóły, usuwając z reinterpretowanych przez siebie tekstów wszelkie wątki makabryczne, które dla odmiany czarny humor wydobywa z cienia, akcentując ich równoprawną, czasem nadrzędną pozycję w stosunku do pozostałych elementów kształtujących narrację danego utworu. Zatem, w Perraultowskiej wersji *Kopciuszka* pantofelek został zrobiony ze szkła, zaś panny próbujące dopasować go do niewymiarowych stóp jedynie podkurczają palce lub wpychają weń za dużą piętę. Natomiast w szkockich odmianach tej historii, znanych pod nazwą *Rashian Coatie* to macocha obcina córce wadzące fragmenty ciała, aby za wszelką cenę dopasować bucik. Królewicza, który dał się nabrać na ten makabryczny fortel o pomyłce informują właśnie ptaki, pełniące, jak już powiedziano, ważną rolę w wielu baśniach:

Palce obcięte, pięta obcięta,
Krew jest w buciku,
Piękna narzeczona, prawdziwa narzeczona
Siedzi w kąciku¹⁵².

¹⁴⁹ Rozpowszechniona angielska wersja tej opowieści znana pod nazwą *Little Red Riding Hood*, a więc *Czerwony Kapturek* pochodzi właśnie od Perraulta. W wersji braci Grimm było to *Rotkäppchen (Czerwona czapeczka)*.

¹⁵⁰ B. Bettelheim, *Czerwony Kapturek*, w: tegoż, *Cudowne i pożyteczne*, s. 266-267.

¹⁵¹ Topor był autorem rysunków do wydanej w 1988 roku luksusowej edycji *Bajek Charles'a Perraulta*.

¹⁵² B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne*, s. 389.

Gdyby pantofelek rzeczywiście był wykonany ze szkła królewicz szybko dostrzegłby krew, a tym samym swój błędny wybór. Podobnie w wersji braci Grimm zakończenie wyszczególnionej baśni jawi się równie makabrycznie - niegodziwe siostry Kopciuszka w drodze do kościoła zostają oślepienie przez gołębie, które wydziobują im oczy. Dlatego też, w kontekście zamieszczonych rozważań, koncepcja *Księżniczki Anginy* wykazuje silniejsze związki z folklorystycznymi podaniami braci Grimm oraz szkockimi *Rashian Coatie*, co zapewne wynika ze stosunku Topora do kwestii zakłamywania rzeczywistości przez dorosłych i utrzymywania dzieci w stadium błogiej niewiedzy. W tekście zatytułowanym *Cieszyć się wolnością*, pisarz po raz kolejny poruszył problem wypierania treści agonalnych:

Piszę właśnie operę dla dzieci o dziewczynce, która straciwszy rodziców w wypadku samochodowym, przeżywa fascynację cmentarzami, gdzie nawiązuje kontakt ze zmarłymi. Tak mało jest książek o dzieciach i śmierci, a w dzieciństwie myśli się o niej bardzo często. Pamiętam, że jako chłopiec panicznie bałem się umrzeć. Kiedyś wpadłem na fatalny pomysł odgrzebania pochowanego tydzień wcześniej kota. Był to jeden z pierwszych wstrząsów w moim życiu. Dzieci nie są tak głupie, jak się wydaje dorosłym, i od chwili, gdy zaczynają jeść mięso, wiedzą, że wokół dzieje się coś dziwnego. Dlaczego więc o tym nie mówić?¹⁵³

Poruszony temat śmierci to rodzaj satelity, wokół której obsesyjnie krążą różni twórcy, będący autorami publikacji zaliczanych do kanonu treści wpisujących się w problematykę czarnego humoru, w rodzaju *Rzeźni numer pięć* Vonneguta, *Paragrafu 22* Hellera czy *Świata według Garpa*, Irvinga. Wielorakie są też ujęcia zgonu lub samego procesu umierania, od naturalistycznych, budzących grozę i szokujących swą dokładnością opisów, nierzadko przechodzących w makabreskę, jak ma to miejsce choćby u Kubina (*kubinesk humor*) czy E.A. Poe'go, po zawołane przemieszczenia i wędrówki bytów w odległe wymiary czasu, co z kolei obserwujemy w *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza. Bez wątplenia ważnym mechanizmem współtworzącym taki typ narracji jest zjawisko rozumianej po Bergsonowsku „wesolej bezduszości”, polegającej na chwilowym lub trwałym zawieszeniu empatii, którą w znacznym stopniu zrewidowało modernistyczne podejście do kwestii wrażliwości, traktujące przesadny, czułościowy sentymentalizm na zasadzie resentymentu. Dodatkowo wielu badaczy komizmu oraz filozofów, takich jak Hobbes, Freud, Bain, Stern, Feinberg czy Arthur Koestler, akcentowało nadrzędną rolę pierwiastka jawnej agresji w ujęciach typowo komicznych. W przypadku Hobbesa, mogło wynikać to z obserwacji brutalności czasów, w których żył, a więc przestrzeni wypełnionej działaniami zbrojnymi, choćby przedłużającą się Wojną trzydziestoletnią, co zdaniem Shaftesbury'ego czyniło Hobbesowską teorię śmiechu „niedorzeczną, zdziczałą i sprzeczną z istotą człowieczeństwa”, na co zwraca uwagę Manfred Geier analizując zawarty w niej prymat wyższości, cechującej podmiot śmiechu:

¹⁵³ R. Topor, *Cieszyć się wolnością*, w: tegoż, *Abecadło Topora*, s. 74.

Shaftesbury nie mógł w żadnym razie identyfikować się z tym obrazem człowieka i taką koncepcją śmiechu. Wprawdzie i dla niego Thomas Hobbes był „porządnym i mądrym filozofem-rodakiem”, ale do jego nowej wizji gentlemańskiej filozofii nie pasowało robienie z ludzi wilków, odmawianie im naturalnych i towarzyskich pozytywnych odruchów i interpretowania śmiechu jako egoistycznej reakcji wynikającej z poczucia wyższości. Filozofię Hobbesa Shaftesbury tłumaczył wyłącznie przerażeniem, które ogarnęło tego pierwszego w okrutnych czasach wojen religijnych, domowych i antypaństwowych. Ale to przerażenie politycznymi, religijnymi i wojennymi zawirowaniami tamtych czasów nie czyniło jego filozofii lepszą¹⁵⁴.

Podobnie teologia chrześcijańska, sprzeciwiała się agresywnym i atawistycznym odmianom humoru, nierzadko uznając za św. Tomaszem przesadę w zabawach i żart bluźnierczy za równe grzechowi śmiertelnemu. Marian Hanusek, powołując się na Akwinatę zauważa, że „zabawa może stać się swego rodzaju bożkiem, gdy <<przyjemność ktoś stawia wyżej, niż miłość Boga, do tego stopnia, że takiej zabawy nie zaprzestaje pomimo przykazań Bożych i kościelnych>>. Ten rodzaj przesady może być traktowany w kategoriach ciężkiej winy moralnej”¹⁵⁵. Co ciekawe, w samej *Biblii*, w *Starym Testamencie* odnajdziemy różne odmiany śmiechu, oprócz słowa *sahaq* określającego śmiech dobry, wesoły, niewinny i afirmatywny, w ujęciu Kundery kojarzony z „anielskim”, mamy wyraz *laag* przypisany wesołości nikczemnej i drwiącej, tak bliskiej śmiechowi czarnego humoru¹⁵⁶. Przykładem biblijnego *laag* zdaje się być zamieszczona w *Drugiej Księdze Królewskiej* historia proroka Elizeusza, który stał się obiektem drwiny i agresji komicznej:

Stamtąd poszedł do Betel. Kiedy zaś postępował drogą, mali chłopcy wybiegli z miasta i naśmiewali się z niego wzgardliwie, mówiąc do niego: <<Przyjdź no łysku! Przyjdź no łysku!>> On zaś odwrócił się, spojrział na nich, i w imię Jahwe przeklął ich. Wówczas wypadły z lasu dwa niedźwiedzie i rozszarpały czterdzieści dwoje dzieci spośród nich¹⁵⁷.

Przypowieść ta, zdaniem autora *Wspólnoty śmiechu* obrazuje jak bardzo ludzie, nawet święci mężowie, obawiają niszczycielskiej siły komiki: „Poczucie poniżenia, degradacji rodzi się nawet u tych, którzy uważają się za wybrańców Boga. Utrata godności z powodu wyśmiania uzasadnia najostrzejszą reakcję”¹⁵⁸ – pisze Żygulski, tym samym neutralizując gwałtowną replikę proroka, zdawałoby się niewspółmierną do poziomu zniewagi.

Kwestia biblijnego śmiechu, zawarta zwykle w fundamentalnym pytaniu: „Czy Chrystus się śmiał?” stała się przedmiotem wielu zażartych sporów, w które włączył się również Baudelaire twierdząc, iż „w oczach Tego, co wszystko wie i może, komizm nie istnieje”¹⁵⁹. Już w *Ewangelii wg. św. Łukasza* została zawarta przestroga skierowana ku śmiejącym się:

¹⁵⁴ M. Geier, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie. Mała filozofia humoru*, przeł. J. Czudec, Kraków 2007, s. 113.

¹⁵⁵ M. Hanusek, *Umiejętność dobrej zabawy (iucunditas) w Summie Teologii św. Tomasza z Akwinu*, w: *Komizm historyczny*, pod red. T. Korpysza, A. Krasowskiej, Warszawa 2016, s. 130.

¹⁵⁶ Zob. J. Le Goff, *Czy Chrystus się śmiał?*, przeł. A. Milczarek, „Res Publica Nowa” 1993, nr 1, s. 17-18.

¹⁵⁷ *Druga Księga Królewska*, 2:23-24, *Biblia Tysiąclecia*. Cyt. za: K. Żygulski, *Wspólnota śmiechu*, s. 28.

¹⁵⁸ Tamże.

¹⁵⁹ Ch. Baudelaire, *O istocie śmiechu*, w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 151.

„Albowiem płakać będą”¹⁶⁰. Również Samuel Beckett w utworze *Molloy*, poprzez usta Morana, podejmuje temat humoru Syna Bożego, konkludując: „Chrystus też nigdy się nie śmiał, rzekł, przynajmniej nic o tym nie wiadomo”¹⁶¹. Jednak czy na pewno śmieszność została całkowicie wyparta z Pisma Świętego? Dla wielu teologów humor Chrystusa bezpośrednio łączył się z doktryną wcielenia i wagą samego człowieczeństwa przypisywanego Mesjaszowi, co skłoniło część uczonych do rozpatrywania tekstów ewangelicznych pod kątem zawartej w nich komiki, o czym pisze m.in. M.A. Screech w pracy zatytułowanej *Laughter at the Foot of the Cross*. Dowodem na poczucie humoru Jezusa miał być dla co poniektórych chociażby pierwszy z odnotowanych cudów, przywołany przez św. Jana cud w Kanie Galilejskiej, polegający na magicznej przemianie wody w wino. Simon Critchley w rozprawie *O humorze*, wskazuje, iż wspomniane zdarzenie było nowotestamentową odpowiedzią na zawarty w księgach *Starego Testamentu* opis pijaństwa Noego, podaje również kolejny dowód humoru, tym razem cechującego samego Ojca, o czym miało świadczyć poczucie Izaaka przez wiekowego już Abrama i równie wiekową Saraj:

Humor jest ludzki, arcyłudzki. W języku hebrajskim imię „Izaak” lub „Isza-ak” oznacza „tego, który będzie się śmiał”, a fakt, że w Księdze Rodzaju (Rdz 17) Bóg osobiście wybiera to imię syna dziewięćdziesięciodziesięcioletniego Abrama i dziewięćdziesięcioletniej Saraj, świadczy o tym, że *On* również nie jest pozbawiony poczucia humoru. Istotnie, słysząc, że narodzi mu się syn, niedowierzający Abram wybucha śmiechem. Bóg wynagradza za wiarę w *Niego*, dodając do imion leciwej pary – stającej się teraz AbrAHamem i SarAH onomatopeiczne ha-ha¹⁶².

Jak widać żywioł komiczny jest niemal wszechobecny, z kolei poddane krotochwilnej reinterpretacji wątki biblijne kusiły wielu amatorów żartu, w tym choćby twórców grupy Monhy Pythona, czego dowodzi głośny *Żywot Briana*, w którym matka tytułowego bohatera z rozbrajającą szczerością przekonuje: „toż to nie żaden Mesjasz, tylko bardzo niegrzeczny chłopak”¹⁶³. Podobnie Topor, w lapidarnym tekście *Wypadek*, będącym przykładem humorystycznej facecji, wykorzystał kolejny z ponad trzydziestu cudów Chrystusa, mianowicie chodzenie po wodzie, aby ukazać go w niemal bluźnierczej tonacji czarnego humoru, gdzie postać Syna Bożego staje się oczywistym przedmiotem „drwiny komicznej”, ulegając rażącej desakralizacji:

Chrystus zdecydowanym krokiem wstąpił na wody jeziora Genezaret. Apostołowie, wciąż jeszcze z niedowierzaniem, obserwowali stopy Pana. Jezus szedł po wodzie! Nie zanurzał się ani na milimetr! Z oczyma wzniesionymi ku niebu, zdawał się nie pamiętać, gdzie się znajduje.

Krzyk wyrwał się z piersi apostołów. Za późno. Jezus nie zauważył skórki od banana. W czasie krótszym, niż można to sobie wyobrazić, poślizgnął się i roztrzaskał czaszkę o grzbiet fali¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Ewangelia wg. św. Łukasza 6, 25.

¹⁶¹ S. Beckett, *Molloy*, przeł. M. Leśniewska, Kraków 1983, s. 108.

¹⁶² S. Critchley, *O humorze*, s. 66.

¹⁶³ Tamże, s. 45.

¹⁶⁴ R. Topor, *Wypadek*, w: tegoż, *Cztery róże dla Lucienne*, s. 28.

Tendencja obecna w wyszczególnionej „drwinie komicznej”, która tak dotknęła proroka Elizeusza, poprzez bliskie związki z szyderstwem, koegzystuje zwykle z humorem opartym na kontrastowym zespoleniu odmiennych wartości, w wyniku czego dobrze widoczna jest zwłaszcza w reprezentujących ciemną komikę tekstach z kręgu *Galgenhumor*, przeważnie towarzysząc wesołości katów. Ponadto „drwina komiczna” to dość powszechny koncept, który nierzadko ma za zadanie wprawić odbiorcę w osłupienie oraz wstrząsnąć nim poprzez negację elementarnej, altruistycznej wrażliwości. Figura drwiny, akcentująca wpisany w czarny humor „śmiech okrutny” lub „śmiech krwawy”, w dużym stopniu związany z ogólną estetyką dzieła, to także rodzaj postawy obronnej lub nonkonformistycznej samego autora, który za pomocą kpiny i szyderstwa wyraża swój krytycyzm, zgodnie z twierdzeniem Bogusława Gryszkiewicza postulującego, iż: „w literaturze komizm, w którego tle pozostaje jawna czy wręcz ostentacyjna agresywność, pojawiać się może jako reakcja na hipokryzję i konformizm ucywilizowanego społeczeństwa¹⁶⁵. Właściwe humorystom, bezpardonowe ukazywanie okrucieństwa wspomaganego zjadliwym śmiechem, nader często bywa utożsamiane z osobą samego autora, któremu odbiorca, zazwyczaj niesłusznie, przypisuje zapędy ekstremalnie sadystyczne. Z poruszonym problemem wielokrotnie borykał się również Topor, którego codzienny wizerunek znacznie odbiegał od kreacji, jakie stwarzał w przestrzeni niepokojących, epatujących makabrą rysunków bądź w świecie prozy, tym samym sprawiając niekłamany zawód poszczególnym czytelnikom:

Gdybym był taki, jakim ludzie sobie mnie wyobrażają! Jakąś nikczemną istotą, na wpółludzka, na wpółzwierzęca, z pianą na ustach [...] z brzytwą w dłoni [...]. Muszę przyznać, że zdarza mi się odczuwać głęboki żal i politowanie, gdy widzę, jak banalny jestem w rzeczywistości – mam wrażenie, że oszust ze mnie, żartownis niegodny sławy, którą zdobył. Gdybym był taki, jakim inni mnie sobie wyobrażają, gdybym był podobny do ich fantazmatów, miałbym więcej wspólnego z moją publicznością, byłbym jej częścią. A publiczność jest tak cudowna! Nieprawdaż?¹⁶⁶.

Nie ulega wątpliwości, iż „złą sławę” przyniosły pisarzowi wielokrotnie eksploatowane motywy, przypisywane zwykle zjawisku czarnego humoru, które poszczególni odbiorcy potraktowali nad wyraz dosłownie, wręcz realistycznie, zapominając o ich symbolicznej, metaforycznej wymowie. Istotnie, okrucieństwo przenika wiele spośród Toporowskich tekstów, zwłaszcza dramat *Dzidzius pana Laurenta* czy opowiadania takie jak: *Szkoła w przepaści*, *Pieszczoszek* lub zamieszczoną w zbiorze *Cztery róże dla Lucienne – Przechodnią dłoń*, historię Józefa Pechowca, który, jak czytamy: „dobrze wymierzonym ciosem sierpu pozbawił się lewej ręki”¹⁶⁷, aby zrealizować dręczące go pragnienie znalezienia dłoni z idealną

¹⁶⁵ B. Gryszkiewicz, *O śmiechu i okrucieństwie*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2003, z. 3, s. 35.

¹⁶⁶ F. Vaillant, *Roland Topor. Zduszony śmiech*, s. 243.

¹⁶⁷ R. Topor, *Przechodnia dłoń*, w: tegoż, *Cztery róże dla Lucienne*, s. 29.

linią życia. Bohater udając, iż potrafi wróżyć z ręki sukcesywnie odcinał dłonie przypadkowo spotkanym osobom, realizując groteskowy schemat, bliski fantastyce grozy:

Józef Pechowiec wyruszył na polowanie na dłonie. Oczywiście była noc. Pierwszego spotkanego na ulicy przechodnia powalił, odciął mu lewą rękę i przeszczepił ją sobie na miejscu. Nieszczęsna ofiara skręcała się jeszcze z bólu na brudnej płycie chodnika, a Józef Pechowiec już otwierał drzwi swojego mieszkania cudzą ręką¹⁶⁸.

Podobna „wesola makabra” cechuje opowiadanie *Ojcowskie poświęcenie*, gdzie tytułowy ojciec sprzedał wszystkie organy, aby zapewnić synowi „porządną” edukację, z kolei syn dowiedziawszy się o tym konkluduje gorzko: „W porównaniu z ponurymi przejściami, nawet prosektorium wydało mi się pogodne”¹⁶⁹. Mało tego, adept medycyny, w dowód wdzięczności i ku uczczeniu pamięci swego dobroczyńcy syn także pozbawia się organów:

Doszedłem do końca ziemskiej wędrówki, czas więc spłacić dług. A zatem do beczki, którą wyłowilem, gdy statek tonął, wkładam (w tym miejscu rękopis był poplamiony krwią) moje oczy, nerki, wątrobę, śledzionę, (pismo było coraz mniej czytelne) i błagam usilnie znalazcę cennej przesyłki, by ją zaniósł na cmentarz Père-Lachaise, do osiemnastego grobowca przy czterdziestej piątej alei, a zawartość włożył w ciało mego ojca, Nicolasa Hertisse, któremu tych organów brak¹⁷⁰.

Z kolei w opowiadaniu *Wstrętny charakter* mamy do czynienia z poddanym antropomorfizacji psem, który morduje właścicieli oraz włamywacza za pomocą siekiery. Topor w tym krótkim tekście bawi się konwencją znaną z komedii kryminalnych w stylu *Różowej Pantery*, gdzie złodziej „wyciął diamentem szybę, otworzył okno od wewnątrz, wdrapał się do środka i przystąpił do pracy”¹⁷¹, zaś cały efekt humorystyczny polega na dosłownym potraktowaniu widniejącego na tabliczce napisu, ostrzegającego przed złym czworonogiem – groźnym stróżem posesji:

Tuż nad wejściem tabliczka, niczym wizytówka, oznajmiała: „Uwaga! Zły pies”. Delmera przeszedł dreszcz. Zawsze bał się psów. Westchnął z ulgą stwierdziwszy, że psa nie ma, a buda jest pusta. [...] Zgarniał wszystkie mniejsze przedmioty o wartości przekraczającej cenę kilograma jabłek [...]. W następnym pokoju znalazł trupy. [...] Okaleczone ciała pływały we krwi niczym befsztyki w sosie. „Trzeba wiać i to szybko!” pomyślał Delmer. Nie zdążył. Pies, który był NAPRAWDĘ BARDZO ZŁY, powalił go ciosem siekiery¹⁷².

Zawarte w tych kilku tekstach apogeum frenetyzmu to literacka, błyskotliwa replika Topora na upowszechnienie, a co za tym idzie trywializację cierpienia, która stała się domeną prasy i telewizji, lubujących się w taniej sensacji. Pisarz dziwił się, iż w świetle codziennej dawki dostarczanych przez media drobiazgowych obrazów i opisów przemocy jego twórczość może jeszcze kogokolwiek szokować. Znamienny pod tym względem wydaje się być zwłaszcza utwór *Szkola w przepaści*, gdzie narrator niezwykle precyzyjnie wymienia obrażenia

¹⁶⁸ Tamże.

¹⁶⁹ R. Topor, *Ojcowskie poświęcenie*, w: (j.w.), s. 43.

¹⁷⁰ Tamże, s. 44.

¹⁷¹ R. Topor, *Wstrętny charakter*, w: (j.w.), s. 106.

¹⁷² Tamże.

poszczególnych uczniów, przełamując jednocześnie tabu dotyczące kwestii związanej z kulturowym wyparciem komicznych ujęć dziecięcej agonii. Oprócz kontekstu polemicznego, kulminacja krwawej rozkoszy, która z założenia powinna budzić grozę, w tym wypadku sprawia, iż czytelnik gustujący w tego typu tekstach dobrze bawi się podczas lektury, oczekując momentu komicznego zaskoczenia, zwieńczonego zazwyczaj dowcipną puentą. Wpływ na taki rodzaj odczytu ma neutralizujący makabrę żart, który w tekstach realizujących poetykę czarnego humoru przenika niemal cały tok narracji, na zasadzie obustronnego przymierza zawartego między autorem, a czytelnikiem. Podobnie, studiując pisma Poego nie lękamy się wszechobecnego trupów, gdyż właściwa humorystom umiejętność dozowania „okrutnego śmiechu” sprawia, iż rzeczy straszne przestają takimi być, co więcej zaczynają nas śmieszyć. Humor natychmiastowo wypiera grozę sytuacji, zaś rozbrzmiewający w tle chichot działa niczym katalizator lęków, powodując „ludyczne uniesienie”¹⁷³. Tożsamy mechanizm obserwujemy w *Księżniczce Anginie*, którą możemy interpretować jako fantastyczno-naturalistyczną baśń, skonstruowaną zgodnie z Toporowską zasadą, głoszącą, iż „Wszystko prawdziwe, co się źle i szybko kończy”¹⁷⁴.

Księżniczka Angina, powieść która szczególnie wzruszyła siostrę pisarza, bazuje na alegorycznych, baśniowych schematach, zaadoptowanych zgodnie z duchem frywolnej komiki. Wszystko zostało tam ukazane *à rebours*, nieco na wzór koncepcji Lewisa Carrolla, który traktował baśniowe opowieści jako „dar miłości”:

Dziecko o czystym, pogodnym czole
I oczach pełnych marzeń o cudach!
Choć czas mknie i między mną a tobą
Rozciąga się przestrzeń połowy życia,
Na pewno miłym uśmiechem powitasz
Dar miłości - baśń¹⁷⁵.

Agata Brajerska-Mazur analizując problemy translatorskie, związane z przekładem twórczości autora *Alicji w krainie czarów*, zwraca uwagę, iż zawarty w nich humor w dużej mierze opiera się na „sensownej bezsensowności”, kalamburach, żartach językowych i odniesieniach kulturowych, które, jak sądzi „częściej mogą być rozpoznane przez odbiorcę dorosłego niż dziecięcego”¹⁷⁶. Na uwagę zasługuje zwłaszcza obecna w omawianych tekstach struktura logiki snu, paradoksalność oraz wzmożona ilość kalamburów, które Carroll określał jako

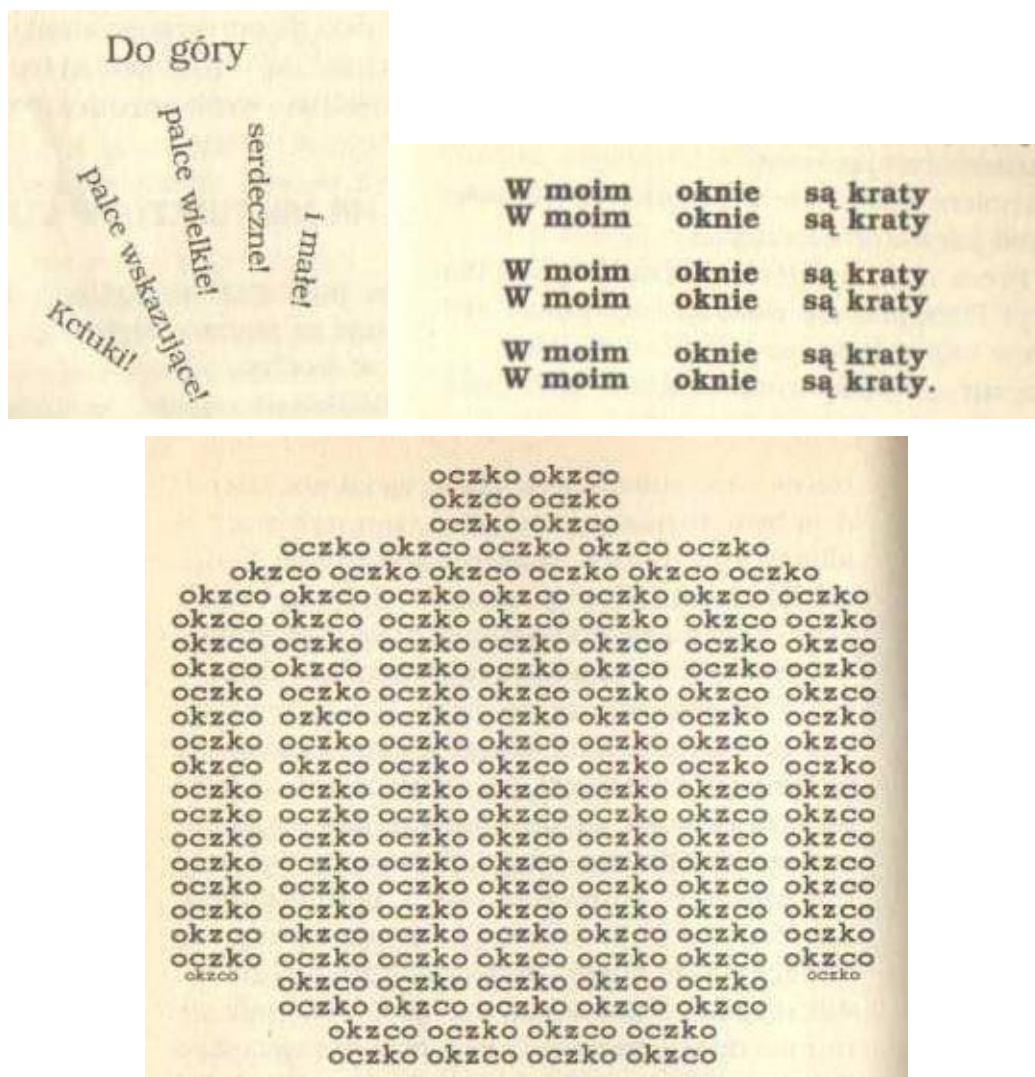
¹⁷³ Termin użyty przez Bogusława Gryszkiewicza w odniesieniu do „upiornego śmiechu zbrodniarzy”. W niniejszej pracy nie ma pejoratywnego znaczenia, traktowany jest wyłącznie jako jeden z efektów oddziaływania czarnego humoru.

¹⁷⁴ R. Topor, *Bal na ugorze*, s. 11.

¹⁷⁵ L. Carroll, *Po drugiej stronie zwierciadła*, cyt. za: B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne*, s. 54.

¹⁷⁶ A. Brajerska-Mazur, *Jak tłumaczyć humor Carrolla?*, w: *Komizm historyczny*, s. 192.

portmanteau words – słowa walizki, realizujące się zdaniem Brajerskiej-Mazur: „w postaci gry słów, polegającej na wykorzystaniu ich wieloznaczności oraz podobieństwa brzmieniowego”¹⁷⁷. Podobny zabieg Topor zastosował w *Księżniczce Anginie*, gdzie już na samym początku utworu sygnalizuje czytelnikowi powinowactwo własnych ilustracji z dziewiętnastowiecznymi rebusami autorstwa Maurisseta. Kolejne strony powieści przepełniają różnego typu rebusy, przedstawienia graficzne wyrazów oraz szereg pozornie nonsensownych dialogów, odwołujących się do zabiegów futurystów bądź dadaistów.



Wymowny pod względem stylizowanych gier słownych typu *dada*, zdaje się być zwłaszcza poniższy dialog Anginy i Jonatana, oparty na brawurowym wykorzystaniu purnonsensu, który

¹⁷⁷ Tamże, s. 193.

*Zamieszczone ilustracje pochodzą z: R. Topor, *Księżniczka Angina*, przeł. A. Taborska, Warszawa 1996.

w żartobliwy sposób odnosi się także do zjawiska określanego w lingwistyce antropologicznej jako *językowy obraz świata* (JOS):

- Nikogo tu nie znam – odezwał się znowu Jonatan. – Nie możecie mnie tak zostawić!
- Cicho! Nie przesadzaj. Ubóstwiasz, żeby cię wszyscy rozpieszczali. Pewnie był z ciebie kiepski uczeń!
- Nie widzę związku.
- Lepiej siedź cicho i powtarzaj materiał.
- Angina usiadła w środku kałuży. Mokra plama na jej sukience rozrosła się.
- Czy jesteś gotów przystąpić do egzaminu wstępnego? Jeśli tak, może cię zabierzemy. Ale pamiętaj: musisz zdać. Liczba miejsc jest ograniczona. Nawet przy najlepszych chęciach nie możemy zabierać każdego, kogo przejeżdżamy. [...]
- Podziwiasz naszą lamę? – spytała Angina.
- Nie, słońia.
- Chcesz powiedzieć krokodyla?
- Nie, ciężarówkę – słońia.
- Ach, mówisz o okapi!
- Nie, o słońiu! Przecież to słoń tu stoi.
- Kretyn – wybuchła Angina. – Słoń to słowo zakazane! Brzmi wulgarnie. Nie mówi się słoń, tylko mysz.
- Ale to co innego!
- Skąd wiesz? Mają ten sam szary lub biały kolor. Są ssakami. Żywią się zielskiem.
- Ale nie są takiego samego kształtu ani rozmiaru!
- Mały słoń jest wciąż słońiem, prawda? A wielka mysz – myszą. Rozmiary są nieważne. Co do kształtu... to są ludzako podobne. Przy odrobinie dobrej woli prawie identyczne¹⁷⁸.

Dalsza część egzaminu wydaje się równie absurdalna, co poprzednia, jednak pozornie racjonalny Jonatan bez problemu daje się wciągnąć w tę przewrotną grę słów, tak bliską koncepcjom wywodów patafizycznych:

- No to zaczynamy: trzeba piętnastu minut i dziesięciu sekund, żeby napęlić wannę. W czym problem?
- Pewno była dziurawa.
- Nie! Pała! Bardzo zła odpowiedź. Kran był zepsuty. Co byś wolał: oślepnąć, stracić rękę czy mieć zawał?
- Mmm... Nie wiem.
- Wybieraj.
- Oślepnąć.
- Beznadziejnie! Umiesz wymienić trzy dopływy rzeki Miłości?
- Nie umiem.
- Nareszcie dobra odpowiedź! W ostatniej chwili. Czy jestem ładna?
- Bardzo.
- [...] Angina zaczęła klaskać z zachwytem.
- Brawo, brawo, ubóstwiam cię! [...]
- Zdałeś egzamin! Markizie! Kanclerzu!
- Kanclerz pojawił się w drzwiach wozu z flaszką wina w dłoni¹⁷⁹.

Zarówno Angina, jak i borykający się z alkoholizmem Kanclerz Witamiński to postaci, których rodowód wiąże się z folklorystyczną koncepcją baśni, jednak, aby wydobyć z nich pierwiastek mrocznego humoru, Topor nadał tym stereotypowym figurkom tożsamość komiczną, poddając ich na wzór bohaterów tragedii, daleko idącej indywidualizacji. I tak Księżniczka odziana w niechlujne łachmany przypomina wybierającego popiół Kopciuszka, jednak pewne wątki życiorysu dziewczyny, zdradzone przez Kanclerza, wykazują również powinowactwo z historią *Śpiącej Królowny*:

¹⁷⁸ R. Topor, *Księżniczka Angina*, s. 18.

¹⁷⁹ Tamże, s. 19.

- Guźyna jest wstrętną czarownicą, która stała się okropna już w niemowlęctwie, gdy ktoś dodał jej cyjanku do mleka. Nie może zapomnieć, że nie zaproszono jej na chrzciny Księżniczki. Rzuciła więc na nią urok. Dzięki Bogu, inne wróżki obdarzyły Anginę mnóstwem magicznych przedmiotów. Najcenniejsze z nich to: Masło Roślinne, które poprawia smak każdego pieczywa; Woda Oligoceńska, która tak dobrze nam robi; Ixi, dzięki któremu nie musimy gotować bielizny, bo i tak jest olśniewająco biała; Nivea, młodość cery, co łagodzi podrażnienia, wygładza naskórek na łokciach, kolanach i piętach; Róż Bourjois, który wydobywa z mroku każdą twarz; Kawa Neska o smaku i aromacie prawdziwej przefiltrowanej kawy – bez filtra...¹⁸⁰.

Komizm zamieszczonego fragmentu w dużej mierze wynika ze skrupulatnego wyliczenia, często występujących w baśniach amuletów magicznych¹⁸¹, którymi wróżki zazwyczaj obdarowują postaci królewien lub zbłąkanych wędrowców, jak choćby w opowieści Andersena *Czarodziejskie Krzesiwo*. Zaklęte przedmioty mogą być zarówno ochronne, jak i zabójcze, by wspomnieć choćby zatruty gorset, grzebień czy jabłko, za pomocą których zła macocha kilkakrotnie usiłowała zgładzić niewinne Śnieżątko, o włosach czarnych jak heban, cerze bladej jak śnieg i ustach czerwonych jak krew. Amulety Anginy to współczesne dary, które poprzez oczywisty związek ze znanymi firmami kosmetycznymi, takimi jak Nivea, Bourjous lub koncernem chemicznym, właścicielem marki Ixi, stały się równocześnie parodią wymierzoną w wszechobecną, natarczywą reklamę wraz z towarzyszącym jej agresywnym, podprogowym przekazem.

Jak pamiętamy, Śpiąca Królowna krótko po ukłuciu wrzecionem, zaś Śnieżka po nadgryzieniu trującego owocu, zapadły w długi sen, który Bruno Bettelheim postrzega w kategoriach stanu psychicznego dorastania, gdzie przebudzenie związane jest z osiągnięciem dojrzałości w sferze emocjonalno-seksualnej:

Wizja świata i zdarzeń zawarta w baśniach nie ma charakteru obiektywnego, ale konstruowana jest z punktu widzenia głównego bohatera, postaci ukazywanej zawsze w procesie rozwoju. [...] Z chwilą gdy Królowna Śnieżka zjada czerwoną część jabłka, umiera w niej dziecko, którym była dotąd; zostaje ono złożone w przezroczystej szklanej trumnie. Królowna Śnieżka spoczywa w niej przez dłuższy czas, odwiedzana przez krasnoludki. Przybywają do niej także trzy ptaki: najpierw sowa, potem kruk, w końcu gołębic. Sowa symbolizuje mądrość, kruk – podobnie jak w germańskim micie o bogu Wotanie – prawdopodobnie dojrzałą świadomość, gołębic zaś tradycyjnie symbolizuje miłość. Pojawienie się tych ptaków jest znakiem, że podobny do śmierci sen Królowny Śnieżki w trumnie to okres wewnętrznego dojrzewania, ostatni okres przygotowujący ją do życia dorosłego¹⁸².

Angina w przeciwieństwie do wspomnianych księżniczek momentami wcale nie chce dorosnąć, co więcej wydaje się być zaklęta w dzieciństwie. W jej osobowości typu *moral insanity*, którą Bogusław Gryszkiewicz w tekście dotyczącym „okrutnego śmiechu”, idąc tropem Morela, Lambrosa i Pricharda, utożsamia z „obłądem moralnym”¹⁸³, widzimy krzyżówkę elementów

¹⁸⁰ Tamże, s. 102.

¹⁸¹ Angina dysponuje także czarodziejskimi listami i pocztówkami, por. s. 39-40.

¹⁸² B. Bettelheim, *Królowna Śnieżka*, w: tegoż, *Cudowne i pożyteczne*, s. 317 i 332.

¹⁸³ Bogusław Gryszkiewicz wśród cech określających typ osobowości *moral insanity* wymienia m.in. „chłód uczuciowy, skłonność do czynów asocjalnych, brak uczuć moralnych i specyficzne poczucie humoru” oraz nierzadko arystokratyczne pochodzenie, cyniczne poczucie humoru czy postrzeganie świata w aspekcie komicznym „od strony wodewilowej”, w: tegoż, *O śmiechu i okrucieństwie*, s. 36.

infantylnych z trudnym do określenia rodzajem przerysowanej kokieterii. Nawet, gdy obserwując Jonatana opowiada mu o swych preferencjach dotyczących aparycji mężczyzn, którzy mają szansę zdobyć jej względy, nie brzmi zbyt przekonująco:

- Po prostu nie jesteś w moim typie! Wyglądasz jak zmokła kura i wiecznie się skarżysz! Ja lubię brodatych mężczyzn z bliznami. Takich co to się biją w pojedynkach. Ty jesteś wszędzie gładki.
- Bez przesady.
- Na golasa musisz przypominać lustro. Wolę prawdziwych mężczyzn podobnych do małpy¹⁸⁴.

Być może Anginę niczym Śnieżkę zawiodły dojrzałe, w pełni ukształtowane kobiety, dlatego też zwróciła się w stronę określonego typu mężczyzn. Kobiecość kojarzy się jej głównie z niebezpieczeństwem i zasadzką, ponadto Angina nie ma oparcia w matce, Królowej zaklętej w szafę, ściga ją zła wiedźma Gużyna, zaś jednym z Wrogów Korony jest Księżna Grzanka. Nawet w stosunku do życzliwej im Coffee samozwańcza księżniczka zazwyczaj bywa niemiła, zaś Enid, jedną z przyjaciółek Kanclerza traktuje niezwykle obsesowo: „Czy wiesz do kogo mówisz upadła kobieto? – wrzasnęła Angina. – Nie nadajesz się nawet na moją wycieraczkę!”¹⁸⁵. Mimo to, zgodnie z przywołaną tezą Bettelheima, traktującą o nieustannym rozwoju baśniowej postaci, dostrzegamy pewne symptomy świadczące o tym, iż nawet Angina dojrzewa, prawdopodobnie w wyniku zauroczenia Jonatanem, którego usiłuje skusić kompletem kradzionej bielizny i pończochami, w czym przypomina naj słynniejszą nimfetkę współczesnej prozy - Dolores Haze. W *Lolice* Nabokova o humorystycznym walorze narracji decydują traktowane z przymrużeniem oka metateksty oraz wszelkiego typu autoironiczne ekskursy w rodzaju: „Poznaliśmy – *nous connûmes*, że uderzę we flaubertowski ton (...)” bądź wyróżniające się na płaszczyźnie tekstu elementy graficzne, jak choćby spis personaliów uczniów lub poniższy fragment piosenki, zasłyszanego kiedyś przez Humberta:

Moja Carmen, moja mała Carmen!
Coś tam, coś tam, te jakieś tam noce,
Pełne gwiazd, szybkich jazd, zwad z żandarmem;
Nasze kłótnie – dziś jeszcze się pocę.

Tamto miasto, i to tak bałamutne
Szczęście nasze, i ostatnia scysja,
I broń, z której cię, Carmen, zatłukłem,
A teraz ją w garści ściskam¹⁸⁶.

W *Księżniczce Anginie* odnajdziemy szereg podobnych, komicznych wtrąceń, jak choćby wspomniane emblematy, rebusy à la Maurisset, piosenki oraz wiersze z „Okresu Panicznego”, fragmenty magicznych listów, kanibalistycznych przepisów kucharskich dotyczących oprawiania i gotowania syren z Południa czy fragmentów haseł reklamowych z Księżniczką w

¹⁸⁴ R. Topor, *Księżniczka Angina*, s. 55.

¹⁸⁵ Tamże, s. 74.

¹⁸⁶ V. Nabokov, *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, Kraków 2004, s. 143 i 62.

roli głównej: „Gdy Angina przybywa,/brudu zaraz ubywa”, „Gdzie wątroba i dwie nerki/trzyj Anginą zamiast ścierki” bądź „Od sufitu do podłogi/Angina przywraca ład błogi”¹⁸⁷. Topor bawi się frazą, próbuje nadawać słowom wielość symultanicznych, wciąż uaktualniających się znaczeń, zgodnie z koncepcją *portmanteau words* Carrolla bądź ujęciem humoru reprezentowanym przez Karela Čapka głoszącego, iż „humor to wieczne *ex tempore*”¹⁸⁸. Obecne w powieści dialogi śmieszą właśnie poprzez wpisana w nie dwuznaczność interpretacji i nierzadko absurdalnych sądów samych postaci oraz poprzez komiczne naśladownictwo właściwej baśniom i bajkom symboliki. Obserwując poczynania Anginy wraz z towarzyszącym im nadmiernym patosem, możemy odnieść wrażenie, iż znajdujemy się na widowni teatru, a Księżniczka dobrze bawi się odgrywając przed nami kolejno role kobiety-dziecka, kobiety-heroiny bądź zwykłej komediantki:

Jaka szkoda, że nie ma Kanclerza. [...] Na pewno wpadł w ręce Gużyny. Albo, co gorsza Kolbetowa. Pewnie poderżnęli mu gardło. Co za nieszczęście! A może posadzili go do więzienia? Albo na ławce? A tak nie cierpi ławek!

Angina przybrała tragiczną pozę na wieku maszyny do pisania.

- Lepiej by zrobił, gdyby zapomniał o nas i wyznał całą prawdę! Lecz on będzie do końca bronił Skarbu Królestwa. Będzie milczał jak grób. Dzięki ci Kanclerzu! Uczynię cię Księciem. Książę Witamiński brzmi lepiej od Markiza.

- A jaki tytuł mi nadasz?

- Żaden. Ty nie jesteś więźniem, nikt cię nie torturuje, nie męczy ani nie obcina głowy. Biedny mój Kanclerzu! Nie opuszczę cię! Odwagi, biegnę na pomoc! Z nadejściem nocy wyruszę w drogę!

- Dziewczynki nie powinny same wychodzić wieczorem.

- Zapominasz, że dziewczynka jest Księżniczką.

- Skoro ja zapomniałem, to innym też może się to zdarzyć¹⁸⁹.

Komizm sytuacyjny zamieszczonej sceny, wynika nie tylko z odwrócenia baśniowej konwencji stylistycznej, jego wymowę wzmacnia fakt, iż Angina posługuje się zwykle odrealnionym językiem, cechującym bohaterów fantastycznych opowieści, z kolei towarzyszący jej pragmatyczny, zwyczajny Jonatan, noszący jeansy i palący gauloisy, stara się analizować wszystkie zdarzenia z perspektywy realistycznej, zaś zachodząca pomiędzy tymi ujęciami sprzeczność finalnie rodzi efekt humorystyczny. Zresztą Topor tworząc wielopoziomowe struktury śmiechu, dość często zwracał się w kierunku intertekstualności, stosując „naśladownictwo narracji” bazował na literackich filiacjach, wywołując rozbawienie wśród rozszyfrowujących aluzję czytelników, na przykład w *Dzienniku panicznym* pisał:

„Padał deszcz.”

Uwielbiam czytać historie, które tak się zaczynają. Mam wrażenie, że opowiadają właśnie o mnie. [...] To dla mnie pada. Jakże świat mnie żałuje, i to jeszcze za nim umrę! [...]. Wracam do pierwszego zdania.

„Padał deszcz.”

¹⁸⁷ R. Topor, *Księżniczka Angina*, s. 63.

¹⁸⁸ K. Čapek, *Kilka uwag o humorze ludowym*, w tegoż: *Marsjasz czyli na marginesie literatury*, przeł. H. Janaszek-Ivaničková, Kraków 1981, s. 46.

¹⁸⁹ R. Topor, *Księżniczka Angina*, s. 63-64.

[...] Nieszczęśni śmiertelnicy, wszyscy jesteśmy w tym samym położeniu, pod rynną. Deszcz, podobnie jak śmierć, równo traktuje każdego. Tak samo moczy biednych, jak i bogatych, młodych i starych, kobiety i mężczyzn.

„Padał deszcz.”

Zgoda. Ale gdzie?

„Padało w gabinecie lorda Davenporta.”

„Gabriela, której twarz poszarzała z przerażenia, kucnęła by zajrzeć pod łóżko: padało.” [...] ¹⁹⁰.

Jakże styl i nostalgiczny klimat tego tekstu przypomina monolog na wpółobłąkanego Raskolnikowa, snującego się po ciemnych, wieczornych ulicach Sankt Petersburga i zaczepiającego napotkanych przechodniów:

- Czy pan lubi śpiew uliczny? – zwrócił się nagle Raskolnikow do niemłodego już przechodnia [...].
- Bo ja bardzo lubię – ciągnął dalej [...], ale z taką miną, jak gdyby mówił wcale nie o ulicznym śpiewie - lubię śpiew pod melodię katarynki w zimny, ciemny, i wilgotny wieczór jesienny, ale koniecznie wilgotny, kiedy to wszyscy przechodnie mają bladozielone i chorowite twarze; albo jeszcze lepiej, kiedy prószy mokry śnieg, zupełnie prostopadle bez wiatru, wie pan? A poprzez śnieg błyskają gazowe latarnie...
- Nie wiem... przepraszam ... bąknął zagadnięty mężczyzna, zdumiony pytaniem i dziwnym wyglądem Raskolnikowa, i przeszedł na drugą stronę ulicy ¹⁹¹.

Podobnie w *Księżniczce Anginie*, autor wielokrotnie stwarza jedynie fasadę baśniowości, bliską koncepcji realizmu magicznego, którą co raz przełamują elementy naturalistyczne, skutkujące wyprowadzeniem z pewnej strefy komfortu, sygnalizujące czytelnikowi, że nic tam nie jest takie, jakim się wydaje, zgodnie z postrzeganiem humoru jako figury pełnej paradoksalnej niespójności, dopuszczającej nie tylko synkretyzm wszelkich nurtów i gatunków literackich, ale przede wszystkim rozbudowaną paletę emocji.

Toporowska baśń noir wzorem klasycznych założeń opowieści tego typu, ukazuje złożone perypetie Księżniczki, na tle pościgu, ochrony Skarbu Królestwa i ciągłego wymykania się Wrogom Korony. W baśniach, jak już wspomniano, podróż zazwyczaj symbolizuje dojrzewanie, bohater miewa szalone przygody, by finalnie zmienić się w kamień. Angina umiera w wypadku samochodowym, co można odczytywać jako ukłon w stronę realizmu, o którym pisał Bettelheim odróżniając baśń od mitu: „bohater pozostaje do głębi ludzki, ponieważ wiemy, że choć przeżywa tak nadzwyczajne przygody, musi umrzeć podobnie jak my wszyscy. Mimo największych niezwykłości, jakie stają się jego udziałem, nie przemienia się on w istotę nadludzką” ¹⁹². Tej wewnętrznej podróży bohaterki poprzez różne stadia rozwoju, towarzyszy zasygnalizowany wcześniej, komiczny topos wędrowni. Jak zwykle u Topora postaci są w ciągłym ruchu, nieustannie zmieniając miejsca pobytu. Ciężarówka-słoń mija kolejne miasta, zaś bohaterowie stale napotykają co raz to nowych rezonerów, takich jak bracia Brodacze, a wśród nich Sinobrody – „postać potwornego i zezwierzęconego męża, który nie

¹⁹⁰ R. Topor, *Dziennik paniczny*, s. 44.

¹⁹¹ F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, przeł. J.P. Zajączkowski, Warszawa 2000, s. 198.

¹⁹² B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne*, s. 74.

ma sobie równych w świecie baśniowym”¹⁹³ – jak charakteryzuje go Bettelheim. Dodatkowo wyeksponowany motyw niekończących się pościgów zbliża *Anginę* do osiemnastowiecznych powieści łotrzykowskich, nazywanych też hultajskimi bądź szelmowskimi, typu *novela picaresca*, w rodzaju *Przypadków Idziego Blasa* Lesage’a, *Historii życia Toma Jonesa, czyli dziejów podrzutka* Fieldinga czy *Moll Flanders* Defoe, które cechują liczne zwroty akcji, koncepcja dotychczas spychanego na literacki margines bohatera włóczęgi-szalbierza oraz satyryczne odwzorowanie realiów epoki, w tym wszelkich wad i niedostatków ówczesnego społeczeństwa. Ciekawy przypadek powieściowego hultaja stanowi Toporowski doktor Lenk, modelowa postać z kręgu *humour noir*, autor spisywanych na receptach powieści grozy, którego praktyka medyczna działa zgodnie z zasadami poetyki absurdu:

- Wkrótce zjawiał się doktor – poważny młody człowiek w okularach, z czarną skórzaną teczką pod pachą.
- Gdzie jest chora? Jeśli stan okaże się poważny, poddamy ją hibernacji. W naszych czasach to możliwe, a ryzyko minimalne.
 - [...] Chora piła czerwone wino, doktorze. Wypiła prawie całą butelkę.
 - Hm... whisky jest mniej niebezpieczna. Sam chętnie wypiłbym dla kurażu sporą szklaneczkę, bo mam tremę. Wlał w siebie alkohol jednym haustem. Potem, drżąc cały, podszedł do Anginy, by ją osłuchać.
 - Proszę przestać oddychać. A teraz oddychać. Proszę powiedzieć trzy razy 33 i podać mi wynik. Nic nie słyszę. Chyba jestem chory.
- Zaniepokojony, doktor Lenk zostawił chorą, żeby sam się osłuchać. Zakasłał, powiedział 99 i przestał oddychać. Zrobił to tak gruntownie, że stracił przytomność. Szczęśliwie Jonatan wpadł na pomysł, by kazać mu znów oddychać. Doktor odzyskał normalny kolor. Rekonwalescencji dopełniła druga szklanka whisky. Z pewną siebie miną wyjął notes i odkręcił pióro.
- Cisza! Będę sporządzał Receptę.
- [...] I znów zagłębił się w redagowaniu recepty, którą ukończył po kilku godzinach. Składało się na nią ze sto kartek. Autor był zmęczony, ale szczęśliwy.
- To moje arcydzieło – oświadczył, nalewając sobie whisky. – Zaraz zaniosę je do wydawcy. Da mi za to górę pieniędzy i będę mógł wreszcie porzucić medycynę, której nie znoszę. Chętnie uraczyłbym was kilkoma fragmentami, ale nie mogę odczytać. Zwykle używam do tego aptekarza. On jeden potrafi odcyfrować moje pismo.
 - A co z chorą?
 - Powinna się napić wina, jeśli ma ochotę. To najlepsze lekarstwo.
 - Na co więc tak długa recepta?
 - To powieść grozy. Moje trzydzieste pierwsze dzieło. Inspiracji dostarczyła mi pewna książka, którą niedawno przeczytałem. Nie zmieniłem ani słowa. Ileż trzeba taktu i determinacji, by usunąć się w cień wobec dzieła kolegi! Opierając się na tej prostej historii, osiągnąłem wyżyny światowej literatury. Nieokielznany liryzm mojego dzieła nie ustępuje jasności stylu. Jakże więc mogę teraz myśleć o głupich mikrobach, które dręczą wasze organizmy? Żegnam!¹⁹⁴.

W powyższej scenie można dostrzec zarówno aluzje do niewyraźnego charakteru pisma medyków, z czego Topor wielokrotnie pokpiwał także w innych tekstach, dodatkowo na uwagę zasługują elementy kompozycji szkatułkowej: historia Lenka tworzy nieco odosobniony, humorystyczny wątek poboczny. Przeprowadzone badanie lekarskie rozpoczyna się od zatrucia winem, kończy zaś zaleceniem ponownego picia, z kolei sam temat pijaństwa przenika niemal

¹⁹³ Tamże, s. 460.

¹⁹⁴ R. Topor, *Księżniczka Angina*, s. 126-127.

całą powieść. Alkoholu nadużywa zwłaszcza Kanclerz Witamiński, autor dosadnych i szokujących dowcipów *noir* w stylu:

- Ile ma lat?
- Siedemdziesiąt.
- Siedemdziesięciolatek należałoby likwidować – westchnął Kanclerz. – W drogę¹⁹⁵.

Kanclerz, zwany też Markizem lub Świętym Mikołajem, parskając historycznym śmiechem, który utożsamiał, jak sam mawiał z „nienormalną wesołością” stanowi jeden z filarów komicznych *Księżniczki Anginy*. Zwykle nietrzeźwy: „Chwiejnym krokiem wszedł Kanclerz. Niósł siatkę pełną butelek wina”, „Zachwiał się i padł na wznak”, pomimo wyniszczającego nałogu stworzył szereg poematów, o czym dowiadujemy się ze wspomnień Księżniczki, która pełna zachwytu recytuje wiersze z *Okresu Bieliźniarskiego* bądź *Detergentowego* szalonej twórczości Markiza. Jednak apogeum czarnego humoru dotyczy stoczony przez niego walki ze szczurami, które prawdopodobnie wskazują na stany deliryczne i związane z nimi halucynacje osoby silnie uzależnionej. W figurze nierzeczywistej walki z wyimaginowanym przeciwnikiem, można upatrywać dość czytelnych językowych aluzji do popularnych związków frazeologicznych typu: „widzieć białe myszy” w języku polskim, „to see white mice/to see pink elephant” w angielskim czy do francuskiego „Éléphant rose”. Urojony bój Kanclerza wydaje się być także odwołaniem do zjawiska określanego przez teoretyków mianem „sukcesji komizmu”, polegającego na tym, iż pewne motywy wędrują przez kolejne epoki, podlegając nieustannym reinterpretacjom w duchu aktualnej poetyki. O walkach z wiatrakami czy bukłakami wina pisali już choćby Apulejusz i Cervantes, z kolei Izaak Passi utożsamia tę podróż tematów komicznych z uniwersalnym, wspólnym i stałym pierwiastkiem cechującym kategorię ludyczności:

Trwałe, wspólne pierwiastki śmieszności tłumaczą nie tylko naturalne w każdym rozwoju literackim wpływy i recepcje, ale też „tulażkę śmiesznych motywów, tradycyjne komiczne tematy oraz wybuchy śmiechu wywołane przez podobne sytuacje. [...] Ta sukcesja komizmu, wędrówka motywów śmiesznych ze stulecia w stulecie, poprzez epoki, wskazuje, że mimo historycznego, społecznego i klasowego uwarunkowania śmieszności, ma ona coś wspólnego i stałego¹⁹⁶.

Co znamienne, dla analizowanej problematyki śmieszności, po stoczony „walce” nawet śmierć Kanclerza nosi znamiona komiczne, gdyż przypomina ujęcie znane z *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza, mianowicie Witamiński nie umiera, jedynie „zmienia czas”:

- Co znaczy „zmienił czas”?
- Przeniósł się z czasu teraźniejszego w przeszły niedokonany. Już nie jest, ale „był” z nami. Pojmujesz ten niuans?
- Oczywiście. Zawsze lubiłam gramatykę¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Tamże, s. 121.

¹⁹⁶ I. Passi, *Powaga śmieszności*, s. 63-64.

¹⁹⁷ R. Topor, *Księżniczka Angina*, s. 209.

Koncepcja <<nierealistycznej>> śmierci, oparta na motywie przeniesienia w inny wymiar bytu, realizuje jedną z naczelných zasad określających wieloaspektową, złożoną naturę humoru, którą analizował Ramón Gómez de la Serna w tekście poświęconym próbie określenia istoty wspomnianego zjawiska:

Im bardziej humor gmatwa elementy świata, tym lepiej mu się wiedzie. Niech nie będzie wiadomo, czy rozgrywa się on na planie obiektywnym, czy subiektywnym. Niech popełnia niedorzeczność, polegającą na łączeniu odmienných czasów lub równoczesnym powtarzaniu rzeczy od siebie odległych¹⁹⁸.

Dodatkowo postawie zwyciężonego przez nałóg Markiza, podobnie jak i pozostałym alegorycznym postaciom, niemal zawsze towarzyszy wpisany w ich naturę antyheroizm, będący przeciwieństwem znanego z eposów bohaterstwa. Angina wymyśla nawet własny znak graficzny – zaprzecznik, czyli „V z ogonkiem”, który postawiony przed określonym wyrazem całkowicie odwraca jego znaczenie. Ponadto baśń w wersji Topora wprowadza elementy dobrze znane z powieści grozy, turpizm oraz związany z komicznym ujęciem karnawalizacji nienormatywny gabinet osobliwości:

Gdy noc zapadła [...] Zbliżył się do nich jakiś mężczyzna. Gdy przechodził pod latarnią, spostrzegli, że nie ma nosa.

- Czy nie widział pan przypadkiem mojego Kanclerza, dzielnego Księcia Witamińskiego?

- Czy nie widzieliście mojego nosa?

- Nie, ale jeśli zechciałby się pan przyłączyć do nas, może by nam się udało kogoś z nich odnaleźć.

[...] Przemierzeli kilka ciemnych ulic, po których w milczeniu krążyły bezkształtne istoty. Z bramy wyszedł sędzia w todze.

- Czy nie widział pan, panie sędzio mojego Kanclerza, bravissimusa Księcia Witamińskiego?

- Czy nie widzieliście mojej Biblii, drogie dzieci? To bardzo przykre, od kiedy ją zgubiłem, nie mogę zaprzysięgać świadków.

- Nie widzieliśmy. Ale niech się Pan do nas przyłączy. Może znajdą się w tym samym miejscu¹⁹⁹.

Szalony korowód, ukazujący przedstawicieli różnych stanów to istne *danse macabre* à la Topor, przy jednoczesnym nawiązaniu do bajkowego zjawiska nadmiaru, charakteryzowanego przez Čapka w tekście z 1931 roku zatytułowanym *Kilka motywów bajkowych*. Kolejnym ważnym punktem, współtworzącym i wpływającym na efektywność zaprezentowanych elementów ciemnej komiki staje się akcja. W *Anginie*, co wielokrotnie już podkreślano, nie ma mowy o jakiegokolwiek statyczności, dodatkowo zgodnie z rozważaniami autora *Inwazji jaszczurów* spoiwem łączącym poszczególne, pozornie wykluczające się elementy powieści, zdaje się być wodewilowa osobowość Księżniczki. Čapek twierdził, iż każda długa bajka wymaga akcji, zgodnie z formułą zakładającą, iż „Fikcja statyczna jest pomyłką”:

I znowu wielbić będą akcję, tego wiecznego czarodzieja, który wzbogacił nasz świat o królestwo fikcji. Fikcja statyczna jest pomyłką, przesądem albo kłamstwem, ale fikcja epicka jest poezją, wszystko jedno czy nazywacie ją baśnią czy powieścią. Akcja nie zostawia nam czasu na zatrzymanie się i zadawanie pytań jak Piłat, czym jest prawda; niesie nas ponad inkoherencję i sprzeczności, odradza w nas czarowną naiwność ludzi zasiadających wokół plemiennego ogniska. [...] Przede wszystkim jednak długa bajka wymaga akcji. Zawsze

¹⁹⁸ R. Gómez de la Serna, *Humor*, s. 245.

¹⁹⁹ R. Topor, *Księżniczka Angina*, s. 65-66.

jest jedna osoba, która trzyma akcję i która skupia na sobie całe zainteresowanie i sympatię. Albo jest to promienny książę, albo dzielny czy sprytny biedak, albo uciśniona sierota, albo dumna księżniczka²⁰⁰.

Topor, podobnie jak Carroll czy Dickens, był wielkim fanem baśni, zwłaszcza folklorystycznego cyklu opowieści zebranych i wydanych na początku XIX stulecia przez braci Grimm. Jak pamiętamy, XIX wiek to także czas, w którym etyka niemiecka dowartościowała pojęcie humoru, który wreszcie zaczął być postrzegany jako jeden z czynników wyrażających światopogląd twórcy, a także relewantny element poetyki dzieła. Autor *Księżniczki Anginy* jeszcze kilkakrotnie powracał do zaadaptowanych w stylu czarnego humoru motywów baśniowych, czego dowodem są opowiadania takie jak: *Wróżka inna niż wszystkie*, *Ciupciać królową* bądź *Zgnile Królestwo*. W *Anginie* widzimy szereg nawiązań z pogranicza baśniowej fantastyki, poczynając od konstruktów tytułowych postaci: Księżniczka, Markiz, w rzeczywistości rozbitków życiowych, wyrzuconych gdzieś poza społeczny nawias, po wątki metaforycznej przemiany w zwierzę, znane z kanonicznych bajkowych historii typu: *Żabi król*, *Zaczarowany wieprz* czy *Piękność i bestia*, a reprezentowanych w powieści poprzez adwokata Kruka Jegomościa²⁰¹. Oprócz zindywidualizowanych baśniowych bohaterów, ukazanych z perspektywy komicznej – sierota, pijak, włóczęga, dostrzegamy wielość elementów charakterystycznych dla omawianej fikcji literackiej, a więc: podróż (w przypadku *Anginy* zdezelowanym furgonem), dynamiczną akcję (pościgi, ucieczki), pilnie strzeżony skarb, postaci rezonerów, magiczne przedmioty, specyficzny dystans, ciągłe przeszkody, elementy nadmiaru, jak i przypominające gry ze Sfinksem pytania, egzaminy oraz dadaistyczne słowa-zagadki.

Jednocześnie *Księżniczka Angina* obfituje w wątki nawiązujące do komiki Arystofanesa, polegającej na ośmieszeniu rzeczywistych, znanych podmiotowi śmiechu jednostek; mówi się, iż postać nikkzemnego Kolbetowa, współpracownika wiedzy Gużyny, to ukłon Topora w stronę pierwszego teścia, z którym łączyły go dość napięte relacje. Ponadto wyszczególniona powieść zdaje się być przede wszystkim skarbnicą motywów przypisywanych zwykle ciemnej komice. Czarny humor realizowany jest w niej zarówno w płaszczyźnie językowej, na poziomie neologizmów *Księżniczki*, słów-walizek (*portmanteau words*), piosenek, wierszy czy surrealistycznych peanów w stylu *Ballady Amnezyjnej*, wspomagają go również elementy graficzne, zwłaszcza emblematy, „zaprzeczniki” i rebusy. Topor pokazuje nam, zupełnie jak

²⁰⁰ K. Čapek, *Z teorii bajki*, w tegoż: *Marsjasz czyli na marginesie literatury*, s. 90 i 93.

²⁰¹ W *Księżniczce Anginie* pojawia się również jaszczurka o imieniu Demostenes. Analogia nie wydaje się być przypadkowa, gdyż twórca słynnych filipik, podobnie jak Angina, wcześniej stracił rodziców, a z resztą krewnych toczył zażarte spory o należny mu majątek, którego nigdy nie odzyskał. Ponadto mowy Demostenesa skierowane przeciwko Filipowi Macedońskiemu cechowała chłodna złośliwość – charakterystyczny ton wypowiedzi *Księżniczki*.

autorzy baśni oraz twórcy obdarzeni „diabelskim humorem”, iż w świecie króluje zarówno występki, jak i cnota; oba zjawiska są nie tylko wszechobecne, ale i równoprawne. Jednakże Toporowska wersja bajkowej historii wbrew zastanym schematom kończy się tragicznie, realizując dobrze znaną maksymę pisarza, opiewającą właściwy mu komiczny katastrofizm: „Wszystko prawdziwe co się źle kończy”. Tak jak *Pamiętnik starego pierdoły* był parodią i pastiszem popularnej literatury wspomnieniowej, owej *Künstlerroman*, tak *Księżniczka Angina* stanowi metatekstualny odpowiednik baśniowych historii, lecz w warstwie ideowej zbliża się również do koncepcji bajek intelektualnych, które Čapek nazywał „klasą samą w sobie”. Bajki te charakteryzuje zwykle zaskakująca puenta, epicka narracja, „błyskawiczne i zaskakujące łącznie ze sobą wyobrażeń”²⁰², przypominające strukturę marzeń sennych, jednak czynnikiem konstytuującym będą w nich zespolone z humorem „igraszki słowne”:

Upodobanie w wybiegach formalnych i werbalnych kruczkach jest równie dawne i pierwotne, jak rozkosz płynąca z magicznej funkcji słów. I tutaj słowo mówione oderwało się od swych związków z rzeczami i zaczęło rozrastać się na własną rękę. Zaczęło tworzyć zagadki werbalne i zastawiać pułapki słowne, stało się bronią służącą do ataku i obrony. Spryciarz posługujący się dowcipem i bawiący się logiką słów jest nie mniej lubianym i powszechnie występującym bohaterem bajek jak wojownik pokonujący olbrzymy i smoki. Czarodziejska siła słowa, która potrafi wszystko wyjaśnić albo uciąć, która organizuje stosunki słowne mimo realnych sprzeczności, która daje przewagę sprytnym i ośmiesza głupców, była dalekosiężnym i genialnym odkryciem, które kiedyś - we wszystkich językach świata - roziskrzyło się w potoku wspólnej narracji²⁰³.

Zagadkowe, wielowymiarowe konstrukcje słów oparte na metaforyczności, podobieństwie dźwiękowym oraz asocjacji znaczeń, kształtują cechującą *Księżniczkę Anginę* logikę nonsensu, zwaną też logiką sprzeczności bądź snów. To narracja nad wyraz często występująca w tekstach związanych z czarnym humorem, a także w baśniach czy bajkach, zgodnie z teorią von der Leyena, który przypisuje jej: „skomplikowany przebieg akcji i zlewanie się motywów, mieszaninę zabawy i powagi, marzenia i rzeczywistości, przerażenia i humoru, pogodną narrację, epickie prawa stopniowania i powtarzania, upodobanie do dygresji, skłonność do dziwności i paradoksalności”²⁰⁴. W *Księżniczce Anginie* wszystkie wymienione elementy współdziałają, tworząc tak charakterystyczny w przypadku *humour noir* alogiczny porządek. Warto zwrócić uwagę, iż obecne w powieści reprezentacje mrocznej natury ludzkiej, całkiem opozycyjnie względem baśni, przyjęły dość abstrakcyjną, bardziej śmieszoną, niż złowieszczą formę. Zgoła odmiennie sytuacja kształtuje się w *Chimerycznym lokatorze*, pierwszej powieści Topora, w której zło zdaje się być niemal namacalne, a „skłonność do dziwności, paradoksalności” i przerażającego, atawistycznego humoru realizuje zabawę, którą w *Anginie*

²⁰² K. Čapek, *Z teorii bajki*, w tegoż: *Marsjasz czyli na marginesie literatury*, s. 92.

²⁰³ Tamże, s. 91-92.

²⁰⁴ Tamże, s. 82.

Jonatan, gustujący w tej samej marce papierosów, co niegdyś Trelkovsky, określił jako „trik na krzyk”.

3.3. „Trik na krzyk”

„Trelkovsky’emu groziła eksmisja” - tym zdaniem Topor rozpoczyna swój debiut powieściowy, wydanego w 1964 roku *Chimerycznego lokatora*. Przywołana fraza nie tylko wprowadza nas w iście kafkowski klimat, obecny w *Procesie*: „Ktoś musiał zrobić doniesie na Józefa K., bo mimo że nic złego nie popełnił, został pewnego ranka po prostu aresztowany”²⁰⁵, lecz równocześnie określa nastrój całego utworu, w którym czyha z początku utajniona, jakby nierzeczywista, nieco dalej jawna, doprowadzona do ekstremum groza. Wszechobecne, złowrogie napięcie, kwestia winy moralnej oraz absurdalnej, zhiperbolizowanej kary, zwieńczonej groteskową egzekucją zawierającą niemal wszystkie chwytys przypisane ciemnej komice, sprawia, iż możemy rozpatrywać tę pozycję w kategoriach czarnego humoru związanego z pojęciem *Galgenhumor*, a więc „humoru katów” uosabianych przez sąsiadów, jak i „humoru ofiar” reprezentowanego przez tytułowego bohatera oraz postać poprzedniej najemczyni mieszkania w kamienicy mieszczącej się na rogu ulicy Pirenejów, Simone Choule. Mroczny, chwilami wręcz upiorny, pełen atawizmu, operujący elementami skatologicznymi humor *Lokatora* oprócz zaznaczonej grozy, związanej z omawianym wcześniej zjawiskiem *kubinesk humor*, wykazuje daleko idącą zbieżność z szyderyczym, okrutnym śmiechem Becketta, pełnym niepokoju i negacji oraz obsesyjnym ujęciem płciowości, zbliżonym poniekąd do spopularyzowanych przez humanistykę, zwłaszcza w ostatnich latach, rozważań obejmujących kategorie, takie jak gender czy queer.

Trelkovsky, *enfant terrible* jednej z paryskich kamienic, wpada w pułapkę zastawioną przez krwiożerczych sąsiadów, których działania przywodzą na myśl złe doświadczenia rodziny Toporów mające miejsce podczas okupacji. Być może odprysk tych wydarzeń miał wpływ na ostateczny kształt fabularnej warstwy powieści, jako że Topor dobrze pamiętał otoczoną hordą kotów dozorczynię budynku, w którym niegdyś mieszkali madame Nonclair, osobę skłonną do denuncjacji, której w żadnym wypadku nie należało ufać. Kobieta była też jednoosobowym audytorium, przed którym codziennie odgrywano farsę, aby tylko nie wzbudzić jakichkolwiek podejrzeń dotyczących głęboko skrywanej, autentycznej tożsamości. Podobnie odrażająca zdaje się być portierka doglądająca domu przy ulicy Pirenejów:

Ponura dozorczyini nie chciała pokazać lokalu, lecz tysiącfrankowy banknot sprawił, że zmieniła zdanie.
- Proszę za mną – rzekła szorstko i nieprzychylnie.

²⁰⁵ F. Kafka, *Proces*, przeł. B. Schulz, Kraków 2003, s. 5.

[...] Poprzednia lokatorka wyskoczyła przez okno – wyjaśniła [...].

- Proszę spojrzeć, widać stąd miejsce, gdzie upadła.

Poprowadziła Trelkovsky'ego przez labirynt różnorodnych mebli i z satysfakcją wskazała resztki szklanego daszku, znajdujące się o trzy piętra niżej.

- Nie umarła, ale po prawdzie to tak jakby trup. Leży w szpitalu Saint-Antoine.

- A jeśli wyzdrowieje?

- Nie ma obawy – zaśmiała się szyderczo wstrętna kobieta. – Niech pan się tym nie przejmuj.

Mrugnęła porozumiewawczo.

- To dobra okazja. [...].

Uśmiechnęła się obleśnie²⁰⁶.

Obleśne uśmiechy, szorstki ton, przekupność czy widoczna na pierwszy rzut oka niezdrowa fascynacja śmiercią to cechy, dzięki którym już od początku nie darzymy tej postaci sympatią, co więcej automatycznie klasyfikujemy ją jako personifikację zła. Zresztą samo oglądane mieszkanie bynajmniej nie należy do przytulnych: dwa pokoiki w tym tylko jeden z oknem i widokiem na mieszczącą się dokładnie *vis-à-vis* toaletę, ciemne wnętrza, odpadający tynk, zażółcone ściany, pękający sufit, jak również „rozległe plamy wilgoci”, mimowolnie sprawiają dość przytłaczające wrażenie. Jednocześnie całość scenerii określa realistyczną przestrzeń *noir*, opozycyjną w stosunku do fantastycznych obszarów kreowanych na przykład przez Kubina bądź Schulza. Ponadto w tle zarysowują się już kontury tragicznej historii Simone, nieszczęsnej kobiety, która właśnie rzuciła się z jedyne, dostępne w tym obskurnym lokum okna. Co ciekawe, zazwyczaj przyszli najemcy niechętnie decydują się na wynajem czy kupno domów, w których niegdyś rozegrały się podobne tragedie. Znane są historie takich miejsc, które długo stały opustoszałe, by z czasem ulec przebudowie lub całkowitemu wyburzeniu, jak choćby słynna posiadłość Romana Polańskiego mieszcząca się w Benedict Canyon, przy Cielo Drive 10050, na przedmieściach Los Angeles. Dom, który Polański zajmował wraz z Sharon Tate, wschodzącą gwiazdą Hollywood, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, stał się scenerią krwawych, przerażających wydarzeń zrelacjonowanych w książce Vincenta Bugliosiego: *Helter Skelter. The true story of the Manson murders*. Bugliosi był prokuratorem oraz głównym oskarżycielem w najdłuższym i najkosztowniejszym w dziejach amerykańskiego sądownictwa procesie dotyczącym zbrodni dokonanych przez Rodzinę – sektę założoną przez Charlesa Mansona. 9 sierpnia 1969 roku czterej wyznawcy eschatologicznego kultu, zainspirowani nauką swego mistrza, opartą na obłąkańczej interpretacji tekstów piosenek The Beatles²⁰⁷ - zwłaszcza utworów *Helter Skelter* i *Piggies*, które weszły w skład wydanego rok wcześniej,

²⁰⁶ R. Topor, *Chimeryczny lokator*, przeł. T. Matkowski, Zakrzewo 2012, s. 8-9. Wszystkie użyte w tej części pracy cytaty pochodzą z tego wydania.

²⁰⁷ Manson widział w „Czwórcie z Liverpoolu” czterech jeźdźców Apokalipsy, nawołujących do wszczęcia globalnej rewolucji o podłożu rasistowskim.

kultowego *The White Album* - nocą zakradli się na Cielo Drive, by „z zimną krwią”²⁰⁸ zamordować pięć osób, w tym będącą w zaawansowanej ciąży Tate. Jedynie dzięki determinacji oraz zaangażowaniu Bugliosiego, który potraktował sprawę sekty niczym „proces życia”, udowadniając ponad wszelką wątpliwość winę podsądnych, prowodyr zbrodni, nie biorący bezpośredniego udziału w opisanych zdarzeniach, jak i pozostali sprawcy zostali skazani na karę śmierci, którą z czasem zmieniono na dożywotnie więzienie. Historia oraz tło tych irracjonalnych zdarzeń wstrząsnęły Ameryką ery dzieci kwiatów, w której gloryfikowano hasła pokoju i wolnej miłości, zawarte w sloganie: *Peace, Love and Happiness*, co więcej opisane wydarzenia położyły symboliczny kres epoce kontrkultury utożsamianej z festiwalem Woodstock, odbywającym się w nowojorskim Bethel czy twórczością beatników; rzucając cień na cudowną legendę beztraskich lat sześćdziesiątych. Część opinii publicznej odpowiedzialność za popełnioną zbrodnię przypisywała wyłącznie Polańskiemu, twierdząc, iż to jeden z jego filmów - *Dziecko Rosemary*, zrealizowany w 1968 roku, mógł bezpośrednio sprowokować sektę. Uważano również, że reżyser, który w trakcie morderstwa przebywał w Anglii, poprzez propagowanie wątków demonologii i okultyzmu powinien wraz z całą swą filmoteką zostać objęty cenzurą. Był to jedynie początek kłopotów Polańskiego, nieistotnych w kontekście niniejszego wywodu, w którym powróci on jako realizator kontrowersyjnej adaptacji *Chimerycznego lokatora* oraz odtwórca głównej roli Trelkovsky’ego.

W analizowanej powieści Topora, wbrew powszechnym zwyczajom, dozorczyńni nie ukrywa przed przyszłym najemcą makabrycznych szczegółów wypadku poprzedniej lokatorki, zdaje się wręcz epatować dokładnością opisu oraz czerpać przyjemność z każdego elementu tej historii, choćby poprzez dokładne wskazanie miejsca, gdzie spadło ciało samobójczyni, co sytuuje tę postać w obrębie śmiechu okrutnego, charakteryzującego demoniczną wesołość katów, którym nieobce jest zjawisko sadystycznej ekstazy, obecnej w popularnych w tradycji *Galgenhumor* dowcipach oraz dykteryjkach „szafotowych”²⁰⁹. Warto wspomnieć także o ujęciu Leonarda Feinberga wywodzącego humor z agresji, traktującego *humour noir*, jako przejaw agresji totalnej²¹⁰. Znamienny wydaje się być zwłaszcza fakt, iż Trelkovsky niezniechęcony szczerością konsjerżki, decyduje się na wynajem, co więcej zasłyszana

²⁰⁸ W 1966 roku ukazała się głośna powieść Trumana Capote’a *Z zimną krwią* (*In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*), której treść została oparta na autentycznej historii dotyczącej morderstwa rodziny Clutterów, zamieszkujących Holcomb w stanie Kansas.

²⁰⁹ Karel Čapek analizując humor szubieniczny skupia się przede wszystkim na humorze ofiar, tym samym neutralizując i pozbawiając ten typ humoru zawartego w nim pierwiastka agresji: „człowiek który wstępuje na stopnie szubienicy, stroi sobie niekiedy żarty. [...] Okazuje się, że człowiek sobie chętniej żartuje, gdy znajdzie się w opałach lub biedzie, niż wtedy gdy jest opromieniony szczęściem i sukcesem”, w: tegoż, *Marsjasz czyli na marginesie literatury (1919-1931)*, s. 45.

²¹⁰ L. Feinberg, *Tajemnica humoru*, przeł. B. Budzianowska, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5-6.

opowieść niezwykle pobudza jego ciekawość, która pierwotnie przyjmie formę fascynacji osobą Simone, by z czasem przerodzić się w zatrważający obłęd.

Temat *Lokatora*, a także pierwsza osnowa fabuły miały pojawić się już we wczesnych latach młodości Topora. Jego szkolny kolega, Boris Cyrulnik wspomina, iż kiedyś podczas przechadzki po Lasku Bulońskim nastoletni Roland opowiedział mu podobną, jednocześnie zabawną i przerażającą historię, która „była jak zagranie śmierci na nosie”²¹¹. Z kolei sam Topor eksplikował genezę tej niesamowitej farsy odwołując się do własnych przeżyć związanych z dawnymi fobiami:

Uderzyło mnie, że wszyscy mają jakieś zatargi z sąsiadami. Napisałem *Chimerycznego lokatora* z myślą o ludziach, którzy nie potrafią znieść cudzych hałasów (bo nigdy nie potrafimy znieść cudzych hałasów). Początkowo miała to być historia o sąsiadach. [...] Sąsiedzi zawsze mnie przerażali, kiedy byłem dzieckiem, kiedy byłem młody i później też. Przerazało mnie, że zawsze chcą wpływać na czyjeś życie²¹².

Poruszona kwestia hałasów stała się istną zmorem Trelkovsky’ego, jako że otaczający go mieszkańcy byli wyczuleni nawet na najmniejszy, najbardziej delikatny szmer, co równocześnie uwidacznia obecną w tekście przesadę, która w refleksji Bergsona „jest zawsze komiczną, jeżeli trwa dłuższy czas, a przede wszystkim jeżeli jest systematyczną”²¹³. Nadwrażliwość sąsiadów wpędza lokatora w stany lękowe, doprowadzając do tego, iż wieczorami mężczyzna cichutko przemyka po swoim lokum, dbając jedynie o to, aby nie sprowokować gniewu pozostałych najemców:

Właściciel spojrział Trelkovsky’emu prosto w oczy. [...] Nie mogę pozwolić, aby lokator wprowadził się do kamienicy po to by siać zamęt i wprowadzać bezład. [...] Tak więc tym razem panu daruję, ale niech to będzie po raz ostatni. To i tak o jeden raz za wiele. W dzisiejszych czasach tak trudno zdobyć mieszkanie, że warto chyba starać się by go nie stracić, prawda? No, więc niech pan uważa!
W ciągu następnych dni Trelkovsky starał się nie dać sąsiadom najmniejszego powodu do niezadowolenia. Radio miał zawsze nastawione cichutko, a o dziesiątej kładł się do łóżka z książką i czytał. Odtąd schodził z podniesioną głową, był takim samym lokatorem jak inni. Prawie takim samym. Czuł bowiem mimo wszystko, że nie wybaczone mu pożałowania godnego incydentu związanego z przyjęciem²¹⁴.

Przedstawiona sytuacja ukazuje paradygmat jednej z teorii komizmu, mianowicie „odchylenia od normy”, koncepcji propagującej określony „wzór społeczny”, który jak twierdził Bystroń: „ciąży nad całym naszym życiem; musimy się stosować do ustalonych form pod grozą reakcji ze strony społeczeństwa, reakcji, która może być rozmaita”²¹⁵. Lokator za wszelką cenę stara się powielać schematy zachowań pozostałych mieszkańców, lecz ciężące nad tą postacią niemal antyczne fatum, niweczy wszystkie wysiłki Trelkovsky’ego, tym samym determinując jego los. Co ciekawe, rodzina Toporów także po wojnie, była nękana prawie dziesięć lat, przez jedną z

²¹¹ Zob. F. Vaillant, *Zduszony śmiech*, s. 121.

²¹² Tamże, s. 121-122.

²¹³ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, przedmowa S. Morawski, Kraków 1977, s. 123.

²¹⁴ R. Topor, *Chimeryczny lokator*, s. 46-47.

²¹⁵ J. S. Bystroń, *Komizm*, Wrocław 1960, s. 39.

sąsiadek, Adrienne D., kobietę trudniącą się przeprowadzaniem aborcji w domowym zaciszu, zajmującą mieszkanie piętro niżej, która za każdym razem, gdy usłyszała choćby najmniejszy hałas spowodowany „nawet upadkiem pudełka zapalek”, wszczyniała awantury. Być może to właśnie opisane zachowanie było przyczynkiem do wplecenia wątku hałasów w zawiłą sąsiedzką intrygę, której ofiarą padł nieszczęsny Trelkovsky. Lokator wraz z upływem czasu poczuł się osaczony, wręcz zaszczuty, do czego przyznaje się w jednej z wymownych scen traktujących o zakłócaniu ciszy nocnej, postrzeganej przez współmieszkańców jako najcięższa ze wszystkich win, która jednocześnie ukazuje rozbudowany komizm sytuacyjny odzwierciedlający humorystyczną zasadę Bergsona: „po nowej recydywie nowa kara”²¹⁶:

Nastąpiła katastrofa. Paczka wysunęła mu się z rąk i z hałasem upadła na podłogę. Na reakcje sąsiadów nie trzeba było długo czekać. Nie zdążył jeszcze zejść z krzesła, gdy rozległo się wściekłe walenie w sufit. Więc było już po dziesiątej? Spojrzał na zegarek: była dziesiąta dziesięć. Pełen goryczy rzucił się na łóżko, gotów nie ruszać się tego wieczoru, aby nie sprawić im przyjemności, dostarczając pretekstu. Rozległo się pukanie do drzwi.

- To oni!

Trelkovsky przeklinał ogarniającą go panikę.

Słyszał bicie swego serca niczym echo odpowiadające uderzeniom w drzwi [...]. Potok przekleństw i stłumionych obelg popłynął mu z ust.

A więc znów będzie musiał się tłumaczyć, usprawiedliwiać, przeproszać, że żyje!²¹⁷.

Ponadto najemcy lokali w kamienicy, będącej własnością demonicznego Pana Zy – największego orędownika ciszy oraz spokoju, zakazującego mieszkańcom choćby grania na instrumentach muzycznych, trzymania zwierząt lub organizowania schadzek; upodobali sobie formę, z której często kpił Topor, a zatem pisanie donosów. Anonimowe skargi są tam na porządku dziennym, każdy kogoś o coś obwinia, rzucając przy okazji cień podejrzeń na innych, lecz finalnie niemożliwym staje się udowodnienie komuś jakiegokolwiek przewiny. Żaden z zarzutów nie podlega racjonalnej weryfikacji, rzucone *ad hoc* bezpodstawne oskarżenia służą jedynie wzajemnemu uprzykrzaniu sobie życia, ukazując wrogą, nieprzejednaną naturę sąsiadów, których za Tuwimem należałoby nazwać „strasznymi mieszczanami”. Zachowanie sąsiadów podlega komicznemu mechanizmowi związanej z czarnym humorem absurdałnej hiperbolizacji, która w tym przypadku służy zaakcentowaniu nastroju wszechobecnej grozy oraz wzmacnia paranoiczne fobie trawiające Trelkovsky’ego:

- Proszę pana, czy to pan złożył na mnie skargę?

- Skargę?

- Tak, skargę o zakłócanie ciszy nocnej.

Trelkovsky był zdumiony.

- Nigdy nie składałem żadnej skargi.

Kobieta wybuchnęła płaczem. [...].

- Ktoś złożył na mnie skargę. Dziś rano dostałam to pismo. Nigdy nie robię hałasu. To ona hałasuje. Całą noc.

- Jaka „ona”?

²¹⁶ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, s. 109.

²¹⁷ R. Topor, *Chimeryczny lokator*, s. 67.

- Stara, ta zła starucha, proszę pana. Chce mi zaszkodzić. [...] A teraz dostałam ten list, ponieważ zakłócam ciszę nocną! [...]. Byłam piętro niżej u sąsiadów, oni też nie złożyli skargi. Powiedzieli, że to może pan. [...]. Jej twarz była skapana we łzach.

- Nie robię hałasu, proszę pana. W nocy śpię. Nie jestem taka jak ona. Zresztą miałam właśnie zamiar złożyć skargę na nią. [...].

Gdzie mieszkała? Trelkovsky nigdy jej jeszcze nie widział. Przechylił się przez poręcz, by zobaczyć, skąd przyszła. Lecz nie zatrzymała się na żadnym piętrze. [...] Co tu dużo mówić – wydała mu się podejrzana. Po pierwsze nie wiedział, gdzie mieszka ta pani, po drugie wydało mu się dziwne, że lokatorzy mieszkający piętro niżej, czyli właściciele kamienicy, podali jego nazwisko jako tego, który mógł złożyć skargę. Czy nie chciano mu raczej pokazać, co się stanie, jeśli nie zmieni swego postępowania? Czy tej kobiecie, być może zresztą uczciwej, nie zapłacono czasem za odegranie całej tej scenki? Kim jest niesamowita staruszka, o której była mowa? Coś tu się nie zgadza²¹⁸.

Refleksja lokatora obrazuje towarzyszący ciemnej komice czysty nonsens, wpisany w strategię działania sąsiadów, ich fałszywą dyskrecję oraz pozorną enigmatyczność. Absurdalna śmieszność analizowanej sceny wynika ponadto z zagłębienia się bohatera w skomplikowany mechanizm intryg zachodzących w przestrzeni kamienicy: „Zresztą miałam właśnie zamiar złożyć skargę na nią” – mówi oskarżona, odpierając kolejno poszczególne inkryminacje i jednocześnie obarczając nimi donosicielkę. Atmosfera panująca w tym upiornym budynku przywodzi na myśl mechanizm działania totalitarnych dyktatur, w obrębie których zniewoleni, a także bezradni wobec stawianych im zarzutów obywatele, z czasem znikają bez śladu, jak miało to miejsce choćby w Rosji lat 20. i 30. w okresie wielkiego terroru, którego aluzyjne reminiscencje odnajdziemy w twórczości Bułhakowa. Jednocześnie humor wyszczególnionej sceny komicznej, podobnie jak niemal cała obecna w utworze Topora ponura wesołość, wyraża śmiech na wskroś tragiczny, pogłębiający poczucie zagubienia jednostki negującej nadrzędny, uniwersalny, boski ład świata, porzuconego przed Demiurga, jak sądził Kubin.

Zwykle pozbawiony nadmiernej ludyczności, związany z pesymistyczną odmianą komizmu, humor *Lokatora*, bazujący na „bezradosnym śmiechu” Becketta oraz „niedobrym, niesprawiedliwym śmiechu” Bergsona akcentuje sprawy ostateczne oraz nieodwracalny bieg zdarzeń. Zawarta w powieści śmieszność wynika z gwałtownego przyśpieszenia oraz zakłócenia owego naturalnego, linearnego porządku kroczenia ku śmierci. Topor wykorzystuje sztandarowe koncepty poetyki *humour noir* krążące wokół motywów, takich jak: zbrodnia, tragikomiczny opis pozorowanego samobójstwa czy dość nietypowa odmiana transwestytyzmu, która stała się udziałem obłądu Trelkovsky’ego, finalnie przypieczętowując jego zgon. Zresztą wszyscy mieszkańcy kamienicy żyją w kręgu własnych fiksjacji i nerwic, realizując tezę głoszoną przez Immanuela Kanta: „Zdaje się, że nasz świat to jeden wielki szpital dla obłąkanych, do którego z niezmiernego uniwersum przysłano wszystkich głupców

²¹⁸ Tamże, s. 84-86.

na kwarantannę”²¹⁹. Utożsamiani z wrogą siłą sąsiedzi, a zarazem oskarżyciele, sędziowie oraz kaci, kreują schizofreniczną przestrzeń, która obnaża jałowość i pustkę ich marnej egzystencji, w której wektorem wszelkich sankcji, jak również norm, staje się obsesyjna, doprowadzona do ekstremum dbałość o zachowanie ciszy. Topor, wyjaśniając genezę powieści twierdził, iż nikt nie lubi słuchać cudzych hałasów, lecz najemcy lokali przy ulicy Pirenejów nie znoszą ich do tego stopnia, iż są w stanie osaczyć, a następnie zgładzić problematyczną jednostkę, nie przestając przy tym złowieszczo rechotać, egzemplifikując tym samym postulat Bohdana Dziemidoka, który dowodził, że: „Agresywne formy komizmu i szyderstwa mogą być formą zemsty i rekompensaty”²²⁰. Podobne uwagi odnajdziemy już w eseju Bergsona, uznającego śmiech ogółu za sygnał nieprzystosowania danej jednostki do społeczeństwa: „Poprzez wyśmianie społeczeństwo poskramia wszelką ekscentryczność i mści się za przejawy nadużywania swobody i łamania określonych norm społecznych”²²¹.

Już sam wygląd tych samozwańczych stróżów prawa oraz porządku sprawia, że zaczynamy postrzegać ich niczym postaci zbiegłe z gotyckich powieści grozy w rodzaju *Mnicha* Lewisa bądź *Zamczyska w Otranto* Walpole’a. Jednocześnie Topor jako rysownik mógł czerpać inspirację także ze szkiców amerykańskiego satyryka i karykaturzysty Charlesa Addamsa, twórcy słynnego komiksu *The Addams family*. Co ciekawe, wizerunki poszczególnych mieszkańców kamienicy zbliżone są właśnie do reprezentantów wspomnianej rodziny. I tak opis jednego z niezidentyfikowanych sąsiadów Trelkovsky’ego: „Wysoki, chudy, bardzo chudy i nienaturalnie blade. Ubrany był w długą granatową koszulę nocną” łudząco przypomina postać Lurcha Addamsa, z kolei madame Diaz: „Stara kobieta stojąca na progu przyprawiła go o wstrząs. Wokół oczu miała czerwone obwódki, usta pozbawione były warg, a nos niemal dotykał czubka brody”, została przedstawiona na wzór Babci – czarownicy, prawdopodobnie matki głowy rodu, Gomeza Addamsa. Ponadto wydaje się, iż w tym przypadku fizjonomię współmieszkańców Trelkovsky’ego należałoby rozpatrywać zgodnie z równie słynnym, co kontrowersyjnym i jak się okazało bezpodstawnym osądem Cesare’a Lobroso, traktującym o moralnej szpetocie zbrodniarzy, która opanowuje także ich fizis. Niewątpliwie sąsiadom tytułowego lokatora zdecydowanie obcy jest jakikolwiek permissywizm; niczym drapieżnicy rozpoczynają wyrafinowane polowanie, którego ofiarą pada nowy, zakłócający ciszę najemca. Co warte podkreślenia, sformułowania dotyczące motywu winy, kata i ofiary pojawiają się w niemal każdym rozdziale, sygnalizując patowe położenie Trelkovsky’ego: „Ponieważ widzieli

²¹⁹ Cyt. za: M. Geier, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie*, s. 233.

²²⁰ B. Dziemidok, *O komizmie*, s. 173.

²²¹ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, s. 180.

w nim ofiarę, mogli stać się katami”²²². Zastraszony lokator przestając dostrzegać absurdalność dręczących go nieuzasadnionych lęków, mimowolnie zaczyna odgrywać rolę oskarżonego, o czym świadczą kolejne fragmenty powieści: „taki był jego zamiar: ściągnąć uwagę mieszkańców na winę popełnioną przez Trelkovsky’ego”, „No tak, jestem winny, ale istnieją okoliczności łagodzące”²²³, bądź też „Jeśli kiedyś zdarzy mi się, z takiego czy innego powodu, wywołać jakiś hałas, przypomną sobie wszystkie wieczory, które minęły w absolutnej ciszy, i będą musieli mnie uniewinnić”²²⁴. Panika lokatora staje się oczywistym źródłem humoru, jako że jego fiksacja na punkcie sąsiadów oraz hipotetycznej możliwości utraty mieszkania sprawia, iż dostrzegamy w nim rysy komicznego wariata, reprezentanta „komicznych obsesji” wyszczególnionych przez Bergsona²²⁵. Do końca nie wiadomo jednak, gdzie przebiega granica między urojeniem, fikcją a prawdą i czy wszystko, co przekazuje nam narrator nie jest aby tylko projekcją zwichrowanego umysłu szaleńca. Już krótko po wprowadzeniu się, podczas prywatki, Trelkovsky widząc zainteresowanie jednej z kobiet przypisuje jej wyłącznie złe zamiary, chytrze dedukując: „A więc o to chodzi! Kokietowano go dla jego mieszkania”. Podobnie, kiedy lokatora odwiedza dawny znajomy Simone, rozpaczający po jej śmierci pan Badar, widzimy zaszczerpioną mu przez sąsiadów fiksję ukierunkowaną na sprzeczne z altruizmem kulturowanie obowiązujących nakazów:

- O mój Boże, Simone!

Prawie krzyknął. „Mówi się, że prawdziwe cierpienie jest nieme – pomyślał Trelkovsky. – Oby to była prawda”²²⁶.

Efekt humorystyczny dialogu polega na wykorzystaniu sentencji głoszącej, iż: „Prawdziwe cierpienie jest nieme”, która w świetle obsesyjnej dbałości o należyty kamienicy spokój wywołuje rozbawienie czytelników. Wraz z komizmem słownym, związanym z opisywaną kwestią, kroczy rozbudowana komika sytuacyjna, ujawniając przejmującą lokatora trwogę oraz przypisane mu stany paranoiczne:

Trelkovsky był jak na mękach. Za każdym razem, gdy podnosili głos, mówił „cii!” tak energicznie, że zaczęli go wyśmiewać i hałasowali nadal, specjalnie, żeby go rozzłościć. Wówczas znienawidził ich do tego stopnia, że uznał za zbędne wszelkie konwenanse.

Poszedł do drugiego pokoju po palta, rozdał je, po czym wypchnął gości na klatkę schodową. Żeby się zemścić, schodząc hałasowali i śmiali się na cały głos z jego niepokoju. Z przyjemnością wylały im na głowy wrzący olej. Wrócił do siebie i zamknął drzwi na klucz. Odwracając się, potracił łokciem stojącą na stole pustą butelkę. Stłukła się na podłodze, czyniąc piekielny hałas. Skutki nie dały na siebie długo czekać. Ktoś gwałtownie zastukał w podłogę. Właściciel!

Trelkovsky czuł wstyd. [...] Wstydział się wszystkich swoich czynów. Był postacią ohydną. Nieznośne hałasy jego zabaw budziły całą kamienicę! [...].

²²² R. Topor, *Chimeryczny lokator*, s. 56.

²²³ Tamże, s. 44

²²⁴ Tamże, s. 57.

²²⁵ Zob. H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, s. 220.

²²⁶ R. Topor, *Chimeryczny lokator*, s. 68.

Nie odważył się posprzątać. Zbyt dobrze wyobrażał sobie sąsiadów nadstawiających ucha, aby stukać pod najmniejszym pretekstem²²⁷.

Konsekwencją zachowania Trelkovsky'ego staje się „biurowy ostracyzm” oraz żarty, drwiny bądź szyderstwa, na które narażony jest ze strony dawnych kolegów. Oni także, podobnie jak sąsiedzi, widząc w mężczyźnie kozła ofiarnego wykorzystują agresywną odmianę humoru, by stopniowo go osaczyć, a kto wie może nawet pograżyć:

W biurze, gdy zdarzało mu się upuścić piórnik, koledzy walili pięścią w ścianę i krzyczeli zachrypłym głosem: „Co jest, nie można spać spokojnie!” lub: „Długo jeszcze będzie pan hałasował?”. Bawili się jak dzieci, widząc przerażoną twarz Trelkovsky'ego²²⁸.

Lokator zyskuje więc nowych, hipotetycznych katów, wprawdzie nie tak upiornych jak sąsiedzi, ale ich prześmiewcze groźby, jak i chęć wywołania skandalu są równie niebezpieczne, gdyż na zasadzie reakcji łańcuchowej mogą pobudzić innych najemców mieszkań do jawnej agresji:

Chcieli koniecznie, żeby ich zaprosił, w nadziei, że wywołają nieodwracalny skandal, który doprowadzi do najgorszego. Gdy Trelkovsky odmawiał, grozili, że obejdą się bez jego zaproszenia.

- Zobaczysz – mówił Simon – przyjdziemy o czwartej rano i będziemy walić w drzwi i wołać cię po imieniu.

- Albo też zastukamy piętro niżej i zapytamy o ciebie.

- Albo bez twojej wiedzy zaprosimy setki ludzi na przyjęcie do ciebie.

Trelkovsky śmiał się z przymusem. Może Scope i Simon mówili tak tylko dla żartu, lecz nie był tego pewien. Czuł, że jego widok ich podnieca. Ponieważ widzieli w nim ofiarę, mogli stać się katami²²⁹.

Z powodu narastających fobii Trelkovsky zrywa niemal wszystkie kontakty towarzyskie, co więcej doskonale zdaje sobie sprawę z cechującej jego zachowanie śmieszności ponieważ jak podkreśla narrator: „Ta śmieszność tkwiła w nim, była prawdopodobnie najbardziej autentyczną częścią jego osobowości”²³⁰. Potwierdza to wcześniejsze założenia dotyczące komicznego ujęcia postaci lokatora, stanowiące nawiązanie do Bergsonowskiej „komedii charakterów”²³¹. Kolejnym przykładem, uzasadniającym trafność tego spostrzeżenia, zdaje się być następująca sytuacja: lokator przeczytawszy w gazecie o zakłócającym spokój mężczyźnie, zastrzelonym przez jednego z sąsiadów, identyfikuje się z bohaterem artykułu, znajdując w tym niemały ubaw:

- Ja, nawet po pijanemu, nie byłbym nigdy na tyle nieprzytomny, by śpiewać arie operowe o trzeciej nad ranem.

Wyobrażał sobie, co stałoby się, gdyby mimo wszystko...

I leżąc samotnie w łóżku, wybuchał śmiechem, tłumiąc jego dźwięk kołdrą²³².

²²⁷ Tamże, s. 43-44.

²²⁸ Tamże, s. 51.

²²⁹ Tamże, s. 56.

²³⁰ Tamże, s. 57.

²³¹ Zob. H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, s. 167-184.

²³² Tamże.

Jak widać, chwilami Trelkovsky potrafi śmiać się sam z siebie, lecz to świadomość własnej, patowej sytuacji wywołuje ów tłumiony chichot, chwilowo neutralizujący komiczną grozę. Zachowanie lokatora ilustruje także jedno z ujęć humoru, który Simon Critchley utożsamia z autoironią, przekonując, iż: „prawdziwy humor zawsze zawiera element autoironii. Przedmiotem śmiechu jest sam śmiejący się podmiot”²³³. Podobnie Huizinga, popularyzator terminu *homo ludens*, wykazywał, że istotę człowieczeństwa określa umiejętność zabawy, jednak zdaniem Critchley’a bardziej zasadnym byłoby zastąpienie zwrotu *homo ludens* terminem *homo ridens*, ewentualnie *homo risibilis*, gdyż jak twierdzi: „Jesteśmy raczej *homo ridens*, istotami śmiejącymi się, lub – w istocie – *homo risibilis*, co sugeruje zarówno <<istotę śmieszłą lub niedorzeczną>>, jak i <<istotę obdarzoną śmiechem>>”²³⁴. Nierzadko śmiech *homo ridens* wywołują wszelkie związki z cielesnością czy fizjologią, a zatem z tym co Bachtin w rozprawie dotyczącej komiki Rabelais’go określił mianem „dołów materialno-cielesnych”, będących domeną humoru skatologicznego.

Humor skatologiczny obecny w *Chimerycznym lokatorze* dotyczy głównie sąsiadów, których tajemnym miejscem spotkań oraz narad staje się toaleta, usytuowana na wprost jedyne okna Trelkovsky’ego, który jak przystało na wytrawnego voyerystę z nabożną czcią obserwuje przebieg zachodzących tam zdarzeń:

Całymi godzinami siedział przy oknie, zgasiwszy wszystkie światła, aby móc widzieć, nie będą widzianym. Niczym zafascynowany widz oglądał korowód sąsiadów. [...] To wszystko było całkiem normalne. Nieco mniej normalne było natomiast dziwne zachowanie niektórych osób. Te nie kucały, nie podkasywały się, nie robiły nic. Trelkovsky obserwował je bez przerwy przez długą chwilę, nie mogąc dostrzec u nich najmniejszego śladu jakiegokolwiek czynności. Było to absurdalne i niepokojące. Z prawdziwą ulgą stwierdziłby, że robią rzeczy sprośne lub nieprzyzwoite. Lecz nie, nie robiły nic. Stały nieruchomo przez pewien czas, po czym jakby w odpowiedzi na jakiś niewidoczny sygnał, spuszczały wodę i wychodziły. [...] Jakież motywy mogły skłonić ludzi do takiego postępowania? Pragnienie samotności? Złe skłonności? Obowiązek wykonania pewnego rytuału, wynikający z przynależności do tej samej sekty? Jak się dowiedzieć? Kupił używaną lornetkę teatralną, lecz nic mu to nie dało. [...] Na próżno jeszcze wiele razy usiłował zaskoczyć przybyszów. Przybiegał zawsze po ich wyjściu²³⁵.

Rytuały, którym poddają się mieszkańcy, przywodzą na myśl irracjonalność zachowań obywateli Kubinowskiej Perły, w której jak pamiętamy, obowiązywał chociażby Wielki Czar Zegarowy, którego znaczenia czy sensu nikt nie potrafił wyjaśnić. Elementy skatologiczne, które z reporterską dokładnością prezentuje Topor, wiążą się nie tylko z fascynacją Jarrym i „grównem”, to przede wszystkim dowartościowanie cielesności oraz fizjologii, a zatem tematów wstydlivych, niegodnych, zazwyczaj spychanych na margines lub całkowicie niezauważanych przez klasyczną „literaturę wysoką”. Ich obecność w dziele staje się więc

²³³ S. Critchley, *O humorze*, s. 29.

²³⁴ Tamże, s. 65-66.

²³⁵ R. Topor, *Chimeryczny lokator*, s. 60-61.

rodzajem buntu, jak również przejawem nonkonformizmu autora, tak też widzi to Leonard Feinberg, który wywodzi „dowcip skatologiczny” oraz całą sferę związaną z humorystycznym ujęciem *obscenum* z zakwestionowaniem ogólnie przyjętej moralności i poprawności zachowań²³⁶. Z kolei Bogusław Gryszkiewicz rozpatrując „inwazję złego smaku i fizjologii w dziedzinie literackiej komiki”, sprowadza oba zjawiska do postulowanego przez twórców postmodernistycznych naruszenia społecznego *decorum*”²³⁷. O tym, iż tak ukazana cielesność może wywołać szok, skandal lub ogólne niezadowolenie wśród publiczności, Topor przekonał się wystawiając skatologiczną sztukę zatytułowaną *Vinci miał rację?*, koprodukcję belgijsko-francusko-szwajcarską, której centralnym punktem stała się przewodnia myśl Leonarda zakładającego, że większość ludzi nie pozostawi po sobie nic, z wyjątkiem zapełnionych latryn.

Sama tradycja „tematów kloacznych”, podobnie jak topos awanturycznej podróży, na stałe zadomowiła się w tekstach uznawanych powszechnie za reprezentacje komiczne, w których obowiązują reguły związane z wyodrębnionym przez Passiego zjawiskiem „sukcesji komizmu”. Z pewnością wszyscy pamiętają owe „doły materialno-cielesne” u Ezopa, Rabelais’go, Swifta, Sterna, de Sade’a, *Opowieści kanterberyjskie* Chaucera czy znaną scenę defekacji żołnierzy urozmaicającą ciąg *Przygód dobrego wojaka Szwejka* Haška. Ekspozowanie motywów fizjologicznych wiąże się z pojęciem *batosu* zakładającym przejście od spraw wzniosłych do przyziemnych, w którym od zawsze celowali humoryści, eksploatując je, jak widać, do granic możliwości, czasem wręcz z dedukcyjnością godną samego Holmesa. Simon Critchley określa to niezgłębione pole badawcze jako obśmiewającą fizyczność „teorię postkolonialną” lub „pierdologię” upatrując ich źródła w komicznym zdziwieniu wynikającym z doświadczenia ciała, warunkującym zaskoczenie faktem własnej materialności:

Jeżeli zatem humor jest powrotem fizyczności w sferę metafizyczną, to jego fizyczność jest zasadniczo fizycznością ciała. Fizycznymi cząstkami komicznego uniwersum są członki ciała [...]. Jeśli śmiejemy się ciałem, to często tym, z czego śmiejemy się, jest ciało, zdumiewający fakt, że *mamy* ciało. Zetknąwszy się z humorem, jak gdyby zamieszkujemy chwilowo w gnostyckim uniwersum, w którym fakt naszej materialności jest dla nas pewnego rodzaju zaskoczeniem. [...] miejscem humoru jest rozdziew pomiędzy byciem ciałem, a posiadaniem ciała. [...] Ciało poprzez drobiazgowy opis, jest komicznie dystansowane, natomiast jażń ekscentrycznie i zawzięcie próbuje wydostać się poza jego orbitę. [...] Komedie ciała w sposób najbardziej oczywisty i dosadny reprezentuje humor skatologiczny, w którym podział na sfery metafizyczną i fizyczną rozpoznawany jest w szczelinie pomiędzy naszymi *duszami*, a naszymi...²³⁸.

W *Chimerycznym lokatorze* Trelkovsky z upodobaniem zgłębia tematy i obyczaje przypisywane literaturze niskiej, brukowej, opiewającej „puszczenie wiatrów” oraz szereg pokrewnych zjawisk związanych z „wulgarnym *libri prohibiti*”, jak określa je Čapek²³⁹.

²³⁶ L. Feinberg, *Tajemnica humoru*, s. 285-296.

²³⁷ B. Gryszkiewicz, *Śmiech postmodernistów*, „Studia Historiolitteraria” 2002, z. 11, s. 40 i 42.

²³⁸ S. Critchley, *O humorze*, s. 69-72.

²³⁹ K. Čapek, *Eros vulgaris*, w: tegoż, *Marsjasz*, s. 110.

Mężczyzna, eksponując śmieszność wpisana w jego złożoną komiczną osobowość, bawi się fizjologią, doświadczając przy tym stadium psychofizycznego regresu, zabawę kończy zaś „nagana” udzielona przez jednego z przechodniów:

Zaczął się bawić jak dziecko, puszczając wiatry przy każdym kroku. Kątem oka obserwował przechodniów, którzy szli za nim. Lecz jakiś starszy, dobrze ubrany mężczyzna spojrział na niego surowo, marszcząc brwi i Trelkovsky, zaczerwieniwszy się ze wstydu, stracił ochotę do dalszej zabawy²⁴⁰.

Niewinne zabawy lokatora, skarconego niczym dziecko, nie wydają się być czymś specjalnie szokującym, w porównaniu z tym, co staje się domeną sąsiadów. Topor relacjonując ich niecodzienne zwyczaje wykorzystał elementy humoru skatologicznego działającego na zasadzie emfazy uwidaczniającej gradację lęku oraz paniki Trelkovsky’ego:

- Ach proszę pana! Sam pan widział! Zebrała podpisy pod petycją! Udało jej się. Będę musiała się wyprowadzić. Cóż za zła kobieta! I wszyscy podpisali! Z wyjątkiem pana. Przyszłam panu podziękować. Pan jest dobry [...].

Skurczyła się nagle.

- Ale się zemściłam! Dozorczyni też jest złą kobietą, dobrze jej tak! [...].

- Swoją skargą i petycją przyprawiła mnie o biegunkę. I wie pan co zrobiłam?

- [...] Załatwiłam się na schodach! [...] Na wszystkich piętrach, wszędzie. To w końcu ich wina [...] Ale przed pańskimi drzwiami nie narobiłam – dodała. – Nie chciałam panu sprawić kłopotów.

Trelkovsky był przerażony. W ułamku sekundy zdał sobie sprawę, że brak nieczystości pod jego drzwiami nie tylko go nie niewinni, lecz będzie najgorszym oskarżeniem. [...] Przyszło mu na myśl, by samemu zrobić przed swoimi drzwiami, lecz nie chciało mu się. Pomyślał też, że inny kolor i konsystencja mogły go zdradzić. Wreszcie znalazł rozwiązanie. Pokonując wstręt, wziął z mieszkania kawałek tektury i nabrał na niego trochę ekskrementów z wyższego piętra. Serce waliło mu jak młotem w czasie tej ekspedycji, ogarnął go strach i obrzydzenie. Wyrzucił zawartość tekturki na podest pod drzwiami swojego mieszkania²⁴¹.

Zamieszczona sytuacja to przykład śmiechu zredukowanego, bądź też modernistycznego śmiechu w cudzysłowie, którego kolejną egzemplifikację stanowi zwieńczenie „kloacznej sagi”, kiedy to Trelkovsky dostrzega w ubikacji zmarłą Simone Choule, następnie zaś, zgodnie z prawem lustrzanego odbicia - samego siebie. Trawiąca go obsesja, dotycząca poprzedniej najemczynie, skutkuje nieoczekiwaną, hermafrodyczną metamorfozą, realizującą jedną z naczelnych teorii komizmu związaną z odstępstwem bądź przekroczeniem normy.

Podobnie humor skatologiczny, bazujący na tematach obscenicznych, wulgarnych, nierzadko wstydliwych, zazwyczaj wypieranych przez kulturę poważną, będący jednocześnie ekstremalnym, dla wielu bulwersującym przekroczeniem norm i dobrego smaku lub też zwykłym przykładem dewiacji autora; nierozzerwalnie wiąże się z ciałem oraz z takim ujęciem cielesności, które ujmowane jest jako jedno ze źródeł komizmu antropocentrycznego. O tym, że śmiech, jak również współgrający z nim komizm dotyczy wyłącznie istot ludzkich przekonywał już Arystoteles w dziele *O częściach zwierząt* zaznaczając: „żadne bowiem

²⁴⁰ R. Topor, *Chimeryczny lokator*, s. 31.

²⁴¹ Tamże, s. 107-109.

zwierzę prócz człowieka nie śmieje się”²⁴², wtórował mu Bergson twierdząc, iż „obszar tego, co komiczne, jest wyznaczany przez sferę tego, co ludzkie”²⁴³, również Helmuth Plessner, przedstawiciel antropologii filozoficznej i zoolog zarazem, w ukończonej około roku 1934, a wydanej w 1941 rozprawie zatytułowanej *Lachen und Weinen (Śmiech i płacz)*, wskazywał na ekscentryczną pozycję istoty ludzkiej:

Komiczny we właściwym sensie jest jedynie człowiek, ponieważ przynależy on jednocześnie do wielu płaszczyzn istnienia. Skrzyżowanie jego egzystencji jednostkowej i społecznej, jego moralnej osoby i psychosomatycznie uwarunkowanego charakteru i typu, jego duchowości i ciała otwiera coraz to nowe możliwości kolizji z jakąś normą²⁴⁴.

Opozycyjne stanowisko zajęła poniekąd Mary Douglas, czego dowodzi szkic *Czy psy się śmieją?*²⁴⁵, jednakże wielu badaczy wciąż przekonuje, iż zwierzęta mogą być komiczne jedynie wówczas, gdy jakieś spośród ich zachowań upodabnia się do ludzkiego. To człowiek ustanawia normy, kierując się zwykle instynktem społecznym, zaś jawne ich naruszenie skutkuje zazwyczaj efektem komicznym, o czym przekonuje Plessner:

W przypadku zwierząt owa sprzeczność z normą jest jedynie pozorna, ponieważ zaraz przekonujemy siebie o poważnym sensie, celowości oraz konieczności takiego ich wyglądu i zachowania. Zwierzęta nie mogą udawać, nie mogą się przebierać, nie mogą być inne niż są. Dlatego to, co wydaje się komiczne, jest zakorzenione w ich zjawisku, a nie jedynie w odzwierciedleniu analogii z człowiekiem. Nasz sąd biologiczny koryguje – czy też, formując to lepiej – wypiera w takich przypadkach wrażenie komizmu; nie może jednak zaszkodzić samemu temu wrażeniu. Wrażenie ma swoją prawdę estetyczną i własną normę oceny. Również to, co komiczne w sposób niewłaściwy (*uneigentlich*), jest rodzajem prawdziwego komizmu. Nie zyskuje na autentyczności, jeśli pojawia się w ludzkiej rzeczywistości. Dla komizmu mimowolny czy niemimowolny charakter jest w równie małym stopniu rozstrzygający jak możliwość oczekiwania normy (*Zumutbarkeit der Norm*), przeciw której zjawisko wzniesła rebelię²⁴⁶.

Na marginesie rozważań dotyczących śmieszności ludzkiej i zwierzęcej Simon Critchley trafnie zauważa: „Jeśli zatem śmiech jest właściwy istocie ludzkiej, to istota ludzka, która się nie śmieje, prowokuje zarzut nieludzkości lub przynajmniej sprawia, że jesteśmy wobec niej lekko podejrzliwi”²⁴⁷.

Śmiech, który słyszy oraz wytwarza Trelkovsky bynajmniej nie należy do tych przynoszących ulgę; uśmiechy dozorczyńsi są obleśne, drwiny kolegów złośliwe i podszyte

²⁴² Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 3, przeł. P. Siwek, Warszawa 1992, s. 715.

²⁴³ Zob. H. Plessner, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. A. Zwolińska, Z. Nerczuk, Kęty 2004, s. 83.

²⁴⁴ Tamże, s. 90.

²⁴⁵ Zob. M. Douglas, *Ukryte znaczenia. Wybrane szkice antropologiczne*, przeł. E. Klekot, Kęty 2007.

²⁴⁶ H. Plessner, *Śmiech i płacz*, s. 89. Temat komiki zwierząt porusza także Simon Critchley, powołując się na stanowisko Gilles’a Deleuze’a, zwłaszcza na głoszoną przez niego ideę „detyerytorializacji”: „Krytycznym zadaniem pisarza jest tworzenie z punktu widzenia zwierzęcia, spoglądanie na ludzkie sprawy okiem psa lub żuka, jak w powieściach Kafki”; analizuje również pochodzącą z 1978 roku sztukę Thomasa Bernhardta *Immanuel Kant*, gdzie uwagę skupia papuga filozofa o imieniu Fryderyk, z którą myśliciel prowadzi uczone dysputy, zob. S. Critchley, *O humorze*, s. 59-60.

²⁴⁷ Tamże, s. 43.

sztyderstwem, żarty Pana Zy, właściciela kamienicy noszą znamiona okrucieństwa²⁴⁸, a wesołość robotników, którzy są świadkami przemiany lokatora, paraliżuje, jak również wprawia w osłupienie. Nienaturalna, schizofreniczna radość lokatora widoczna w trakcie metamorfozy w Simone Choule realizuje „przymusowy śmiech (*Zwangslachen*) człowieka chorego umysłowo”, jak określa go Plessner, dodając, iż „śmiech i płacz, bliższe są nieartykułowanemu krzykowi aniżeli artykułowanemu językowi, wypływają z głębi życia uczuciowego”²⁴⁹. Sam krzyk pełni w *Chimerycznym lokatorze* dwojaką funkcję, przede wszystkim staje się spoiwem łączącym akcję. Początkowo Trelkovsky doświadcza go podczas odwiedzin Simone w szpitalu: „zastanawiał się, czy nie umarła, lecz z jej ust wydobył się jęk, z początku stłumiony, później narastający, aż zakończył się krzykiem nie do zniesienia”²⁵⁰. W końcowych partiach powieści, kiedy demoniczna przemiana dobiegła końca, a lokator powieścił los nieszczęsnej kobiety, ogarnia go bliźniacza rozpacz: „Z ust Trelkovsky’ego wydobył się jęk, z początku stłumiony, później narastający, aż przeszedł w krzyk nie do zniesienia”²⁵¹. Owa werbalna manifestacja goryczy to także element potęgujący nastrój grozy i czyhającego zewsząd niebezpieczeństwa, co odczuwamy zwłaszcza oglądając pochodzącą z 1976 roku filmową adaptację Polańskiego. Przerażenie potęguje także fakt, iż zarówno usta Simone jak i Trelkovsky’ego pozbawione są jednego z siekaczy, a oba zęby przechowywane są w tajnym schowku w ścianie, w upiornym mieszkaniu mężczyzny, co przywodzi na myśl motyw znany z *Berenice* E.A. Poego.

Obsesja na punkcie Simone Choule to wynik paranoi, a być może początku obłądki. Trudno jednoznacznie stwierdzić czy wynika ona z poczucia dojmującej samotności, czy raczej zaburzeń psychicznych, lecz bez wątplenia nosi znamiona komiczne. Początkowo lokator zaczyna podzielać jej upodobania, na przykład do powieści historycznych, które ta namiętnie czytała, następnie odpisuje na jej listy, przegląda rzeczy, które po sobie zostawiła – ubrania i kosmetyki. Z czasem wydaje mu się, iż to sąsiedzi nalegają, aby wreszcie rozpoczął przemianę, sugerując: „Poprzednia lokatorka nosiła kapcie po godzinie dziesiątej. To było takie przyjemne dla niej i lokatorów mieszkających piętro niżej”²⁵². Ponadto pracownicy pobliskiej kawiarni, nigdy nie mają niebieskich *gauloise*’ów, papierosów preferowanych przez Trelkovsky’ego, a jedynie gitany, które zwykle wybierała Simone Choule. Poza tym skrupulatnie dbają o to, by

²⁴⁸ „Właściciel wybuchnął śmiechem. Głośnym, śluzowatym śmiechem, któremu zawtórował wymuszony śmiech Trelkovsky’ego”, *Chimeryczny lokator*, s. 32.

²⁴⁹ H. Plessner, *Śmiech i płacz*, s. 23 i 25.

²⁵⁰ R. Topor, *Chimeryczny lokator*, s. 21.

²⁵¹ Tamże, s. 199.

²⁵² Tamże, s. 76.

lokator wybrał zestaw śniadaniowy, zgodny z upodobaniami poprzedniej najemczyni. Z kolei każda, zasugerowana przez Trelkovsky'ego modyfikacja spotyka się z pokrętną odmową, co finalnie prowadzi do wybuchu kuriozalnego buntu:

- Ale...nie chce pan czekolady?

- Nie, mówię przecież, że chcę kawę.

Kelner odszedł i powiedział coś po cichu do właściciela kawiarni, który stał przy kasie. Trelkovsky nie słyszał ich rozmowy, lecz widział, że rzucają w jego stronę ukradkowe spojrzenia. Wreszcie kelner powrócił. Wyglądał na zakłopotanego.

- Widzi pan, ekspres się zepsuł. Naprawdę nie chce pan czekolady?

- Chciałem kawę, ale skoro tak, to niech mi pan poda szklanekę czerwonego wina. Gauloise'ów pewnie nie macie?

Kelner wyjąkał, że nie²⁵³.

Lokator uważa, iż sąsiedzi wydali na niego wyrok: musi jak najszybciej przeistoczyć się w Simone i tak jak ona wyskoczyć z okna, rozbijając przy okazji znajdujący się nieopodal szklany daszek. Trelkovsky wchodzi w rolę, upodabnia się do zmarłej kobiety, realizując wpisaną w czarny humor absurdalność poczynąń. Cała sytuacja przypomina perypetie młodego kupca Georga Bendemanna, bohatera *Wyroku* Kafki, któremu ojciec, niczym sąd wymierza podobnie niesłychaną karę: „I dlatego wiedz: Skazuję cię teraz na śmierć przez utopienie!”²⁵⁴. Kafkowski Georg rzeczywiście, nie protestuje, rzuca się z mostu, sumiennie wykonując zalecenie ojca, całkiem inaczej postępuje Trelkovsky, aranżując tym samym opisany przez F. G. Jüngera w tekście *O tym, co komiczne* (1936), konflikt komiczny wraz z przypisaną mu niedorzeczną prowokacją (*unangemessene Provokation*):

To, co komiczne, wyłania się jedynie poprzez odniesienie do reguły, której się sprzeciwia. Od konfliktu tragicznego konflikt komiczny różni się tym, że nie ma tu mowy o równowadze spierających się stron. Podczas gdy efekt tragiczny wzmacnia się tym bardziej, im bardziej równi są sobie przeciwnicy i im większa jest równowaga ich sił, co nie pozwala na ustalenie z góry wyniku walki, to efekt komiczny, przeciwnie, zwiększa się wraz z pogłębieniem się nierówności walczących sił. Komizm polega na tym, że przy ewidentnej przewadze przeciwnika pierwszy przystępuje do walki ten, który jest wyraźnie słabszy [...]. Nie wystarcza jednocześnie, że ów słabszy [...] przegrywa, właśnie on musi być tym, który wszczyną spór. Prowokacja należy do schematu konfliktu komicznego, a dokładniej niedorzeczna prowokacja (*unangemessene Provokation*), która zawiera w sobie sprzeczność. W ten sposób konflikt przedstawia się z góry nie tylko jako beznadziejny, lecz również jako niepoważny²⁵⁵.

Prowokacja Trelkovsky'ego, to ostatni przejaw nonkonformizmu, a także eskalacja buntu, który w oczywisty sposób skutecznia strukturalne założenia czarnego humoru, choć jak każdy zryw wpisany w *unangemessene Provokation* odwleka jedynie finalny upadek:

Odkąd Trelkovsky odkrył istnienie machinacji zmierzającej do zabicia go, z bolesną przyjemnością starał się by metamorfoza była jak najdoskonalsza. Skoro chcieli go zmienić wbrew jego woli, pokaże im, do czego sam jest zdolny. Ich własną bronią pokona ich. Na ich potworność odpowie własną²⁵⁶.

²⁵³ Tamże, s. 142.

²⁵⁴ F. Kafka, *Wyrok*, przeł. J. Kydryński, Warszawa 1975, s. 17.

²⁵⁵ Poglądy F. G. Jüngera zreferował H. Plessner, zob. tegoż, *Śmiech i płacz*, s. 92.

²⁵⁶ R. Topor, *Chimeryczny lokator*, s. 135.

Proces przemiany bohatera został ukazany w sposób tragikomiczny: lokator wciela się w postać Simone, naśladuje kobiecy sposób mówienia, używa żeńskich form czasownikowych, a także naśladuje „styl” kobiecych rozmów, co w oczywisty sposób wywołuje efekt schizofreniczno-humorystyczny:

- Ależ tak, moja droga, ona wcale nie jest taka młoda, za jaką pragnie uchodzić, urodziła się w tym samym roku, co ja. Zdaje się, że zaszłam w ciążę. Użycie czasownika w formie żeńskiej wydało mu się szalenie podniecające. Wymówił: „Zaszłam...zaszłam...”
- Potem spróbował innych słów.
- Zadowolona... Niezadowolona... dobrze zbudowana... istniejąca... szczęśliwa...
- [...] Następnie zapiął biustonosz wypchany sztucznymi piersiami, potem włożył halkę i sukienkę, i wreszcie buty na wysokich obcasach. W lustrze odbijała się postać kobiety. Trelkovsky był zachwycony. Wcale nie było trudno stworzyć kobietę²⁵⁷.

Dodatkowo monologi z samym sobą przyprawiają go, a jakże, o kłopoty z sąsiadami, którzy podejrzewają niesfornego lokatora o organizowanie potajemnych schadzek, co staje się oczywistym przejawem komizmu sytuacyjnego:

- Pamięta pan, co panu mówiłem na temat zwierząt, psów, kotów czy jakichkolwiek innych stworzeń?
- Oczywiście, panie Zy.
- O tym, co panu mówiłem na temat instrumentów muzycznych?
- I to też pamiętam, panie Zy.
- A na temat kobiet, pamięta pan?
- Oczywiście, panie Zy.
- Więc dlaczego przyprawia pan do domu kobiety?
- Ależ ja nie przyprawiałem do siebie żadnej kobiety, panie Zy.
- Tere-fere, wiem, co mówię. Przechodząc przed chwilą koło pańskich drzwi, wyraźnie słyszałem, jak rozmawia pan z kobietą. No więc?²⁵⁸.

Postać wykreowana przez Trelkovsky’ego bez wątplenia śmieszy, robotnicy naprawiający szklany daszek pod jego oknem, widząc starannie umalowaną twarz mężczyzny, wybuchają nietłumionym chichotem. To ukazany w sposób przewrotnie humorystyczny Kartezjański dualizm ducha i ciała, który jako jeden z wielu chwytów komicznych, opiera się na gwałtownym odstępstwie od normy oraz sprzeczności. Reakcją na tak jawny zgrzyt staje się początkowo zdumienie, następnie zaś niepohamowany śmiech, któremu towarzyszy również uczucie szoku, przechodzące u niektórych w pewien niesmak. Motywy przebrania lub maskarady, jak i udawania czy grania ról oparte zwykle na pozornej zmianie tożsamości, nader często występowały w elżbietańskich konwencjach scenicznych, popularyzowały go zwłaszcza farsowe komedie Shakespeare’a, takie jak: *Wieczór Trzech Króli*, *Jak wam się podoba* bądź *Dwaj panowie z Werony*, w których to głównie kobiety w celu komicznej intrygi wcielały się w postaci męskie. Odmienny biegun dostrzegamy w kinematografii, o czym świadczy niesłabnąca popularność obrazów eksploatujących temat przemiany, w stylu *Pani Doubtfire*

²⁵⁷ Tamże, s. 137.

²⁵⁸ Tamże, s. 141.

(1993) z niezapomnianą kreacją Robina Williamsa, *Tootsie* (1982) z podwójną rolą Dustina Hoffmana czy *Poszukiwany, poszukiwana* (1972) Stanisława Barei. W *Lokatorze* Polańskiego, sam reżyser wcielił się w postać transwestyty Trelkovsky'ego-Simone, przyznając, iż był to dla niego kolejny etap zawodowej edukacji, podczas której równocześnie uczył się grać i reżyserować²⁵⁹:



Kadr z filmu *Lokator* (1976), reż. R. Polański

Polański, który podobnie jak Topor urodził się we Francji, miał bardzo zbliżone doświadczenia z okresu okupacji, gdy jako dziecko, także odłączony od rodziny (jego matka zginęła w Auschwitz, z ojcem spotkał się dopiero po wojnie), musiał przez długi czas żyć w ukryciu. *Lokator* był jego pierwszym pełnym metrażem realizowanym w ojczystym kraju, z kolei sam wybór tekstu do adaptacji nie stanowił zbytniego zaskoczenia. Krąg tematyczny filmu powielił pewne schematy znane zarówno z wcześniejszego *Dziecka Rosemary* (1968), w którym tytułowa bohaterka nieustannie nękana jest przez sąsiadów, prawdopodobnie wyznawców diabła, jak i *Wstrętu* (1965) ukazującego wyrafinowane, mroczne oraz przejmujące studium oblędu młodej kobiety granej przez Catherine Deneuve. Równocześnie w obu filmach scenografię tworzą kamienice-pułapki, jak określa je Trelkovsky. Co ciekawe, adaptacja Polańskiego, choć dziś zaliczana do dzieł kultowych, krótko po premierze została przyjęta dość

²⁵⁹ Zob. R. Polański, *Roman by Polański*, przeł. K. Szymanowska, P. Szymanowski, Warszawa 2017, s. 411.

chłodno, nie tylko przez krytykę, ale i widzów, przy czym reżyser z perspektywy czasu także dostrzegł drobne nieścisłości, które mogły wpłynąć na dość krytyczny odbiór przekazu:

Mimo wad *Lokator* pozostaje nader ciekawym doświadczeniem. Budzi zainteresowanie w kręgach filmologów, ma również wyznawców, którzy uważają go za twór dla wtajemniczonych. Publiczność francuska przyjęła film z mieszanymi uczuciami. Złym okiem patrzyła na Adjani, w roli kocmołucha, na francusko-amerykańską mieszankę aktorów, a nawet na samą intrygę. Ten ostatni zarzut wydaje się słuszny. Perspektywy widzę, że obłęd Trelkowskiego rozwija się zbyt szybko, przywidzenia następują zbyt gwałtownie i nieoczekiwanie. *Lokator* cierpi w skutek zmiany nastroju, jaka zachodzi w połowie filmu. Nawet wytrawni kinomani źle znoszą pomieszanie gatunków. Tragedia musi pozostać do końca tragedią, komedia która przeradza się w dramat, jest praktycznie z góry skazana na niepowodzenie²⁶⁰.

Polański twierdzi, iż pewna nieudolność *Lokatora* wynika z pomieszaniu gatunków. Tragedia Trelkovsky'ego przeradzając się w komedię, dezorganizuje przyjęty *status quo*, lecz właśnie w tym należy upatrywać istoty czarnego humoru, który określa ciągły balans między powagą, a śmiesznością. Topor, jak wiemy, uznawał powagę za największego wroga wyobraźni, dlatego żadne z jego dzieł nie powinno być traktowane wyłącznie *serio*. Nawet refleksje dotyczące przemijania, śmierci, leżenia odłogiem, jakie zawarł w *Balu na ugorze*, ostatniej spośród jego książek, okraszone są humorem. Podobnie komedia Trelkovsky'ego, przechodząca stopniowo w tragedię, zakończona groteskową egzekucją, wyraża dramat nie tylko rozdwojonej jaźni, ale posługując się słowami Ernsta Blocha – „Ich bin, aber ich habe nicht” (Jestem, ale nie mam siebie)²⁶¹ – absurdalność samego istnienia.

Lokator, być może chory z urojenia, personifikuje ponadto ujęcie śmiechu znane z refleksji filozoficznej Kierkegaarda, który przypisywał komice pierwiastek metafizyczny, traktując humor jako „ostatni przed wiarą stan świadomości egzystencjalnej”²⁶². Występujący w powieści komizm, nie zawsze śmieszy, często stanowi jedynie realizację drżącego chichotu Becketta, owego „śmiechu z nieszczęśliwego”, który w ustanowionej przez Bohdana Dziemidoka klasyfikacji należałoby włączyć w obręb tematyczny komizmu złożonego, zwłaszcza zaś do jednego z jego podtypów - komizmu niehumorystycznego. To także śmieszność zbliżona do ujęć surrealistycznych, znanych choćby ze *Złotego wieku* Buñuela, w którym jeden z bohaterów straszy psa po czym zakuwa w kajdanki staruszkę. Trelkovsky zaś policzkuje w parku małego chłopca, nie zważając na jakiegokolwiek reakcje przechodniów oraz związane z tym antyspołecznym zachowaniem społeczne konsekwencje. Z surrealizmem łączy go także wpisana w tę poetykę fikcja oniryzmu oraz ekstremalna chęć przekroczenia granic. Do końca nie wiadomo czy zaistniałe sytuacje dzieją się „rzeczywiście”, czy to jedynie

²⁶⁰ Tamże, s. 412-413.

²⁶¹ S. Critchley używa tego cytatu jako wstępu do rozważań skupionych wokół problemu cielesności, zob. *Obśmiewając twoje ciało – Teoria postkolonialna*, w: tegoż, *O humorze*, s. 63.

²⁶² Tamże, s. 34.

domniemana projekcja głęboko zaburzonego umysłu, egzemplifikująca twierdzenie Ramona Gómeza de la Serna: „Humor czyni kłamstwo bliskim prawdzie, a prawdę bliską kłamstwu”²⁶³.

Czarny humor, wpisany w postać Trelkovsky’ego, podkreśla zabawy formą, ciągły balans między płciami, ukazując przerysowaną, nieco stereotypową wizję kobiecości oraz dotykając tematu transwestytyzmu, który w tak oczywistej, niezawołowanej formie podejmowany był w literaturze nadzwyczaj rzadko. Topor był zdania, iż „wyzwolony twórca potrzebuje wyzwolonego czytelnika”, zaś sztuka z gruntu powinna być nieukładna, chwilami wręcz amoralna, a przez to szokująca. Ów amoralizm, nazwany przez Noëla Carolla „moralnym immoralizmem”, zdaniem badacza stanowi czynnik decydujący, a zarazem najważniejszy w całym niejednorodnym zjawisku, jakim jest *humour noir*:

Humor ten [...] nie jest wymierzony w przeciętnego, wrażliwego moralnie odbiorcę, lecz w moralizatora – kogoś przesadnie krytycznego, nawet wobec rzeczy, które nie zasługują na moralną dezaprobatę. Nie jest on wrażliwy, lecz nadwrażliwy. Czarny humor służy zdemaskowaniu tej cechy jego charakteru. Czyniąc tak, koryguje próżność i opresyjność skrajnego moralizmu – i dlatego ma pewną moralną misję do wykonania. Czarny humor stanowi zatem rodzaj moralnego immoralizmu²⁶⁴.

Bez wątpienia, takie ujęcie czarnego humoru oprócz inklinacji demaskatorskich wykazuje zbieżność z surrealistycznym pojęciem skandalu oraz postulowanym przez Bretona odrzuceniem wszelkiej tkliwości: „czarny humor – jak mawiał twórca terminu – jest śmiertelnym wrogiem sentymentalizmu”²⁶⁵.

Trelkovsky, zainfekowany „wirusem kobiecości”, który jako temat komiczny pojawia się zarówno w *Portrecie Suzanne*, jak i w *Najpiękniejszej parze piersi na świecie*, prowokacyjnie narusza kodeks rygorystycznych norm społecznych, dlatego też sąsiedzi-kaci wydają na niego wyrok. Oczywiście sama egzekucja przeradza się w makabreskę: lokator walczy z bandą przebranych w fantazyjne stroje mieszkańców, a także dwukrotnie skacze z okna, odprowadzany na miejsce kaźni przez szyderczą procesję. Co ważne, gdyby Trelkovsky nie zdecydował się na skok, wyrok śmierci wykona profesjonalny kat, który przybywa na dziedziniec kamienicy konno. Ponadto w tle obserwujemy cały rezerwuar motywów komicznych nawiązujących do humoru skatologicznego związanego z „teorią postkolonialną”. Sam Trelkovsky raz po raz wybucha niekontrolowanym śmiechem obłąkanego (*Zwangslachen*), uosabiając przy tym jeden z postulatów Anny Świrszczyńskiej, która wielokrotnie w swej poezji podejmowała temat humoru konstatując, iż „można się śmiać umierając”²⁶⁶. Proces agonii Trelkovsky’ego, podobnie jak śmierć Kanclerza Witamińskiego w

²⁶³ R. G. de la Serna, *Humor*, s. 246.

²⁶⁴ N. Carroll, *Humor*, przeł. J. Halbersztat, Łódź 2018, s. 119.

²⁶⁵ Tamże, s. 43.

²⁶⁶ Zob. T. Mizerkiewicz, *Nic śmiesznego*, s. 203.

Księżniczce Anginie został przedstawiony zgodnie z wpisaną w poetykę *humour noir* komiczną ambiwalencją wyrosłą na gruncie zachwianego porządku, który w przypadku „komicznej obsesji” lokatora charakteryzują słowa doktora Pyskatego z komedii Moliera *Miłość lekarzem*: „Lepiej jest umrzeć zgodnie z prawidłami, niż odzyskać zdrowie wbrew prawidłom”²⁶⁷

W *Chimerycznym lokatorze* Topor poprzez czarny humor eksponuje wątek samotności, dualistycznego rozdarcia ducha i materii oraz problem zaburzeń tożsamości, które przybierają formę komicznych aberracji znamionujących postępujący obłąd. Szaleństwo bohatera oddaje koncepcję Bergsona sądzącego, iż „umysł, który się zacina, będzie w końcu naginać rzeczy do swoich pojęć, zamiast dostosowywać myśli do rzeczy. Każda postać komiczna kroczy więc drogą złudzeń”²⁶⁸. Choć niedoścignionym wzorem „niedorzeczności komicznej” filozof uczynił Don Kichota, Trelkovsky bynajmniej mu nie ustępuje przekształcając się w modernistyczny symbol dramatycznego irracjonalizmu. Humor obecny w powieści niejednokrotnie bazuje na odwróconym patosie, opiewając rzeczy niskie, błahe, z pozoru niegodne uwagi. Topor pochyla się nad tym, czego nie trawi „kultura wysoka”, nadwyręża poczucie smaku odbiorców i jak przystało na nowoczesnego, awangardowego prowokatora szokuje, zazwyczaj posiłkując się typem narracji zbliżonym do „wesołej bezdusności”. Jednak przede wszystkim mroczna śmieszność *Lokatora* działa zgodnie z regułą komicznej dwutorowości autorstwa Plessnera: „Śmiejąc się jednym, płacząc drugim okiem”²⁶⁹. Obserwujemy szaleństwo doprowadzone do ekstremum, cechującą *Galgenhumor* sadystyczną ekstazę katów oraz pomieszanie umysłowe ofiary, przy jednoczesnym udziale elementów znamionujących ponury biografizm. Topor, jak już wspomniano, wielokrotnie miał trudne relacje z pozostałymi najemcami, z kolei o tym jak aktualne są poszczególne treści *Chimerycznego lokatora* przekonał się wiele lat po publikacji książki, opowiadając w jednym z wywiadów o pewnej sąsiedzkiej scysji:

Ci sąsiedzi to prawdziwi wariaci. Żyję w zupełnie innych godzinach niż oni i jestem z tego dumny. [...] Któregoś wieczoru, koło jedenastej, rysowałem. Ten facet z dołu zaczął walić w drzwi. Zgrzytanie ołówka musiało mu przeszkadzać! Uważa również, że za często korzystam z łazienki i z toalety. Powiedziałem mu, że napisałem książkę o takich jak on. A on na to: „Wiem. Niech pan wyskoczy przez okno. Niech pan wyskoczy przez okno!”²⁷⁰.

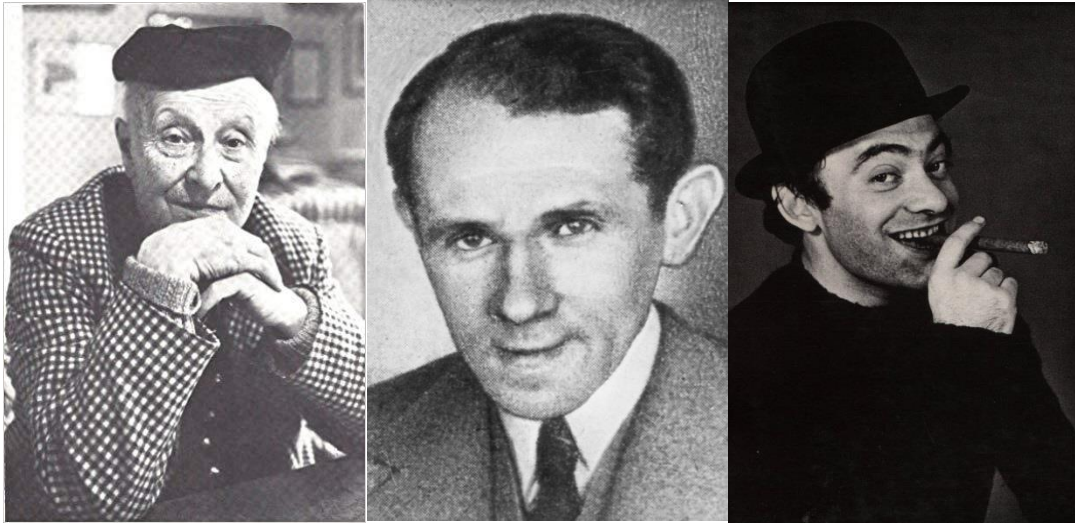
²⁶⁷ Molier, *Miłość lekarzem*, cyt. za: H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, s. 94.

²⁶⁸ H. Bergson, tamże, s. 217.

²⁶⁹ Zob. H. Plessner, *Śmiech i płacz*, s. 173.

²⁷⁰ Wywiad przeprowadzony przez Monique Neubourg, „Le Nouvel Observateur”, 8 marca, 1990. Cyt. za: F. Vaillant, *Zduszony śmiech*, s. 285.

Veni, vidi, risi



Veni, vidi, risi, a zatem „przybyłem, zobaczyłem, uśmiełem się”, te poddane drobnej korekcie słowa, nawiązujące do jednej z najśłynniejszych, rzekomych wypowiedzi Cezara, stanowią rodzaj syntezy doświadczeń życiowych oraz twórczych wybranych autorów, których teksty, niekiedy też prace graficzne, stanowiły przedmiot rozważań zawartych w niniejszej dysertacji, podejmującej niełatwy, lecz jakże fascynujący temat złożonych egzemplifikacji komicznych. Jednocześnie zasięg wyszczególnionej frazy obejmuje niemal wszystkich adeptów autentycznej sztuki, dla których śmiech konstituował właściwy punkt odniesienia, będąc równocześnie wyrazem głęboko refleksyjnej oraz świadomej postawy wobec losu. Jak wiadomo, zrekonstruowana przez Swetoniusza sentencja, gloryfikowała zwycięstwo Cezara, odniesione nad królem Pontu, w bitwie pod Zelą (47 p.n.e), wskazując na jej błyskawiczne, niemal natychmiastowe zakończenie. W kontekście humoru parafraza tychże słów podkreśla ulotność oraz rażącą nietrwałość samego istnienia, akcentując zarazem egzystencjalny wymiar analizowanego pojęcia. Poprzez czarny humor twórcy zazwyczaj ukazują złożoną kondycję ludzką na zasadzie wpisanych w nią absurdów wynikających z ciągłego balansu pomiędzy metafizyczną, a zwierzęcą stroną człowieczej natury, co niemal zawsze prowadzi do powstania efektów tragikomicznych. Owa paranoiczna dychotomia determinująca rozdźwięk w obrębie poszczególnych jaźni, w ciemnej komice formułowana jest za pomocą dwóch nadrzędnych pojęć dynamizujących struktury humoru, mianowicie ambiwalencji oraz inkongruencji. Wyznawcy minorowej śmieszności, nierzadko skuszeni megalomanią co poniektórych istot

ludzkich, uważających się za „cel całego bytu świata”, nie zadowolających się „niczym mniejszym niż perspektywa misji światowej”, jak utrzymywał Nietzsche, postanowili, aby to właśnie człowieka uczynić przedmiotem śmiechu. Kpinie z wygórowanych ambicji, nawiązującej do wyodrębnionych uprzednio pojęć bazujących na niezgodności i kontraście, towarzyszy także rodzaj zadumy nad niegodną pozazdroszczenia sytuacją jednostki uwikłanej w często wrogą oraz anormalną przestrzeń funkcjonującą wedle niezrozumiałych praw. Z tego też wynika kolejny, obecny w czarnym humorze typ wesołości, której rodowodu autor *Ecce Homo* upatrywał w doświadczeniu płynącym z dojmującego cierpienia. Człowiek, zdaniem Nietzschego jako najniezszczęśliwsze i najbardziej melancholijne zwierzę, zatapia się w śmiechu, który poniekąd niweluje dramat istnienia, stąd też niezwykle często podkreślany między innymi przez Helmutha Plessnera czy Jana Trzynadłowskiego antropocentryzm komizmu. Oczywiście, zwolennicy wyodrębnionego stanowiska z czasem doczekali się również garstki antagonistów, pokroju przedstawiciela angielskiego wertycyzmu Wyndhama Lewisa, którzy kwestionowali słynne twierdzenia Bergsona bądź Plessnera, o czym wspomniano już wcześniej, z kolei szereg badaczy poszukujących rozstrzygającej odpowiedzi na pytania dotyczące natury humoru, wskazywał na zdecydowanie bardziej uniwersalny charakter struktur komicznych, znacznie wykraczający poza antropocentryzm, posiłkując się skądinąd zabawnym w tym kontekście spostrzeżeniem Ludwiga Wittgensteina, głoszącego, iż: „Zwierzęta przychodzą, gdy woła się je po imieniu. Całkiem jak ludzie”¹. O ile pewnego typu naiwna śmieszność może być udziałem fauny, o tyle świadomy, dojrzały lub jak powiedziała by Höffding „Wielki [czarny] humor” poprzez trwałe zależności z myślą filozoficzną, zwłaszcza z fenomenologią egzystencjalną to zjawisko arcyłudzkie, w swym heroicznym wymiarze częstokroć wyrastające poza fatalizm dziejów oraz szaleństwa historii.

Freud w pochodzącym z 1927 roku eseju *Der Humor*, którego treść prawdopodobnie natchnęła Bretona do szybszego sformułowania surrealistycznych koncepcji komicznych, wskazywał na charakteryzującą analizowany fenomen „eine Würde”, a więc „godność humoru”, która uwzniosła go, a także wynosi ponad zwykły dowcip². Zdecydowanie zarówno humor, jak i towarzysząca mu ironia wykazują bliższe związki z długą tradycją myśli europejskiej, niż choćby groteska bądź parodia, gdyż pomijając społeczno-polityczny wymiar „komizmu humorystycznego”³, posiada on również widoczny aspekt filozoficzny, o czym w

¹ Zob. S. Critchley, *O humorze*, przeł. T. Mizerkiewicz, I. Ostrowska, Warszawa 2012, s. 41.

² S. Freud, *Humor*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 266-267.

³ Określenie używane przez Bohdana Dziemidoka w jego pracy: *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011s. 182.

następujący sposób przekonuje zwolennik zadomowionej w komizmie „teorii odejścia od normy”, Jan Trzynadłowski: „[humor] jest jak gdyby miniaturową powiastką filozoficzną obliczoną na efekt znacznie szerszy niż same ramy sytuacji”⁴. Wydaje się, iż czarny humor oscylujący nie tylko wokół zaznaczonej „teorii odejścia od normy”, ale i pozostałych, kluczowych koncepcji komicznych: sprzeczności oraz degradacji, na prawach postulowanej przez Izaaka Passiego „sukcesji komizmu” przenika sztukę kolejnych epok, szczególnie lubując się, jak również wykazując wzmożoną aktywność w czasach społecznego fermentu i wszelkich niepokojów, wywołanych na przykład konfliktami zbrojnymi. Bez wątplenia, kontemplatywny czarny humor nigdy nie bytuje w próżni, nie stanowi celu samego w sobie, niemal zawsze towarzyszy mu pierwiastek rozrachunkowej śmieszności nawiązującej do wielu czynników kształtujących wybrany okres dziejów, takich jak kultura, polityka, społeczno-normatywe *decorum*, silnie zsubiektywizowane osądy dotyczące sztuki bądź też elementy biografii, które zarówno w przypadku Kubina, jak i Schulza oraz Topora stanowiły bezkresną skarbnicę motywów pozwalających na reinterpretację ich dzieł pod kątem ciemnej komiki. Ponadto każdy spośród wymienionych artystów, gdyż to określenie znacznie lepiej określa ich życie, zakres działalności twórczej oraz stosunek do niej, niż stosowany zwykle termin „pisarze”, stosując elementy poetyki czarnego humoru wskazywał na absurdalność ludzkich działań, nieustanne potknięcia i dramaty, unaoczniając tezę pesymistycznego filozofa Juliusa Bahnsena, który twierdził, iż „Człowiek to jeno Nic świadome siebie”⁵. Równocześnie refleksyjna odmiana śmiechu pozwoliła każdemu z nich stawić czoła osobistym porażkom, trudom, powracającym stanom zwątpienia, czasem depresji, zgodnie ze stanowiskiem wskazującym na terapeutyczne właściwości humoru, będącego domeną badań *laughter therapy*, scharakteryzowanej w duchu Freudowskiej wesołości przez Simona Critchleya:

Narcystyczne rozszczepienie ja nie tylko powoduje przemienność patologicznych stanów melancholii i manii, bez końca przechodzących nawzajem w siebie, lecz również rodzi humor – czarny, sardoniczny, niesforny [...]. Oprócz samookaleczenia w depresji i samozapomnienia w euforii [...] jest trzecia droga, a mianowicie humor. Humor ma tę samą strukturę formalną co depresja, lecz okazuje się antydepresantem uruchamianym w chwili, gdy ja śmieje się z siebie⁶.

Humor, jak dowodził Critchley „jest często czarny, ale zawsze światły. Stanowi głęboko *poznawczy* stosunek do siebie i świata”⁷, co widać w poddanym analizie „infernalnemu chichocie” przenikającym utwory oraz wybrane reprezentacje graficzne Kubina, Schulza i Topora. Wszyscy wyróżnieni artyści stanowili jednocześnie przedmioty śmiechu, gdyż potrafili

⁴ J. Trzynadłowski, *Wprowadzenie do J. S. Bystroń, Komizm*, Wrocław 1960, s. VIII.

⁵ Cyt. za: A. Kubin, *Po tamtej stronie*, przeł. A. M. Linke, Warszawa 1980, s. 253.

⁶ S. Critchley, *O humorze*, s. 153-154.

⁷ Tamże, s. 155.

drwić z samych siebie, lecz przede wszystkim należy widzieć w nich wyraziste, niezależne podmioty, dla których śmiech wielokrotnie oznaczał doświadczenie katarktyczne. Humor, który możemy dostrzec w pozostawionych przez nich tekstach, wraz z jego odpryskami obejmującymi niektóre obrazy, rysunki, szkice lub akwaforty cechuje niezwykle różnorodność. I tak u Kubina prócz kpín z dekadentckiego estetyzmu modernistów, ich manifestów, założeń programowych czy postaw kabotyńskich, dostrzegamy przesiąknięty turpizmem *humour noir*, sąsiadujący z makabreską, chwilami z katastrofizmem, czego wynikiem było ukucie terminu funkcjonującego w niemieckim obszarze językowym – *kubinesk*, oznaczającego sytuacje graniczne przepełnione zarówno grozą, jak i śmiesznością. Z kolei Schulz przetwarzając motto Szekspirowskiego teatru *The Globe: Totus mundus agit histrionem*, śmiał się z komedii świata, ukazując cały rezerwuar komicznych masek i ról do odegrania, ponadto przedmiotem komicznej introspekcji uczynił niezrównany, zmitologizowany świat dzieciństwa, zaś w momencie wzmożonej konsolidacji idei syjonistycznych, bohaterem części jego opowiadań został Jakub, herezjarcha pozujący na starotestamentowego proroka, będący jednocześnie zdeklarowanym wielbicielem kobiecych wdzięków. Zresztą sam temat seksualności oraz związanego z nią masochizmu w przypadku prozy Schulza oglądany przez pryzmat czarnego humoru, zgodnie z interpretacją *Wenus w futrze* von Sacher-Masocha, autorstwa Gillesa Deleuze'a pozwala stwierdzić, że „masochistyczny związek z prawem i zakazem jest w swej istocie humorystyczny”⁸. Co warto podkreślić, w niektórych fragmentach Schulzowskich historii słychać echo wydarzeń politycznych, jak choćby krwawych wyborów w Drohobyczu datowanych na czerwiec 1911 roku bądź też coraz bardziej natarczywej antysemitkiej propagandy lat. 30. Nacjonalizm posłużył za przedmiot „drwiny komicznej” także Toporowi, który szydził z niego w quasi-sentymentalnym *Pamiętniku starego pierdoły*, podobnie jak z wszystkich innych czołowych „izmów” minionego stulecia. Współtwórca Grupy Panicznej, oddającej hołd bożkowi miłującemu zabawy, swawole oraz figle, przedmiotem humoru uczynił karykaturalną *hybris*, fantastyczny świat baśni, który przeniósł w realia XX wieku, uzyskując tym samym efekt komiczny, jak też na przykładzie perypetii Trelkovsky'ego pokazał wzorując się na koncepcji Freuda rozwijanej w eseju *Popędy i ich losy*, w jaki sposób niewinny voyeryzm ewoluuje w maniackalny ekshibicjonizm.

Przedstawione w niniejszej rozprawie interpretacje, skupione wokół problematyki czarnego humoru, pozwalają spojrzeć na analizowaną twórczość w pełniejszy, bardziej transgresyjny sposób, dlatego figurę *humour noir* definiowano w niej jako element struktury dzieła, znacznie

⁸ G. Deleuze, *Masochism: Coldness and Cruelty*, New York 1991. Cyt za: S. Critchley, *O humorze*, s. 142.

wzbogacający poszczególne treści na poziomie języka oraz sam sposób obrazowania. Jednak to, co szczególnie ważne, świadczące o ogromnej mocy „Wielkiego humoru”, uwidacznia się w traktowaniu tego fenomenu niczym wyznacznika określonej postawy kreacyjnej, a także egzystencjalnej, która „na komedię istnienia spogląda z melancholią fatalizmu”, jak przekonywał Stefan Szuman, dodając przy tym „Kto się nie zdobędzie na humor, jest skazany na katusze istnienia pozbawionego humoru”⁹.

⁹ S. Szuman, *O dowcipie i humorze (Szkic psychologiczny)*, „Marchoń” 1935/1936, z. 2, s. 142.

*Źródła zamieszczonych fotografii: <https://www.gettyimages.com/photos/alfred-kubin>; Bruno Schulz, zdjęcie z lat 30. (East News); Roland Topor, fot. www.bnf.fr.

Bibliografia

- Kubin A., *Demony i nocne zjawy. Autobiografia*, w: tegoż, *Po tamtej stronie*, przeł. A. M. Linke, Warszawa 1980.
- Kubin A., *Po tamtej stronie*, przeł. A. M. Linke, Warszawa 1980.
- Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1989.
- Schulz, B. *Xięga bałwochwalcza*, Warszawa 1988.
- Topor R., *Chimeryczny lokator*, przeł. T. Matkowski, Zakrzewo 2012.
- Topor R., *Księżniczka Angina*, przeł. A. Taborska, Warszawa 1996.
- Topor R., *Pamiętnik starego pierdoły*, przeł. E. Kuczkowska, Gdańsk 1999.

*

- Alighieri D., *Boska komedia*, przeł. J. Korsak, Kraków 2015.
- Attardo S., *Linguistic Theories of Humor*, Berlin – New York 1994.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. A. Goreniewie, Kraków 1975.
- Baudelaire Ch., *Sztuczne raje*, przeł. M. Kreutz, Warszawa 1992
- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, przedmowa S. Morawski, Kraków 1977.
- Bettelheim B., *Trzy małe świnki. Zasada przyjemności wobec zasady rzeczywistości*, w: tegoż, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 2010.
- Biller M., *W głowie Brunona Schulza*, przeł. M. Mirońska, Warszawa 2014.
- Bocheński T., *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza: lata trzydzieste*, Kraków 2005.
- Borzyma S., *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1984.
- Bréchem R., *Świat snu*, przeł. E. Bieńkowska, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 2.
- Breton A., *Anthology of Black Humor*, translated by M. Polizzotti, San Francisco 1997.
- Brod M., *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1982.
- Browning W. R. F., *Słownik Biblii*, przeł. J. Sławik, Warszawa 2005.
- Bruno Schulz. Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Kraków-Wrocław 1984.
- Brzozowska D., *O dowcipach polskich i angielskich. Aspekty językowo–kulturowe*, Opole 2000.
- Budzyński W., *Schulz pod kluczem (wydanie nowe uzupełnione)*, Warszawa 2013.
- Bułhakow M., *Życie Pana Moliera*, przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Warszawa 1987.
- Bystroń J. S., *Komizm*, Wrocław 1960.
- Calvino I., *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 1996.
- Camus A., *Obcy*, przeł. M. Zenowicz, Warszawa 1985.
- Camus A., *Dwa eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991.
- Čapek K., *Kilka uwag o humorze ludowym*, w: tegoż: *Marsjasz czyli na marginesie literatury*, przeł. H. Janaszek-Ivaničková, Kraków 1981.
- Carroll N., *Humor*, przeł. J. Halbersztat, Łódź 2018
- Ch. M. Joseph, *Strawiński – geniusz muzyki i mistrz wizerunku*, przeł. A. Laskowski, Warszawa 2012.

- Chciuk A., *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Łomianki 2015.
- Chłopicki W., *O humorze poważnie*, Kraków 1995.
- Crespelle J. P., *Montmartre w czasach Picassa 1900=1910*, przeł. M. Bibrowski, Warszawa 1987.
- Critchley S., *O humorze*, przeł. T. Mizerkiewicz, I. Ostrowska, Warszawa 2012.
- Czardybon M., *Chichot Michałki. Niebezpieczne związki czarnego humoru i kampu w Lubiewie Michała Witkowskiego*, „Tekstualia” 2014, nr 4.
- De Quincey T., *Wyznania angielskiego opiumisty i inne pisma*, przeł. M. Bielewicz, Warszawa 1980.
- Deer I. i H., *Satyra jako gra retoryczna*, przeł. J. Anders, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1983.
- Delumeau J., *Strach w kulturze Zachodu: XIV-XVIIIw*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986.
- Dostojewski F., *Zbrodnia i kara*, przeł. J.P. Zajęczkowski, Warszawa 1999.
- Dumas A., *Dama Kameliowa*, przeł. K. Cap, Warszawa 2013.
- Dybel P., *Masochizm Schulza i próg wstydu w słowie*, w: tegoż, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017.
- Dziemidok B., *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011.
- Dziemidok B., *O niektórych koncepcjach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1958, z. 13.
- Eastman M., *The Sense of Humor*, New York 1922
- Eder A., „...Kafka przemieniony w groteskę”, przeł. E. Dyczek, M. Nowak, „Literatura na Świecie”, Warszawa 1979, nr 10.
- Eisenstadt S. N., *Utopie a dynamika cywilizacji*, w: tegoż, *Utopia i nowoczesność. Porównawcza analiza cywilizacji*, przeł. A. Ostolski, Warszawa 2009.
- Eksteins M., *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Warszawa 1996.
- Eksteins M., *Taniec w słońcu. Geniusz, celebra i kryzys prawdy w epoce nowoczesnej*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2015.
- Feinberg L., *The Secret of Humor*, Amsterdam 1978.
- Ficowski J., *Ekslibrisy czyli Stanisław Weingarten i inni*, w: tegoż, *Okolice sklepów cynamonowych*, Kraków 1986.
- Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967
- Foucault M., *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, Warszawa 1999.
- Freud S., *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, w: *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993.
- Główczewski A., *Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej*, Toruń 2013
- Goethe J. W., *Faust*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1962.
- Gołaszewska M., *Śmieszność i komizm*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1987.
- Gondowicz J., *Bruno Schulz [1892-1942]*, Warszawa 2006.
- Grossek-Korycka M., *Medytacje. Synteza współczesności*, t. 1, Kraków 1914.
- Gryglewicz T., *Czy powrót do modernizmu?*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6.
- Gryszkiewicz B., *Czarny humor w świadomości krytycznej dwudziestolecia międzywojennego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2005, nr 5.
- Gryszkiewicz B., *O czerni czarnego humoru*, w: *Zbliżenia historycznoliterackie. Prace ofiarowane Stanisławowi Burkotowi*, pod red. T. Budrewicza, M. Busia i A. Gurbiela, Kraków 2003.

- Gryszkiewicz B., *O śmiechu i okrucieństwie*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2003, z. 3.
- Gryszkiewicz B., *Śmiech postmodernistów*, „Studia Historicolitteraria” 2002, z. 11.
- Hilsbecher W., *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1972.
- Historia brzydoty*, pod red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2009,
- Hobbes T., *Elementy filozofii*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 1956.
- Hobbes T., *Lewiatan*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 2005.
- Hook P., *Galeria szubrawców. Narodziny (i sporadyczne upadki), profesji marszandów, ukrytych aktorów na scenie dziejów sztuki*, przeł. M. Filipczuk, Kraków 2017.
- Humor europejski*, red. M. Abramowicz, D. Bertrand, T. Stróżyński, Lublin 1994.
- Humor i karnawalizacja we współczesnej komunikacji językowej*, red. J. Mazur, M. Rumińska, Lublin 2007.
- Huxley A., *Kontrapunkt*, przeł. M. Godlewska, Warszawa 1992.
- Irzykowski K., *Dziesiąta muza: zagrożenia estetyczne kina*, Kraków 1924.
- Jarry A., *Czyny i myśli doktora Faustrolla, patafizyka: powieść neoscjentryczna*, przeł. J. Gondowicz, Warszawa 2000.
- Jarzębska A., *Strawiński. Myśli i muzyka*, Kraków 2002.
- Jarzębski J., *Schulz*, Wrocław 2000.
- Jasieński B., *Bal manekinów*, Warszawa 2006.
- Jennings L. B., *Termin groteska*, przeł. M.B. Fedowicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.
- Kafka F., *Ameryka*, przeł. J. Kydryński, Warszawa 1978.
- Kafka F., *Dzienniki 1910-1923*, przeł. J. Werter, Londyn 1993.
- Kafka F., *List do ojca*, przeł. J. Sukiennicki, Warszawa 1979.
- Kafka F., *Proces*, przeł. B. Schulz, Kraków 2003.
- Kafka F., *Wyrok*, przeł. J. Kydryński, Warszawa 1975.
- Kalendarium życia i twórczości Alfreda Kubina*, oprac. M. Oberchristl, M. Rydiger, w: *Mroczna strona wyobraźni – sztuka Alfreda Kubina*, red. T. Leśniak, Kraków 2008.
- Kasperski E., *Czarny humor, komizm, parodia*, „Tekstualia” 2014, nr 4 (39).
- Kayser W., *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.
- Kępiński A., *Schizofrenia*, Warszawa 1981.
- Kiedacz W., *Sanatorium pod Klepsydrą – proza Schulza i wizje Hasa*, w: *Studia o prozie Schulza Brunona Schulza*, red. K. Czapłowa, Katowice 1976.
- Kody humoru*, pod red. A. Kwiatkowskiej i A. Staneckiej, Piotrków Trybunalski 2012.
- Kundera M., *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Godlewski, A. Jagodziński, Warszawa 1993.
- Kundera M., *Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1998.
- Kuryluk E., *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*, Warszawa 1974.
- Kurzke H., *Tomasz Mann. Życie jako dzieło sztuki*, przeł. E. Kowynia, Warszawa 2005.
- Libelt K., *Humor i prawda w kilku obrazkach*, Petersburg 1852.
- Lichański S., *Poeta wielkiego humoru*, „Literatura na Świecie” 1979, nr 10.
- Lindvall T., *Zaskoczeni śmiechem*, przeł. T. Szafranski, Warszawa 2001.
- Lytard J. F., *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3.
- M. Geier, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie. Mała filozofia humoru*, przeł. J. Czudec, Kraków 2007.
- Maag V., *Antychryst jako symbol zła*, przeł. A. Wołkowicz, „Literatura na Świecie” 1979, nr 10.
- Malraux A., *Antypamiętniki*, przeł. J. Guze, Warszawa 1993.
- Malraux A., *Głowa z obsydianu*, przeł. A. Tatariewicz, Warszawa 1978.

Mann K., *Mefisto*, przeł. J. Dmochowska, Warszawa 1983.

Mann T., *Czarodziejska góra*, t. 1, przeł. J. Kramsztyk, Warszawa 2017.

Mann T., *Czarodziejska góra*, t. 2, przeł. J. Łukowski, Warszawa 2017.

Mann T., *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna opowiedziany przez jego przyjaciela*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.

Markowski M. P., *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012.

Martin R. A., Ford T. E., *Psychology of Humor: An Integrative Approach*, Londyn 2018.

Mazur E. M., *Demony Alfreda Kubina*, „Literatura na Świecie” 1979, nr 10.

Miller A. L., *Gods and Games: Toward a Theology of Play*, New York 1973.

Mizerkiewicz T., *Czarny humor i sprzeczne tradycje nowoczesnej literatury*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

Mizerkiewicz T., *Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Poznań 2007.

Morawski S., *Paradoksy filozofii komizmu*, w: H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977.

More T., *Utopia*, przeł. K. Abgarowicz, Lublin 1993.

Nałkowska Z., *Dzienniki IV 1930–1939. Część 2 (1935–1939)*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1988.

Nancy J. L., *Dziki śmiech w gardzieli śmierci*, przeł. T. Załuski, „Kresy” 2002, nr 1.

Napierski S., Wyka K., *Dwugłos o Schulzu*, w: K. Wyka, *Stara szuflada*, Kraków 1967.

Neumann B., *Franz Kafka. Aporie asymilacji. Rekonstrukcja tryptyku powieściowego*, przeł. S. Mrożek, Wrocław 2012.

Nietzsche F., *Antychryst*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907.

Nietzsche F., *Ludzkie arcyłudzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1910.

Nietzsche F., *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907.

Nietzsche F., *Wędrowiec i jego cień*, przeł. K. Drzewiecki, Kraków 2005.

Nietzsche F., *Zmierzch bożyszcz czyli Jak filozofuje się młotem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1906.

Nilsen D. L. F., Nilsen Pace A., *The Language of Humor: An Introduction*, Cambridge 2018.

Niżyński W., *Dziennik*, przeł. G. Wiśniewski, Warszawa 2000.

Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

Orwell G., *Rok 1984*, przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 2011.

Oseka A., *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa 1987..

Parlicki M., *Wesołe epitafia i inne śmiertelnie niepoważne wiersze*, Kraków 2018

Passi I., *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewska-Gospodarek, Warszawa 1980.

Plessner H., *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. A. Zwolińska, Z. Nerczuk, Kęty 2004.

Płoszczyniec A., *Epistemologiczne sensory śmiechu w filozofii Nietzschego*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 2014, vol. 59.

Poe E. A., *Przedwczesny pogrzeb*, w: *Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Gdańsk 2000.

Porębski M., *Ikonosfera*, Warszawa 1972.

Rilke R. M., *Auguste Rodin*, przeł. W. Wirpsza, Kraków 1963.

Rorty R., *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 1996.

Rousseau H., *Bóg zła*, przeł. A. Kotalska, „Literatura na Świecie” Warszawa 1979, nr 10.

Rydel A., *Bezcenne. Naziści opętani sztuką*, przeł. W. Łygaś, Poznań 2015.

Rzymskie epitafia, zaklęcia i wróżby, oprac. L. Storoni Mazzolani, przeł. S. Kasprzysiak, Warszawa 1990

Sandauer A., *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, „Przegląd Kulturalny” 1956.

- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1995.
- Schulz B., *Szkice krytyczne*, oprac. M. Kitowska – Łysiak, Lublin 2000.
- Sidoruk E., *Granice satyry*, Białystok 2018.
- Sławiński M., *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Warszawa 1993.
- Słów tak łatwo zmienić się nie da – z Rolandem Toporem rozmawia Agnieszka Taborska*, „Literatura na Świecie” 1997, nr 8-9.
- Stasiuk M., Baran T., *Na krawędzi. Między psychozą a filozofią*, Warszawa 2015.
- Stępień T., *O satyrze*, Katowice 1996.
- Szarota P., *Wiedeń 1913*, Gdańsk 2013.
- Szuman S., *O dowcipie i humorze (Szkic psychologiczny)*, „Marchoń” 1935/1936, z. 2.
- Śmiech*, pod red. E. Pękały, Gdańsk 2005.
- Świat humoru*, pod red. S. Gajdy, D. Brzozowskiej, Opole 2000.
- Tarnogórska M., *Genus ludens. Limeryk w polskiej kulturze literackiej*, Wrocław 2012
- Humor: Teorie, Praktyka, Zastosowania*, red. S. Dżereń-Głowacka, A. Kwiatkowska, Piotrków Trybunalski 2009.
- Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, pod red. A. Stoffa, A. Skubaczewskiej-Pniewskiej, Toruń 2000.
- Topor R., *Abecadło Topora*, oprac. oraz tłum. A. Taborska, Warszawa 2005.
- Topor R., *Bal na ugorze*, przeł. A. Taborska, Warszawa 1998.
- Topor R., *Dzidzius pana Laurenta*, przeł. E. Kuczkowska, Gdańsk 1996
- Topor R., *Dziennik paniczny*, przeł. E. Kuczkowska, Gdańsk 1996.
- Tytko M., *Koncepcja humoru i dowcipu w ujęciu Stefana Szumana*, „Kultura i Wychowanie” 2011, nr 1.
- Urbanowski M., *Gest śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego: (rekonesans)*, „Wielogłos” 2007, nr 1.
- Vaillant F., *Roland Topor. Zduszony śmiech*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2009.
- Vogel D., *Akacje kwitną*, Kraków 2006.
- Voisine-Jechova H., *Spojrzenia komparatystyczne z różnych stron*, pod red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2016.
- W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003.
- Wickberg D., *The Senses of Humor: Self and Laughter in Modern America*, Ithaca and London 1998.
- Wierciński A., *Antropologiczny szkic o antypersonie*, „Literatura na Świecie” Warszawa 1979, nr 10.
- Wilde O., *Salome: tragedia w jednym akcie*, przeł. L. Choromański, Warszawa 1981.
- Zegadłowicz E., *Zmory. Kronika z zamierzchłej przeszłości*, Kraków 1984.
- Żygulski K., *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, Warszawa 1976.

Źródła ilustracji:

- Kalendarium życia i twórczości Alfreda Kubina*, oprac. M. Oberchristl, M. Rydiger, w: *Mroczna strona wyobraźni – sztuka Alfreda Kubina*, red. T. Leśniak, Kraków 2008.
- Schulz, B. *Xięga bałwochwalcza*, Warszawa 1988.
- Topor R., *Księżniczka Angina*, przeł. A. Taborska, Warszawa 1996.
- <https://www.filmweb.pl/film/Dyktator-1940-31335/photos>
- <https://www.filmweb.pl/film/Lokator-1976-7194/photos>

Summary

Black humor in the output of Alfred Kubin, Bruno Schulz and Roland Topor

The subject of this dissertation focuses on a deep analysis of the concept of black humor considered in relation to a broader aesthetic, comic category. The time frame of the work covers the first decade of the last century, then the 1930s and the period between mid-60s and 70s. Black humor was shown in this work not only as a component of the comic category, but also became a determinant of a certain attitude in the lives of the creators listed in the title and the key used for a new interpretation of selected works. In addition, the extensive relationship between black humor and other arts such as painting, graphics and film was investigated, because each of the specified authors was also an artist: Kubin a painter belonging to the expressionistic trend and the precursor of surrealism, Schulz a graphic artist and illustrator often using technology *cliché-verre*, while Topor, apart from drawings and graphics, also created extensive sets for theater, opera and film performances, including Fellini's *Casanova*.

Each chapter describes the particular artist and his characteristic, individual approach to the problem of black humor visible in individual texts or graphical representations. The first chapter begins with a short retrospection connected with a famous ballet show by Igor Stravinsky: *The Rite of Spring*, with the participation of the renowned dancer Waław Niżyński and the iconic Ballets Russes by Sergei Diaghilev, issued a year before the outbreak of the Great War. The show caused a huge scandal, but above all it undermined the current, traditional approach to art announcing future revolutions in ballet, composition and classical music. *The Rite of Spring* covered almost all fields of broadly understood art, contributing to the artistic rebellion of many artists, who did not want to create according to old, rotten rules. The continuation of the chapter contains the analysis of Kubin's sketches and his only novel, *The Other Side*, published in 1909, which was the result of the painter's creative crisis and a progressive mental illness: schizophrenia. The black humor we see in the art and prose combines the elements of horror, macabre and ridiculousness, moreover it contains many references to other painters, which Kubin particularly valued, thus pointing to the subordinate role of the true, authentic art in authoritarian systems. *The Other Side*, by the example of a fictitious Dream State and its capital

Pearl, depicts what dictatorship leads to and shows that finding a *Eutopia* - the land of happiness is rather impossible, thus this impossibility affects the pessimistic and sometimes catastrophic character of the novel.

The next chapter contains an analysis of two series of collections of short stories by Bruno Schulz: *The Cinnamon Shops* (1933) and *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass* (1937). Schulz's humor is based on the motto of the famous Shakespearean theater, The Globe: *Totus mundus agit histrionem* (*All the world's a stage*). Schulz laughs at the comedy of people, the world, shows the impermanence and transience of individual comic masks. Moreover, in this case, the function of language-level comedy, extensive, majestic metaphors often used to describe ordinary trivial activities and a series of allusions referring to the concept of myth and other outstanding writers such as Goethe, Rainer Maria Rilke and Thomas Mann play essential roles. An important figure in the world of Schulz's stories is Jakub, a character inspired by the father of the author, who impersonating an Old Testament prophet, proclaims his own heretical theories presented in the story: *Treatise on Mannequins or the Second Genesis*. In the *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, Schulz uses the *funeral humor* to take up the topic of death in a funny way and using symbols he warns against the dehumanization of the individual in the increasingly ghastly reality of the 30s.

The last part of the dissertation focuses on Roland Topor's extensive, comprehensive artistic activity. The subject of the analysis are three novels: *Memories* [*Mémoires d'un vieux con*] (1975), *La Princesse Angine* (1967) and *The Tenant* (1964). The first of these takes the form of a fictional diary in which the author laughs at all of the 20th-century artistic trends like: dadaism, expressionism or surrealism and famous personalities in the fields of art, literature, pop culture, philosophy such as: Klee, Degas, Hofmannsthal, Breton, Hemingway, Twain, Disney, Camus and dictators e.g. the Führer. *La Princesse Angine* is, in turn, a modern fairy tale that through the prism of black humor shows the story of an unusual princess and her crazy entourage pursued by the Enemies of the Crown. Finally, *The Tenant* which was filmed by Roman Polański in 1976, is full of *scatological humor* and nonsense, while the author presenting complicated interpersonal relationships simultaneously shows the readers a comical study of Trelkovsky's obsession and gradual madness.