

Tomasz Bocheński, CZARNY HUMOR W TWÓRCZOŚCI WITKACEGO, GOMBROWICZA, SCHULZA. LATA TRZYDZIESTE. (Redaktor naukowy: Włodzimierz Bolecki). Kraków (2005). (Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”), ss. 314, 2 nlb. „Modernizm w Polsce”. [T.] 11. Pod redakcją Włodzimierza Boleckiego, Ryszarda Nycza.

O twórczości Gombrowicza, Schulza i Witkacego – ze względu na ilość poświęconych jej rozpraw¹ – pisać coraz trudniej. Książka Tomasza Bocheńskiego – kolejna pozy-

¹ Dotyczy to zwłaszcza twórczości Gombrowicza, na temat której wydano w ostatnich latach ogromną ilość rozpraw, m.in.: *Gombrowicz – wieczny debiutant* J. Margańskiego (Kraków

cja w wydawanej przez „Universitas” serii „Modernizm w Polsce” – to próba odczytania ich utworów przez pryzmat kategorii czarnego humoru. Jak zaznacza autor, nie była ona dotąd szerzej wykorzystywana w literaturoznawstwie polskim, pojawiała się jedynie na marginesie rozważań o grotesce. Badacz wychodzi z założenia, że czarny humor spleta się z centralnymi problemami dzieł trzech pisarzy; analiza tego zjawiska może więc być kluczem do rozumienia ich twórczości.

Określając we wstępie założenia metodologiczne, krytyk przyjmuje metodę badawczą „od szczegółu do abstraktu”, unika wstępnych generalizacji i gotowych konstrukcji teoretycznych; proponuje wnikliwą interpretację przykładów czarnego humoru, wychodzącą od analizy środków formalnych. Fragmenty analityczne, należące do najlepszych partii książki, zostały wpisane w szeroki kontekst kulturowy i socjologiczny. Pozostając na terenie badań literaturoznawczych, Bocheński wykorzystuje inspiracje płynące z innych dziedzin, przede wszystkim z antropologii kulturowej. Interpretacji dzieł literackich i dyskursywnych Witkacego, Schulza i Gombrowicza towarzyszy więc lektura pozaarty-stycznych tekstów kultury. Autor recenzowanej pracy analizuje rytuały i obyczaje związane ze śmiercią, ale też np. podręczniki *savoir-vivre*'u. Odwołuje się również do rozważań współczesnej tanatologii, które okazują się przydatnym tłem do badania literackich przykładów czarnego humoru. Uwzględnienie zjawisk pozaliterackich pozwala krytykowi czytać czarny humor w kontekście historycznie zmiennych postaw wobec cielesności i śmierci. Bocheński proponuje rozumienie czarnego humoru jako „artystycznego ćwiczenia duchowego”, swego rodzaju współczesnej formy *ars moriendi* – interesują go zatem także „twórcze jednostki kryjące się za dziełami” (s. 21).

Rozdział otwierający pracę – *Wstęp do czarnego humoru* – znakomicie wprowadza w dwuznaczny charakter badanego fenomenu. Autor pokazuje, że, z jednej strony, czarny humor, naruszając *tabu* i negując ludzką wspólnotę wobec śmierci, niesie ryzyko nihilizmu. Z drugiej strony, bywa wyrazem „heroicznego” dystansu w obliczu ostateczności. Można więc – jak cytowany przez Bocheńskiego we wstępnym rozdziale Miłosz – postrzegać czarny humor jako nieprzyzwoitość, a zarazem duchową „taniochę”, „lokajski” gest wobec śmierci (s. 8). Można z kolei – za Freudem – przyznawać, że ten „prymitywny przypadek humoru”, ta „błaga” ma w sobie „coś na kształt wielkości duchowej” (s. 89)².

Ta dwuznaczność niewątpliwie zaciera się w warunkach niezwyklej popularności zjawiska. Czarny humor, który w latach trzydziestych był jeszcze wyzwaniem rzuconym moralności i zasadom dobrego smaku, w krótkim czasie stał się składnikiem powszechnej świadomości i konwencjonalnym chwytem sztuki masowej.

Można więc widzieć w czarnym humorze nihilistyczny gest lub przeciwnie: próbę karnawałowego odnowienia, przywrócenia wartości, odbudowania hierarchii znaczeń, a zarazem zabieg terapeutyczny. Czarny humor stanowi niekiedy, zdaniem autora recenzowanej książki, alternatywne rozwiązanie wobec nowoczesnych, poświeceniowych form ob-

2001), *Gombrowicz i nadliteratura* M. Głowińskiego (Kraków 2002), *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura* M. P. Markowskiego (Kraków 2004), *Literatura i lektura: o metakrytycznych i metaliterackich poglądach Witolda Gombrowicza* M. Bieleckiego (Kraków 2004 – jeden z wcześniejszych tomów z serii „Modernizm w Polsce”), by wymienić tylko kilka najważniejszych tytułów.

² Ambiwalencja czarnego humoru, jak trafnie wskazuje autor recenzowanej pracy, sięga zresztą jeszcze głębiej. Ten typ humoru ma prawdziwie demoniczny charakter, gdy przejawia się w wersji sadystycznej – jako humor katów. Czym innym jest zaś humor wisielczy – niewinny, przypisany ofiarom. Ta kwestia, potraktowana w pracy Bocheńskiego marginalnie, zasługiwałaby na baczniejszą uwagę, jej rozstrzygnięcie wymagałoby jednak sformułowania wyczerpującej definicji omawianego pojęcia. J. Palmer (*Granice śmiechu*. W zb.: *Humor europejski*. Red. M. Abramowicz, D. Bertrand, T. Stróżyński. Lublin 1994, s. 327) przeprowadza analizę „sadystycznego szyderstwa”, by dojść do wniosku, że mimo strukturalnego podobieństwa zasadniczo różni się ono od żartu.

chodzenia się z cierpieniem i umieraniem. Badacz zwraca uwagę na fakt, że dzisiejszy śmiech ze śmierci ma inny charakter niż karnawałowy śmiech średniowiecza czy renesansu, kiedy to stykano się z nią bezpośrednio na co dzień. Czarny humor, także w jego wersji odnawiającej, należałoby zatem – jak sugeruje Bocheński – traktować jako specyficzny, typowo modernistyczny fenomen, a nie jako bezpośrednią kontynuację sowizdrzalskiej tradycji śmiechu ze śmierci.

Najbliższy duchowi karnawału jest, w ujęciu Bocheńskiego, dorobek pisarski Gombrowicza, któremu poświęcone zostały cztery ostatnie rozdziały książki (*Gombrowicza casus zbrodni mentalnej; Filantrupijna biesiada; Komu kawalek ojca i kawalek matki, czyli „Pamiętnik Stefana Czarnieckiego”; „Iwona”, czyli o istocie istoty bez istoty*). Badacz podejmuje tu dyskusję nad charakterem wczesnej twórczości Gombrowicza. Polemizując z ujęciami Janusza Margańskiego i Michała Pawła Markowskiego, którzy interpretują ją w duchu Nietzschego, autor stwierdza, że wczesne utwory Gombrowicza znamionuje „ton salonowej ekstrawagancji, ton naruszenia konwensu, brzmienie skandalu towarzyskiego” (s. 255), a bluźnierstwa tego „nihilisty salonowego” służą „niewinnej prowokacji” (s. 272), mają charakter zabawy. Bocheński pisze: „u Gombrowicza Nietzscheańska negacja więcej w sobie ma obyczajowej prowokacji niż sensu demitologizującego. To nie gra Nietzscheańska, a »gra w Nietzschego« – zabawa z Nietzscheańską mitologią, [...] dobrze znana zabawa w duchu sowizdrzalskim, wpisana w długą tradycję literackiego błaznowania” (s. 250).

W ujęciu badacza humor wczesnego Gombrowicza (np. w *Pamiętniku Stefana Czarnieckiego*) – daleki od nihilizmu – to przede wszystkim śmiech wymierzony przeciw skostniałym rytuałom, martwym formom i konwencjom kulturowym. Twórczość autora *Ferdynurke* pokazuje – powiada Bocheński – „ozdrowieńczą, pierwotną siłę karnawałowego humoru” (s. 246). Podkreślenie sowizdrzalskich aspektów pisarstwa Gombrowicza wydaje się, zwłaszcza w odniesieniu do wczesnych utworów, jak najbardziej słuszne. Można wszakże odnieść wrażenie, że momentami badacz zanadto łagodzi wymowę literackich prowokacji autora *Trans-Atlantyku*. Zastrzega wprawdzie, że „są [one] niewinne jedynie jako gry literackie, tracą niewinność, gdy stają się grammi społecznymi” (s. 269). Wydaje się jednak, że „gry literackie” Gombrowicza, także te z lat trzydziestych, są równocześnie „grammi społecznymi” i – dodajmy – zupełnie poważnymi grammi egzystencjalnymi. Przepelnione duchem zabawy i pozbawione radykalizmu i patosu dzieł Nietzschego, wpisują się w nurt filozofii podejrzeń. Badacz chyba zbyt stanowczo rozgranicza te dwa możliwe sposoby lektury: odczytanie w duchu Dostojewskiego i Nietzschego (które nieco pochopnie utożsamia z odczytaniem „nihilistycznym”) i lekturę poprzez Rabelais’owską tradycję literatury-zabawy.

W rozdziałach poświęconych Witkacemu (*Zabić się dla sztuki, która umiera; Po Witkacym przychodzi Sajetan*) autor omawianej książki koncentruje się na utworach z lat trzydziestych. W *Jedynym wyjściu* i w *Szewcach* źródłem czarnego, wisielczego (ale i sadystycznego) humoru stają się najważniejsze tematy twórczości pisarza: motyw artysty przekłętogo, pogarda dla „spykniczałego” społeczeństwa i przede wszystkim – katastroficzna wizja przyszłości. Witkacy projektuje tragikomiczny obraz jutra, a jednocześnie wyszydza degradację samego katastrofizmu, który „przeobraził się w jałowe, bezradne, komiczne powtarzanie wiecznie tych samych argumentów” (s. 109). Czarny humor jest tu, jak chce Bocheński, „znakiem świadomości bezużytecznej, świadomości niezdolnej do odwrócenia upadku” (s. 99). Rodzi się – jak przekonuje badacz – z przeświadczenia o nieodwracalnej degradacji sztuki i zaniku metafizyki; ale także z poczucia jałowości ciągłych rozważań o degeneracji i nadciągającej katastrofie.

Współlistnienie powagi, tragizmu i humoru stanowi dla Bocheńskiego o istocie dzieła Witkacego. Humor jest tu zjawiskiem kluczowym, ale – jak twierdzi badacz – niejako mimowolnym. Pisarz jakby wbrew sobie „stacza się” w komizm: w grafomańskie wierszyki, makabryczne koncepty, sprośne kawały – a jednocześnie próbuje powstrzymać obcy swym artystycznym założeniom żywioł śmiechu, który prowadzi do intelektualnego splotenia, za-

graża teoretycznej i metafizycznej powadze dzieła sztuki, przeczy zasadom Czystej Formy, jest ustępstwem na rzecz „treści życiowych”. Bocheński pisze: „Witkacy przeżywa zatem zasadniczy problem sztuki poświeceniowej – kłopot z akceptacją tradycji karnawałowej. Sprośny, ludyczny, ziemski, anarchizujący śmiech postrzega jako żywioł obcy, destrukcyjny i – paradoksalnie – »żywioł« trywialnej przyszłości” (s. 56).

Dlatego w *Szewcach* scenom komicznym towarzyszą dystansujące komentarze i kpi-ny z własnych żartów. Czarny humor Witkacego ma więc charakter ambiwalentny: daleki od jednoznacznie odnawiającej roli, jaką spełnia np. u Gombrowicza, nie jest też tylko nihilistycznym gestem rozpacz. Jest próbą podniesienia, a nie obniżenia wagi doświadczeń ostatecznych, stanowi zatem – zdaniem Bocheńskiego – „skomplikowaną, pełną sprzecznosci obronę przed siłami rozkładu, śmierci, pospolitości” (s. 69).

W pierwszym z dwóch rozdziałów poświęconych Schulzowi (*Schulz, czyli obrona własnej suwerenności; Sanatorium Pod Klepsydrą*) podkreślony został fakt, że pisarz ten formułuje elementy swej koncepcji komizmu właśnie w obronie przed próbami przełożenia jego twórczości na obcy mu język teoretyczny Gombrowicza i Witkacego. Ta obserwacja pozwala Bocheńskiemu zarysować odrębność humoru autora *Sklepow cynamonych* na tle dwóch pozostałych pisarzy i prowadzi do wniosku, że komizm stanowi jedną z konstytutywnych cech literackiej wyobraźni Schulza. Dokonując rekonstrukcji jego teorii komizmu (sam twórca mówi o „panironii”), badacz wskazuje na fakt, że komizm jest tu kategorią ontologiczną, wpisaną w sam byt: rodzi się z poczucia względności wszelkich form rzeczywistości i absurdalności indywidualnego istnienia.

Jako główne źródła czarnego humoru w opowiadaniach Schulza krytyk wskazuje formy przejściowe między życiem a śmiercią oraz duchem a materią. Figury reifikacji ducha i antropomorfizacji materii stają się w tej prozie środkiem wykpienia powagi spraw ostatecznych i poniżenia duchowych dążeń. Bocheński pisze: „Mówienie o śmierci i umieraniu poprzez świat przedmiotów pozwala na grę w obniżanie i podwyższanie tonu mówienia o sprawach ostatecznych, czyli grę między konwencjonalnym, podniosłym mówieniem o śmierci i czarnym humorem” (s. 170).

W utworach Schulza mamy więc do czynienia ze zjawiskiem podobnym jak w twórczości Witkacego: narrator co raz „upada” w komizm, niskość i trywialność, by po chwili dokonać restytucji powagi i przesunąć punkt ciężkości ku sensom ostatecznym.

Także u Schulza, jak dowodzi tego analiza *Wiosny*, dochodzi do głosu ambiwalentny charakter czarnego humoru. Z jednej strony, neutralizuje on grozę śmierci, „pozwala znieść to, co nie do zniesienia” (s. 186), „oddziela od skandalu umierania” (s. 187), ma więc siłę ocalającą. Z drugiej jednak strony, budząc zdroworozsądkowy, kpiarski dystans do spraw ostatecznych, zamyka możliwość odczytania sensów, które niesie umieranie, wyklucza „zbliżenie do sedna rzeczy i przeszkadza w odnowieniu siły mitologizacji” (s. 200).

Do najciekawszych wniosków należy powracające kilkakrotnie stwierdzenie, że jedną z treści czarnego humoru jest ujawnienie niestosowności jakichkolwiek kulturowych gestów wobec śmierci, bezsilności wszelkich prób oswojenia i jej „odpowiedniego” nazwania. W Gombrowiczowskiej *Zbrodni z premedytacją* śmieszność rodzi się – jak pisze Bocheński – z „semantycznej walki o właściwe nazywanie zmarłego-trupa” (s. 227), rozgrywającej się między sędzią, który używa biurokratycznych, formalnych określeń, a rodziną, która, unikając biologicznego konkretności, posługuje się eufemizmami. Czarny humor to zatem śmiech ze śmierci, ale także z, zawsze niestosownego, mówienia o niej, czy w końcu – jak chce badacz – to „znak niemocy języka” (s. 208) i ukazanie „nieprzystawalności wszelkiej nazwy do przedmiotu, nie tylko nazw śmierci i umierania” (s. 209).

Jak wspominałem, istotny punkt odniesienia dla interpretacji czarnego humoru stanowią w książce Bocheńskiego refleksje na temat rozpadu tradycyjnych form obcowania z ostatecznością, procesu medykalizacji i depersonalizacji śmierci w świecie współczesnym. Wprowadzenie tego kontekstu należy do największych zalet pracy. Niekiedy jednak

można odnieść wrażenie, że badacz jakby „na skróty” wpisuje w swą lekturę utworów literackich gotowe ustalenia teoretyczne. Np. w interpretacji *Szewców* krytyk stwierdza: „Przedstawiciele ludu – mistrz szewski i Czeladnicy powinni się wobec śmierci zachowywać właściwie, a zachowują niewłaściwie. Widzą, że ich gesty są niestosowne, słowa nieodpowiednie, jednak nie potrafią znaleźć tonu właściwego” (s. 105).

Trudno zgodzić się z konkluzją, że autor *Szewców* „pokazuje [...] upadek tradycyjnych postaw wobec umierania i cierpienia” (s. 105), ponieważ w dramatach Witkacego bohaterowie w każdej sytuacji mówią i zachowują się „niewłaściwie”, przy czym nie ma tu zazwyczaj „realistycznej” motywacji psychologicznej. Z kolei analizując postawę syna wobec śmierci ojca w *Zbrodni z premedytacją*, badacz pisze: „Nie wiedząc, co zrobić ze zmarłym, syn [...] woli już dusić trupa niż wydusić z siebie prawdziwy żal” (s. 215). Inaczej mówiąc: emocjonalny paraliż sprawia, że syn woli przyznać się do nie popełnionej zbrodni niż przekonać sędziego o swojej niewinności, okazując smutek z powodu śmierci ojca. Tego typu interpretacja zdaje się ignorować groteskowy wymiar utworu; pomija fakt, że logika opowiadania jest zbyt absurdalna, by można było tytułową zbrodnię odczytywać w kategoriach psychologicznego prawdopodobieństwa. Analizowane przykłady czarnego humoru są, jak sądzę, literackimi konstrukcjami, elementami większych całości formalnych i wymagają ostrożności, kiedy chce się je interpretować w kontekście badań antropologicznych. To zastrzeżenie dotyczy jednak niektórych tylko fragmentów książki, zazwyczaj autor przekonująco łączy wątki tanatologiczne z dyskursem literaturoznawczym.

Kolejne rozdziały przynoszą wiele ciekawych spostrzeżeń interpretacyjnych i dowodzą trafności wyjściowego założenia, że czarny humor stanowi dobry klucz do odczytania najważniejszych problemów analizowanej twórczości. Jednak w książce Bocheńskiego to właśnie ta nadrzędna kategoria badawcza budzi największe wątpliwości, nie do końca bowiem spełnia rolę idei spajającej rozważania autora. We *Wstępie do czarnego humoru* deklaruje on, że interesuje go przede wszystkim analiza przykładów czarnego humoru, abstrakcyjne ustalenia teoretyczne na ten temat mają dlań zaś znaczenie drugorzędne. Podkreśla, że celem jego książki „nie jest [...] znalezienie kamienia filozoficznego, czyli zdefiniowanie czarnego humoru ani humoru w ogóle. Nie chodzi też o utworzenie prowizorycznej definicji na podstawie analizy czarnego humoru w twórczości Witkacego, Schulza i Gombrowicza” (s. 20).

Bocheński przypomina także, że już André Breton, autor terminu „*humour noir*” i pionierskiej *Antologii czarnego humoru* z 1939 roku, mówił o problemach z definicją zjawiska. Poczyniwszy te zastrzeżenia, badacz proponuje jednak prowizoryczne określenie czarnego humoru: we *Wstępie do czarnego humoru* czytamy, że termin ten „oznacza śmiech ze śmierci, cierpienia, kalectwa, okrucieństwa” (s. 19), „śmiech ze spraw ostatecznych” (s. 7), który „nie zawsze [...] wynika z niewiary w nic”, ale „zawsze ma smak degradacji” (s. 8), odwołuje się do tego, co „gorszące, zakazane, egzotyczne i dziwaczne”, bywa zazwyczaj gestem nihilisty czy cynika, ale i rozczarowanego idealisty” (cyt. na s. 19). W toku interpretacji kolejnych utworów to wyjściowe pojęcie zostaje rozmyte: autor analizuje bowiem zjawiska, które wprawdzie pozostają w ścisłym związku z komizmem, ale niekoniecznie w jego „czarnej” wersji. Są to np. „wyrażone często wulgaryzmami [...] odniesienia do jedzenia i seksu”, „dosadne obrazy cielesności zdegradowanej”, „trywialne dowcipy, obraźliwe epitety, wyszukane przekleństwa” (s. 70, 71).

Szkoda, że autor omawianej książki zrezygnował z próby ściślejszego teoretycznego opracowania nadrzędnej dla swych badań kategorii. Zwłaszcza że historia – jak czytamy we wstępnym rozdziale – ale też teoria czarnego humoru nie doczekały się dotąd wyczerpującego opisu. Kategoria ta rzeczywiście, jak podkreśla Bocheński, nie była dotychczas szerzej wykorzystywana; ale należałoby ją doprecyzować, by mogła w pełni potwierdzić swą funkcjonalność. Tymczasem centralne pojęcie pracy pozostaje nieostre i zbiega się z innymi kategoriami estetycznymi opartymi na dysonansach. Rozważania o czarnym humorze momentami stają się wariacjami na tematy związane z groteską. Kiedy badacz pisze np. o „współistnieniu powagi i humoru» w twórczości Witkacego” (s. 119) lub o na-

pięciu między komizmem a tonacją serio u Schulza – formułuje sądy na temat zjawiska natury ogólniejszej niż czarny humor. Na początku recenzowanej pracy autor wyraźnie przyjmuje założenie, że czarny humor jest pojęciem węższym od groteski, opartym na kryterium tematycznym. Nie przeprowadza jednak ścisłego teoretycznego rozróżnienia; a w toku interpretacji co raz odwołuje się do zjawisk o charakterze groteskowym, nie poświęcając uwagi relacji między tymi dwiema kategoriami.

Można odnieść wrażenie, że czarny humor jest pojęciem zbyt wąskim dla samego badacza, a interpretacje poszczególnych utworów nie mieszczą się w przyjętych w tytule i we wstępie ramach tematycznych. Widać to zwłaszcza w rozdziale poświęconym *Iwone, księżniczce Burgunda*. Bocheński czyta dramat Gombrowicza jako utrzymaną w duchu czarnego humoru „historię o społeczności w upadku, o ludziach bylejakich, którzy potrzebują zbrodni, by wydobyć się z nijakości” (s. 280). Interpretując finałowe „morderstwo w stylu *buffo*” (s. 278), krytyk dochodzi do wniosku, że „czarny humor *Iwony* ukrywa poważne znaczenia, lecz całkiem inne niż wyrażone wprost w *Notatkach z podziemia i Biesach*” (s. 278), a „patetyczny schemat tragedii [...] zyskuje ton komediowy, ton czarnego humoru” (s. 279). To odwołanie się do czarnego humoru w ostatniej scenie dramatu pozostaje jednak na marginesie głównych rozważań.

Także swobodny, dygresyjny tok narracji sprawia, że czarny humor bywa w pracy Bocheńskiego jedynie punktem wyjścia do refleksji na temat śmierci (nie tylko w ujęciu *buffo*) lub komizmu (niekoniecznie w „czarnej” wersji). Otrzymaliśmy więc rozprawę napisaną nie tyle na temat, co raczej „wokół” zagadnienia czarnego humoru, co nie zmienia faktu, że książka Bocheńskiego jest lekturą inspirującą. Wpisując twórczość Witkacego, Schulza i Gombrowicza w kontekst rozważań o współczesnych postawach wobec śmierci i umierania, niesie istotny wkład do badań nad polskim modernizmem³.

Kajetan Mojsak

(Szkola Nauk Społecznych

– The Centre for Social Studies, IFiS PAN, Warszawa)

Abstract

A review of the book by Tomasz Bocheński being an attempt to comprehend texts by Witkacy, Gombrowicz, Schulz through the prism of the category of black humour in the context of the attitudes towards physicality and death; it puts forward the idea of humor understanding as a peculiar form of the contemporary *ars moriendi*.

³ Pracy Bocheńskiego przydałaby się większa dbałość wydawcy o stronę edytorską. Brak cudzysłowów (s. 54, 58, 88, 89, 107, 160, 229, 275) i literówki (s. 49, 51, 96, 99, 115, 149, 157, 165, 173, 217, 255, 273) na pewno nie ułatwiają lektury, a chwilami wywołują niezamierzony efekt humorystyczny (kiedy czytamy, że Gombrowicz „umieścił a k c j e na królewskim dworze”, s. 273; podkreśl. K. M.).