

dr hab. Maria Tarnogórska

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet Wrocławski

Recenzja rozprawy doktorskiej p. Eweliny Bajer *Czarny humor w twórczości Alfreda Kubina, Brunona Schulza i Rolanda Topora*

Zagadnienie tzw. niekonwencjonalnego humoru, związanego z doświadczeniem transgresji, zatem przekraczaniem bezpiecznych i powszechnie aprobowanych granic, nader rzadko, jak wolno sądzić, staje się przedmiotem rozważań rodzimych literaturoznawców. Jedną z najmniej oswojonych jego postaci stanowi czarny humor, którego trzy niezwykle istotne literackie wcielenia zdecydowała się opisać Autorka rozprawy, dając tym dowód nie tylko żywotności zjawiska, lecz także wielości kryjących się za nim idei artystycznych. Zestawienie nazwisk twórców, reprezentujących różne pokolenia, wydaje się przy tym efektem starannego wyboru, umożliwiającego z jednej strony wnikliwą analizę indywidualnych, ale i historycznie uwarunkowanych poetyk, z drugiej zaś wskazanie punktów wspólnych, o ponadhistorycznym niejako znaczeniu, które przyczynić się mogą do pogłębienia ciągle jeszcze niewystarczającej refleksji na temat omawianej odmiany humoru. Tym, co bez wątpienia łączy trzech autorów jest przynależność do szeroko rozumianej formacji awangardowej w różnych fazach jej rozwoju: Alfred Kubin- ekspresjonista, uważany za jednego z prekursorów surrealizmu- to przedstawiciel austriackiej awangardy przełomu XIX i XX wieku, Bruno Schulz – autor zaliczany (obok Witkacego i Gombrowicza) do nurtu polskiej międzywojennej prozy awangardowej, Roland Topor zaś- kontynuator w okresie powojennym francuskiego nadrealizmu, którego tożsamość ukształtowała w dużej mierze słynna *Antologia czarnego humoru* André Bretona. Ekspresja artystyczna każdego z nich nie ogranicza się przy tym do sfery literatury. Autorka tak dobrała przykłady, by analizowaną przez siebie kategorię czarnego humoru uczynić w twórczości pisarzy jeszcze bardziej widoczną, bo rozprzestrzeniającą się na inne dziedziny sztuki: malarstwo, grafikę czy dzieło filmowe (przypadek Topora), których wspólną płaszczyzną staje się określona „postawa egzystencjalna” (s. 19). Ów związek z dwudzie-

stowieczną awangardą określił przy tym obrany przez p. Ewelinę Bajer sposób rozumienia czarnohumorystycznych doświadczeń, zupełnie wykluczając z pola widzenia ten wariant śmiechu połączonego z grozą, który stanowi domenę wyodrębnionego niegdyś przez Stefanię Skwarczyńską rodzaju rozrywkowo- autotelicznego. W pracy nie sposób więc znaleźć choćby wzmianki na temat upowszechnionej dzięki przekładom Stanisława Barańczaka tradycji angielskiego i amerykańskiego humoru, reprezentowanego przez „okrutne rymy” Harry’ego Grahama, Hilaire’a Belloc’a czy tłumaczonego ostatnio przez Michała Rusinka Edwarda Goreya, nie wspominając już o klasycznych limerykach Edwarda Leara, w których roi się od przypadków dziwnych zgonów, podlegających regułom nonsensowej dziwności. Echa ich twórczości znaleźć można również w tekstach polskich autorów: naśladowcę styl Grahama Antoniego Marianowicza, lubującego się w postaciach „nekrofilutków” Macieja Słomczyńskiego, czy nawet alruitkach Wisławy Szymborskiej („Nie męcz aptek i lekarza,/ sam znajdź drogę do cmentarza”). Owa tradycja *light verse* słusznie wyłączona została przez Autorkę poza obręb głównych rozważań (jest w nich tylko jeden fragment, w którym wspomina się o tzw. wesołych nagrobkach), choć mimo wszystko widziałabym dla niej miejsce we wprowadzeniu, tym bardziej, iż zachęca do tego jego wieloznaczny tytuł, sprzyjający szerokiemu potraktowaniu fenomenu czarnego humoru (*Człowiek komediantem świata*). Pozostanie w kręgu poddanej światopoglądowym obligacjom awangardy, kontrastującej z purnonsensową, czysto ludyczną poetyką tzw. poezji niepoważnej, znacznie ogranicza bowiem spojrzenie na całość zjawiska, eliminując choćby rozpoznawalny w badaniach nad komizmem wariant *black nonsense*. Wracając jednak do koncepcji zaproponowanej przez p. Ewelinę Bajer stwierdzić trzeba, iż właściwie – **i nie jest to z mojej strony żaden zarzut** – praca nie ma *stricte* humorologicznego charakteru, który objawiałby się w dążeniu do szczegółowego rozpoznania mechanizmów komicznych określających gatunkową tożsamość omawianej odmiany śmieszności. Mimo wykorzystania przez Autorkę jak najbardziej słusznie i z wyczuciem teoretycznej ważności bogatej literatury przedmiotu, cel rozprawy wydaje się zupełnie inny: zbliżenie do analizowanej twórczości **poprzez** kategorię czarnego humoru, która nie jest wszak traktowana autonomicznie, lecz w wielorakim i złożonym powiązaniu nie tylko z tendencjami artystyczno- filozoficznymi epoki, ale także osobistymi obsesjami autora, znajdującymi wyraz właśnie w specyficznej syntezie śmiechu i grozy. Poświęcone poszczególnym sylwetkom twórczym trzy główne rozdziały rozprawy to zatem przede wszystkim niezwykle erudycyjne, nasycone szczegółowymi odniesieniami zarówno do znaczących wydarzeń historycznych i artystycznych, jak i faktów biograficznych interpretacje utworów literackich oraz powiązanych z nimi innych, wymienionych wcześniej, twórców sztuki. Interpretacje te zyskują

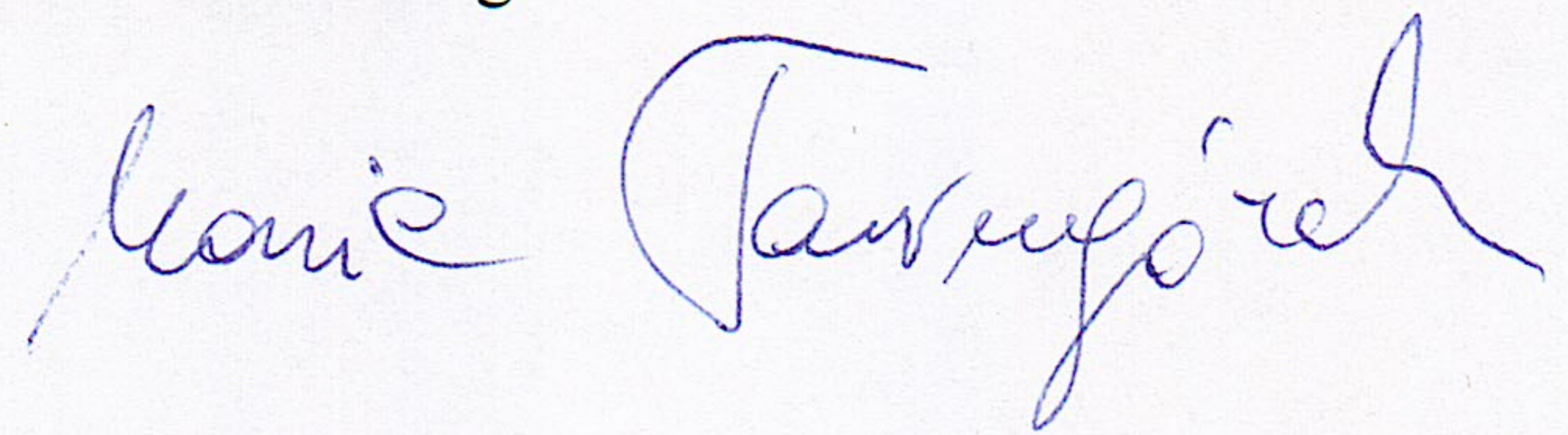
szczególne nacechowanie dzięki zastosowaniu w funkcji klucza interpretacyjnego kategorii czarnego humoru, co jasno sygnalizuje Autorka w zamykającym pracę podsumowaniu: „Przedstawione w niniejszej rozprawie interpretacje, skupione wokół problematyki czarnego humoru, pozwalają spojrzeć na analizowaną twórczość w pełniejszy, bardziej transgresyjny sposób, dlatego figurę *humour noir* definiowano w niej jako element struktury dzieła, znacznie wzbogacający poszczególne treści na poziomie języka oraz sam sposób obrazowania” (s. 245- 246). Czarny humor traktowany jako narzędzie transgresji staje się zatem w proponowanym ujęciu także, a może przede wszystkim, kategorią poznawczą, pozwalającą – ze względu na swą skomplikowaną naturę- wyrażać niejasne i nieznajdujące odpowiednika w innym „języku” doznania podmiotu. Tak więc *kubinesk humor* przedstawiony zostaje w pełnym powiązaniu z klimatem artystycznym swojej epoki, do którego obszerne (może nawet nazbyt) wprowadzenie stanowi opis skandalu towarzyszącego paryskiej premierze *Święta wiosny* Strawińskiego, łamiącego dotychczasowe kanony sztuki. Perwersyjny z perspektywy mieszczańskiego odbiorcy, mieszający erotykę i okrucieństwo, nazywany „diabolicznym” humor plastyczny Kubina, jak również wyrażający, jak określa to Autorka, „lęki milenijne” (s. 58) i skłaniający do porównań ze światem Kafki trudny, bo pozbawiony radości komizm jego powieści *Po tamtej stronie* stawał się metodą eksploracji nowych obszarów wrażliwości, nieprzystających do filisterskiej moralności i gustu. Podobna strategia zastosowana zostaje w rozdziale poświęconym malarsko- literackiej twórczości Brunona Schulza. Jak twierdzi Autorka, „komika Schulza nabiera pełni blasku dopiero w momencie, gdy towarzyszy jej interpretacja poprzez wielowymiarowy, szeroki kontekst kulturowy” (s. 94- 95). Indywidualny styl twórcy *Sklepów cynamonowych*, bazujący na idei ciągłej „panmaskarady”, powodującej komiczne konflikty pomiędzy duchem i materią, jak również ciemna, groteskowa, śmieszno-poważna erotyka jego rysunków dają podstawę do refleksji uwydatniającej odniesienia do myśli egzystencjalnej (Heideggerowskie uczucie trwogi) czy teorii Freuda. Autorka nie porzeka jednak na tych, dość oczywistych i istotnych dla wyjaśnienia zagadki czarnego humoru, skojarzeniach, lecz oplata twórczość Schulza misterną siecią intertekstualnych powiązań, konfrontując ją z całym szeregiem twórców w niewielkim choćby stopniu przywodzących na myśl stosowane w analizowanych dziełach zabiegi. Obok zestawień z prozą Zegadłowicza, Tomasza Manna czy Aleksandra Dumasa pojawiają się więc odniesienia do „techniki van Gogha” (s. 94) czy filmów Hitchcocka (s. 137). Podobna hiperintertekstualność (ukuwam ten termin na wzór określenia „hiperpoprawność”) występuje także w części pracy poświęconej twórczości Rolanda Topora. O ile bowiem jeszcze zasadne, choć oparte na bardzo odległej asocjacji, wydać się może przywołanie nazwiska Moliere (s. 176), o tyle paralele

ze *Zbrodnią i karą* Dostojewskiego czy powieścią łotrzykowską (s. 216) budzić mogą wątpliwości z powodu zbyt „rozszerzonych” granic interpretacji. Znakomitym przykładem takich ryzykownych operacji interpretacyjnych jest następująca konstatacja, towarzysząca rozważaniom na temat powieści *Chimeryczny lokator*: „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” (s. 227). Imponująca w przypadku p. Eweliny Bajer sfera *déjà lu*, by użyć sformułowania Rolanda Barthesa, niekiedy staje się więc, paradoksalnie, krępującym Autorkę balastem, powodującym nadmierne rozproszenie narracji oraz niepotrzebnie odwołującym moment zasadniczych dla przedmiotu rozprawy ustaleń. Związana z tym łatwość skojarzeń również prowadzi do manowce, co widać choćby w zestawieniach, w których dochodzi do znamiennej „zmęcenia” tożsamości analizowanych zjawisk. W partiach poświęconych powieści *Księżniczka Angina* spotkać zatem można takie, w efekcie niekonkluzywne, charakteryzujące się „zapętłonym” znaczeniem gatunkowe formuły, jak: „autor wielokrotnie stwarza jedynie fasadę baśniowości, bliską koncepcji realizmu magicznego, którą co raz przełamują elementy naturalistyczne” (s. 215) czy „fantastyczno- naturalistyczna baśń” (s. 209). Pomijając właściwe podobnym zabiegom klasyfikacyjnym pomieszanie materii, przypomnieć trzeba, iż analiza wspomnianej wyżej powieści Topora zamieszczona została w rozdziale pt. *Logika nonsensu*, szczególnie ważnym, jak się wydaje, dla badań nad istotą czarnego humoru. Tymczasem właśnie tutaj dochodzi do najpoważniejszych nieporozumień oraz fałszywych gatunkowych rozpoznań. Przede wszystkim tytułowa „logika nonsensu” nie została dostatecznie objaśniona poprzez odwołanie się do stosownej tradycji literackiej. W rezultacie Autorka za „właściwą” *Księżniczce Anginie* uznaje „baśniową »logikę nonsensu«” (s. 194), wywołując istne „generyczne” zamieszanie, zaciemniające istotę będącego przedmiotem analizy czarnego humoru. Ta niefortunna kontaminacja zaciera wszakże zasadnicze różnice istniejące między podlegającą schematycznym regulacjom rzeczywistością baśni a zupełnie nieprzewidywalnym światem nonsensu. Fakt wykorzystania przez Topora baśniowych motywów nie oznacza przecież wcale przejęcia gatunkowej konwencji, przeciwnie- staje się ona obiektem nonsensowej parodii, posługującej się zaskakującą, odbiegającą od wszelkich schematów logiką. Zasady rządzące rzeczywistością baśniową, szczegółowo opisane przez Władimira Proppa, w żadnym razie nie znalazłyby zastosowania w opisie świata nonsensu, którego niezrozumiała logika nader często znajduje odzwierciedlenie w literaturze przenikniętej doświadczeniem „nieoczywistego”, niepoddającego się

racjonalnym wyjaśnieniom, czarnego humoru. Trop baśniowy wcale zatem nie prowadzi do odkrycia oryginalnych właściwości poetyki Topora. Sama Autorka zauważa zresztą (s. 201), jak dalece wykreowane przez pisarza postacie odbiegają od baśniowych stereotypów. Bardziej więc pomocny przy lekturze *Księżniczki Anginy* mógłby okazać się artykuł Jeana- Claude'a Piguet'a *Struktury logiczne komizmu*, na przykładzie *Alicji w Krainie Czarów* opisujący działanie nonsensowej logiki, niż odwołania do Bettelheima, kierujące uwagę w stronę baśniowej semiotyki. Tym bardziej, że utwór Lewisa Carrolla kilkakrotnie wspomniany został w tej części pracy- niestety, w sposób, który budzić może spore wątpliwości. Wprawdzie główną winę za to ponosi cytowana przez Autorkę badaczka, jednak trudno zgodzić się z twierdzeniem, iż wiktoriańską opowiastką rządzi „logika snu” (s. 209). Sen, w który popada bohaterka, ustanawia jedynie przestrzeń, w obrębie której toczyć się będzie *the Game of Nonsense*, podporządkowana wielorakim regułom, z natury obcym całkowicie irracjonalnej rzeczywistości marzeń sennych. Trudno również nie dostrzec z gruntu fałszywego podziału odnoszącego się do uprawianych w świecie Carrolla gier słownych. Z całą pewnością związane z twórczością autora *Alicji* kalambury (najbliższa im angielska nazwa to *puns*) to nie to samo, co słynne, inspirujące późniejsze dzieło Joyce'a, *portmanteau words*, czyli słowa- walizkowce (z utożsamieniem takim mamy do czynienia na s. 209- 210). W pewnym sensie relacja między nimi oparta jest nawet na opozycji, mimo iż obie formy zaliczane są do dziedziny gier słownych (*word play*). W przypadku kalamburu liczy się przede wszystkim podobieństwo słowne (za Carrollem: *nie chciało* i *Niech ciało*), podczas gdy konstrukcja walizkowa opiera się na kontaminacji dwóch lub więcej różnych wyrazów („*Rykoświstąkać* to coś pomiędzy rykiem a świstem, z odrobiną chrząkania pośrodku”- jak objaśniał Alicji istotę jednego z *portmanteau words* Humpty Dumpty). Co więcej, wbrew temu, iż Autorka powołuje się na wpływ tradycji Carrolliańskiej na twórczość Topora, pisząc o „słowach- walizkach”, stanowiących jeden z elementów warstwy językowej *Księżniczki Anginy* podporządkowanych poetyce czarnego humoru, nie udało mi się znaleźć w tekście rozprawy żadnych ilustrujących je przykładów. Niniejsze szczegółowe uwagi, sformułowane głównie w trosce o przejrzystość genologicznych rozróżnień, w żadnym jednak razie nie powinny przesłonić zasadniczych walorów pracy p. Eweliny Bajer. Przedstawiona przez Nią rozprawa doktorska stanowi bowiem niewątpliwie ważne naukowe opracowanie, które ma szansę wyraziście wpisać się w niezbyt bogato reprezentowany w Polsce nurt badań, podejmujących zagadnienie złożonych, światopoglądowo uwikłanych postaci komizmu. Poddane przez Autorkę analizie i interpretacji przykłady uwikłania to w najwyższym stopniu zdają się unaoczniać, prezentując „trudny”, „czarny” komizm awangardy, wyróżniający się skrajnym indywidualizmem postaw i poetyk. Opisane w pracy

indywidualne warianty czarnego humoru ukazują go zatem jako niezwykle istotną jakość **dzieła awangardowego**, ściśle zależną od atmosfery czasu, jak również typu osobowości twórczej i skojarzonej z nią „figury losu”. Niewątpliwie pomaga w śledzeniu tych zawiłości płynna, dynamicznie rozwijająca się narracja, znajdująca kompromis między językiem naukowych rozważań, a trybem opowieści nasyconej erudycyjnym konkretem (niezbyt często zdarza się to w pracach młodych badaczy) i zabarwionej widoczną pasją poznawczą. Za jedyne utrudnienie uznałabym niefortunną interpunkcję, wprowadzającą liczne „zakłócenia” naturalnego toku wypowiedzi. Do zaniedbań redakcyjnych zaliczyłabym także nie zawsze prawidłową pisownię imion i nazwisk (Kandinsky zamiast Kandinskim- s. 26, Sigmunt Freud zamiast Sigmund Freud- s. 33, Cesare Lobroso zamiast Cesare Lombroso- s. 228) czy niezgodność występującą w numeracji cytatów (przypis 159, s. 64).

Biorąc jednak ostatecznie pod uwagę całość przedsięwzięcia, na które składają się trzy gruntowne, imponujące rozległością interpretacyjnych horyzontów i głębokością analizy „studia przypadków”, wysoko oceniam przedłożoną do recenzji rozprawę. Stwierdzam jednocześnie, iż spełnia ona wymagane ustawą warunki oraz wnoszę na tej podstawie o dopuszczenie p. Eweliny Bajer do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



Wrocław, 27 czerwca 2019 r.