

ROZPRAWY I SZKICE

Anna Łebkowska

Ratunek dla Europy w *Weselu* *hrabiego Orgaza* Romana Jaworskiego. O złudnych projektach nowoczesności

Próba uzdrowienia „przedwcześnie zwiędłej Europy”¹ (18) tworzy nadrzędny temat wydanej w roku 1925 powieści Romana Jaworskiego *Wesele hrabiego Orgaza*. Od razu przypomnieć trzeba, że poszukiwanie sposobów ratowania starego kontynentu i poczucie odpowiedzialności za jego dalsze losy nie było w literaturze lat dwudziestych zjawiskiem odosobnionym. Kulturowe wyobrażenia na jego temat kształtują w znacznym stopniu literaturę modernizmu obfitującego w utwory ujawniające niezwykle mocną samoświadomość europejską. Świadczy o tym chociażby spora liczba utworów z Europą w tytule.

Przede wszystkim „Europa” w ciągu następujących po sobie dekad XX wieku staje się nośnikiem znaczeń, w których przecinają się kwestie związane zarówno z estetyką, etyką, epistemologią, jak i z zagadnieniami natury narodowej oraz społecznej. Jedno nie ulega wątpliwości: w dobie modernizmu traktowana jest nie tyle jako przestrzeń geograficzna, ile jako obszar mentalny, historycznie ugruntowany stan świadomości kulturowej, system struktur społecznych, układ sił politycznych, ekonomicznych itd. Stąd właśnie niezbędne okazują się określenia w rodzaju: pojęcie czy kategoria².

Jak zatem kształtuje się mapa tendencji związanych z europejskością? Otóż wyraźnie rozwija się fascynacja Europą utożsamianą z kategorią nowoczesności. Począwszy od *Legendy Młodej Polski* Stanisława Brzozowskiego, a więc

¹ R. Jaworski, *Wesele hrabiego Orgaza*, Kraków 2002. Numery stron w nawiasach pochodzą z tego wydania.

² Z książek współczesnych tak profilujących „Europę” wystarczy podsunąć tytuły: R. Buttiglione i J. Marecki, *Europa jako pojęcie filozoficzne*, Lublin 2006, czy *Kategoria Europy w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A.Z. Makowiecki, Warszawa 1992.

od roku 1910, europejskość, tak właśnie pojmowana, staje się wartością zasadniczą w kształtowaniu twórczego podmiotu: „Człowiek nowoczesny rodzi się w Europie – choć o tym świat wątpiących zdaje się nie wiedzieć”³. Nowoczesna europejskość funkcjonuje u Brzozowskiego jako sposób doświadczania świata, jako rodzaj aktywności tożsamej z taką samoświadomością kulturową, która nie pozwala na działanie w schematyzmie i izolacji, łączyć się ma natomiast z autokreacją i inwencyjnością. W kulturze europejskiej widzi pisarz to, co w myśl jego przekonań najwartościowsze: wytworzenie świadomości, która byłaby w stanie sprostać wyzwaniom współczesności.

Afirmacja europejskiej nowoczesności widoczna jest w różnych odmianach literatury awangardowej: u futurystów i awangardzistów krakowskich, bywa zresztą wprost wyrażana w ich manifestach. Wyraźna linia wiedzie od apoteozy Europy nowoczesnej do traktowania tejże jako „tradycyjnego” i zużytego już systemu wartości estetycznych, politycznych, społecznych, systemu wymagającego zmiany. W rezultacie coraz dobitniejsze stają się próby poszukiwań poza centrum, za jakie wówczas uchodziła. Tym samym współgrają z sobą dwie tendencje: jedna, którą można nazwać gestem odejścia, zwrotem w stronę tego, co inne, nieznanne, obce i w swej obcości atrakcyjne, i druga: sprowadzająca się do poszukiwania środków zaradczych, do działań uzdrawiających, ratujących europejski system wartości.

Te dwie tendencje często spletały się z sobą. Ponadto gest odejścia i odwrócenia zarazem – widoczny od czasów wczesnej Młodej Polski i trwający przez dwudziestolecie⁴, współgrał z niechęcią do złudnego oswojenia świata. Łączył się z otwarciem na inne kultury, z potrzebą odświeżenia starzejącej się Europy, jednocześnie poświadczając poszukiwanie kultur pozbawionych świadomości kryzysu i zarazem tęsknotę za kulturami bądź dającymi poczucie zadomowienia w świecie, bądź takimi, które – przynajmniej jak sądzono – znajdują jeszcze oparcie w transcendencji⁵. Poza dotychczasowym – rozpadającym się – centrum zaczęto szukać nowych możliwości⁶. Zwroty eks-centriczne – jako figury literackie – przybierały też formę takiego odejścia, któremu towarzyszyła możliwość wielokrotności działań (wyjazdów i powrotów). Przybierały

³ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910, s. 390.

⁴ Na naszym gruncie przypomnieć można np. Przesmyckiego afirmującego gest Rimbauda (Z. Przesmycki, *Wybór pism krytycznych*, Kraków 1967, t. II, s. 76), a także działania postaci fikcji literackich, np. odejście Jacka w *Starej ziemi* Żuławskiego, opuszczenie Europy w *Xiędzu Fauście* Micińskiego, czy tendencje tego rodzaju widoczne w liryce futurystycznej, awangardowej, ekspresyjnej i wreszcie: tworzonej przez Skamandrytów.

⁵ Por. np. W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Munich 1908.

⁶ Odejście daje się zauważyć nie tylko w literaturze – sztandarowe przykłady to obok Rimbauda oczywiście Joseph Conrad – ale także w malarstwie u Gauguina, Picassa i wielu innych. Por. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

mianowicie formę podróży⁷, które łączyły się z tendencjami znamionnymi dla modernistycznej inwencji⁸; stały się formą modernizowania Europy⁹.

Przesadą byłoby jednak dopatrywać się w tych poszukiwaniach nadmiernego optymizmu i wyłącznie nadziei na zdobycie sił witalnych dzięki egzotyce czy np. szeroko pojętej kulturze Wschodu. Pojawiające się coraz wyraźniej zwątpienie w możliwości ożywcze związane z otwarciem na inne kultury ujawniało się zwłaszcza w kwestiach różnorodności kulturowej, a także w poczuciu niemożliwej jedni między Wschodem i Zachodem. Ponadto współgrało z ostrą świadomością obcowania z gotowymi kliszami egzotyki¹⁰. Nachylenie w stronę innych kultur wiązało się zatem nie tylko z zachwytem, lecz także ze zwątpieniem, poczuciem wyobcowania i zarazem – co szczególnie ważne – z powrotem do tego, co europejskie.

Najdobitniej poświadczą tę sytuację wiersz Iwaszkiewicza *Europa* z 1921 roku, umieszczony na początku tomu wydanego dziesięć lat później, w roku 1931, pod znamionnym tytułem *Powrót do Europy*¹¹. Utwór ten otwiera charakterystyczną dla lat dwudziestych problematyką kwestii europejskości. Trudno bowiem upatrywać w nim wyłącznie zachwyty wobec poszukiwań tego, co pociągające w swojej inności. Fascynacja tym, co nieznanne, nieuchronnie wiąże się z wyobcowaniem, a kulturowe otwarcie na inne lądy okazuje się skażone etycznie („Czarne się zdaje to niebo, i słońce jak węgla kawałek, / I wielkie różowe obłoki nabiegły, zdaje się, krwią”). Europa otwarta jest wszak

⁷ Ograniczam się do selektywnego wyliczenia. Wnikliwe analizy i informacje o podróżach w literaturze dwudziestolecia w związku z tomem Iwaszkiewicza *Powrót do Europy* [w:] J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 250 i n. Na temat nurtów europejskich w literaturze dwudziestolecia, a także na temat literatury podróżniczej, fascynacji egzotyką i na temat przemian w traktowaniu kwestii europejskich por. J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000.

⁸ „Ja” piszące, które staje się „ja” podróżującym i zarazem poszukującym, widoczne jest w utworach Sterna, Wata, Słonimskiego, Jasińskiego, Młodożeńca, Brzękowskiego, Ważyka, Bałińskiego, Pawlikowskiej, Wierzyńskiego, Gałczyńskiego i innych. Rozwijają się sztuka reportażu. Święci wówczas triumfy gatunek: list z podróży. Złuszczają częste były właśnie podróże poza Europę, podróże polegające na szukaniu nowych źródeł inspiracji m.in. dla sztuki.

⁹ Zarazem zdawano sobie sprawę ze różnicowań, a także niebezpieczeństw związanych z dążeniami hegemonicznymi. Europa nie była traktowana jako monolit, jako wspólnota podobnych do siebie narodów. Kazimierz Przerwa-Tetmajer w 1921 roku publikuje artykuł *Problem środkowej Europy*, w którym wyraźnie widać niepokój o charakter specyficznego tworu, jakim jest ta właśnie część kontynentu. Z jednej strony, jako zjednoczona, mogłaby ona rzeczywiście, według pisarza, stanowić blok obronny wobec głównych mocarstw kontynentu, z drugiej jednak – Tetmajer wyraźnie nie chce dopuścić do możliwości, by jakieś konkretne państwo tego bloku miało pełnić rolę przywódczą. Delikatnie jednak sugeruje, że rolę taką mogłaby odgrywać Polska (s. 8).

¹⁰ Jerzy Kwiatkowski pisze o umowności i bajkowości (*Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 254).

¹¹ Cały tom Iwaszkiewicza *Powrót do Europy*, a także wbudowane weń relacje intertekstualne, spory estetyczne i idee zjednoczonej Europy (de Rohana, Coudenhove-Kalergi) zostały omówione w książce Jerzego Kwiatkowskiego *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego* (m.in. rozdział *Mity*).

potęgą kolonialną. Ów ton oskarżycielski pobrzmiewa wprawdzie w wierszu jedynie w tle, ale wystarczająco wyraźnie. Dominuje w nim silne poczucie tożsamości europejskiej; znużenie i chęć powrotu spowodowane jest tu nie tyle przesystemem egzotyki, ile świadomością widzenia świata poprzez własne, niejako nieusuwalne, wciąż te same kategorie, konstrukty, jakości estetyczne¹².

Wiersz ten, powstały na początku lat dwudziestych, inicjuje dekadę, w której bodaj najdobitniej rozwija się nurt europejski w literaturze, związany z wieloma zjawiskami, między innymi z kształtującymi się wówczas ideami zjednoczonej Europy. Idee te w zamyśle swoim miały być sposobem ocalenia przed narastającymi zagrożeniami, wśród których właśnie odejście od tego, co europejskie, jawiło się jako istotne niebezpieczeństwo. W Polsce istotną rolę odgrywały nie tylko pisma Paula Valery'ego, powstałe w latach 1919–1922, lecz także idee dwóch zwolenników integracji europejskiej: mianowicie Richarda Nicolausa Coudenhove-Kalergi i Karla Antona de Rohana. De Rohan, redaktor i założyciel pisma „Europäische Revue”, przyczynił się do rozwoju integracyjnego europejskiego ruchu intelektualistów (Unia Intelektualistów), z kolei Kalergi, autor koncepcji Paneuropy, w swoich książkach wydanych w latach dwudziestych dążył do zjednoczenia jej narodów.

W tym miejscu nie sposób nie przypomnieć sprawy, która z różnymi formami odejścia od Europy, a także poszukiwań dla niej ratunku, ściśle się wiąże. Otóż w dobie wczesnego modernizmu, a także w jego późniejszych fazach, niemal wszechobecna jest świadomość kryzysu, ujawniająca się w narastających tendencjach katastroficznych. Zarazem – przy całym swym zróżnicowaniu – świadomość ta tworzyła obszar wspólnoty intelektualnej. Podmiot w stanie coraz wyraźniejszego rozproszenia ukazywany wówczas bywa na tle europeizmu traktowanego jako zbiór wzorców kulturowych służących budowaniu własnej tożsamości, ale zbiór ten także pojmowany jest jako zagrożony schorzeniami, rozsypujący się i zmierzający do entropii. To właśnie Europę – kolebkę demokracji, rozwoju kultur i cywilizacji – zaczęto postrzegać jako system zagrożony, w coraz mniejszym stopniu gwarantujący tożsamość kulturową, skazany na zagładę bądź chory i wymagający uzdrowienia¹³. Częste w ówczesnym piśmiennictwie katastroficznym metafory zagrożonego domu odnoszą się także do domu – Europy (Tadeusz Miciński). Wprawdzie dom jest w niebezpieczeństwie, ale też sam staje się jego źródłem; z jednej strony upatrywano bowiem zagrożenia w samych przemianach w obrębie kultury europejskiej, z drugiej – we wpływach zewnętrznych. Ponadto tendencje katastroficzne ujawniały się przede wszystkim w wizjach przyszłej Europy, jak chociażby w antyutopii Je-

¹² „Oto się jeden pochylił, zoczył nieba odbicie w kałuży / I mówi: popatrz, to niebo jest takie jak w Europie”. I w następnych wersach jeszcze dobitniej: „A tamten, choć nie był w Hiszpanii, ale nie wiedział, czemu / Zdało się także i jemu, że kwiaty jak kwiaty w Hiszpanii”.

¹³ Por. na ten temat znane rozprawy M. Szpakowskiej, K. Rudzińskiej, J. Speiny, M. Podraży-Kwiatkowskiej i innych. Przypomnieć tu też trzeba, że w latach dwudziestych powstają ważne dotyczące katastrofizmu rozprawy Spenglera i Ortegi y Gassetta, u nas Zdziechowskiego i Znanieckiego.

rzego Żuławskiego *Stara Ziemia* (pierwodruk w prasie 1910–1911), w której w odległym XXVII wieku pojawia się nowa forma państwowości, mianowicie Zjednoczone Stany Europy.

Z kolei u najsłynniejszego naszego katastrofisty, jakim niewątpliwie jest Witkacy, z reguły napotykaamy refleksję uogólnioną, w tle znajduje się bowiem jego teoria kultury i zarazem koncepcja nieuchronnych przemian zachodzących w każdej cywilizacji. Jednakże doskonałego materiału przykładowego dostarczało mu europejskie tu i teraz. Stąd, diagnozując możliwości współczesnych sobie artystów, wymienia (jeszcze w 1918 roku) trzech na różne sposoby odchodzących od europejskiego świata: obok Picassa i van Gogha – Gauguina, który zmarł „na dalekich wyspach Oceanu Spokojnego, ale za to był [...] pozbawiony widoku skarłałej i wciąż karlejącej kultury europejskiej”¹⁴. Dla Witkacego Europa nie tylko jest skarłała, lecz także przemiany w niej następujące zachodzą coraz szybciej, stąd przyspieszony proces jej starzenia¹⁵.

W latach dwudziestych, szczególnie w ich połowie, katastroficzno-groteskowe tendencje w przedstawianiu Europy wyraźnie się nasilają. Łączą się one z demaskowaniem otwarcia na „obcość”, z obnażaniem pomysłów uzdrowicielskich czy w ogólności idei europejskich. Najdobitniej dają o sobie znać właśnie w powieści Jaworskiego, ale przejawiają się także w utworach nieco późniejszych, w szczególności w opowiadaniach Aleksandra Wata wydanych w roku 1927 w tomie *Bezrobotny Lucyfer*. Po części utwór tytułowy, a zwłaszcza opowiadania *Żyd wieczny tułacz*, *Królowie na wygnaniu* i przede wszystkim *Niech żyje Europa (Ze wspomnień byłego Europejczyka)* mają charakter wizjonersko-katastroficzny, zaś losy tytułowej bohaterki są ich tematem głównym. Bieg dziejów ukazany jest tu w groteskowym odwróceniu i przypadkowości. Tak dzieje się w opowiadaniach *Żyd wieczny tułacz* i *Królowie na wygnaniu*. Ponadto za każdym razem u Wata europejskość zderzona zostaje z kulturową odmiennością, by w rezultacie ujawnić, że owa odmienność może stać się identycznością. Europejska wyższość kulturowa okazuje się złudna i w dodatku wymienna. Podstawowe, zdawałoby się, wyznaczniki europejskiej tożsamości, takie jak miejsce (w sensie geograficznym) i kod genetyczny, zaczynają sprawiać wrażenie wyłącznie autoafirmacyjnego urojenia. Jednocześnie obnażeniu ulega tu relatywizm stałych systemów i względność ustalizowanych hierarchii¹⁶.

¹⁴ S.I. Witkiewicz, *Zanik uczuć metafizycznych. Upadek sztuki* [w:] *idem, Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 145.

¹⁵ Por. *idem, Demokratyzacja Europy znakomicie się przyspieszyła* [w:] *idem, Nowe formy w malarstwie*, s. 112 oraz *Pod kluczem w starej Europie* [w:] *ibidem*, s. 137.

¹⁶ Europa pojawia się jako bohaterka utworów wpisujących się w nurt katastroficzny, jednocześnie bywa też główną postacią utworów o tonacji wyraźnie oskarżycielskiej. W powieści Brunona Jasińskiego *Pałę Paryż*, wydanej w 1929 roku – także wpisującej się w odmianę fantastyki futurologicznej – nawarstwiają się oskarżenia wielorakie. Jedno z nich pada w rozmowie profesora – Europejczyka z Chińczykiem P’an Tsiang-kuei. Dla pierwszego z nich „kultura europejska przeszczepiona na grunt azjatycki, jak bakteria przeniesiona w inne środowisko, staje się dla Europy zabójczą, że Europa oświecając Azję gotuje sobie własną zagładę”. Z kolei dla Chińczyka

* * *

Tak więc w latach dwudziestych samoświadomość europejska, którą, acz w różnym stopniu nasilenia, nasycona jest ówczesna literatura, ujawnia wyraźną biegunowość, a przynajmniej antynomiczność w ukazywanych diagnozach. Dają się one ułożyć w relacje między koniecznością odrodzenia a nieuchronnym schyłkiem, między fascynacją europejskością utożsamianą z nowoczesnością a przecuciem nadchodzącej katastrofy; między możliwością odratowania indywidualizmu a niebezpiecznym zwycięstwem mas. Kolejna antynomia rysuje się między otwarciem Europy na inne kultury a wchłonięciem tych kultur, a także między utożsamieniem się z europejskimi wzorcami a buntem, odrzuceniem bądź dążeniem do ich przeformułowania, niekiedy w formie gestu odejścia od Europy i nieuchronnego powrotu.

Tak – z grubsza rzecz biorąc – przedstawiała się sieć zależności, w które włączana była interesująca mnie tu kategoria. Godzi się jednakże wspomnieć o jeszcze jednym zjawisku. Mianowicie, właśnie rok 1925, a więc rok wydania powieści Jaworskiego¹⁷, jest bogaty w utwory, w których kategoria ta ma charakter pierwszoplanowy. Przypomnieć tu trzeba, że opublikowane jako książka w 1902 roku *Jądro ciemności* Josepha Conrada przetłumaczone zostało na język polski w roku 1925. Dobrze przecież wiadomo, że właśnie w tej powieści podważeniu ulega misja europejska i idee europocentryczne.

Z kolei wyraźna wymowa oskarżycielska, nasycona protestem i buntem, dobitnie daje o sobie znać w wydanym też w roku 1925 poemacie Anatola Sterna, zatytułowanym *Europa*¹⁸. Stern buduje swój poemat, rezygnując z dotychczasowego afirmatywnego stosunku do nowoczesności i problematyzując zarazem zagadnienie europejskiej identyfikacji. Bunt i protest skierowany zostaje przeciw narzucanym doktrynom światopoglądowym, ideologiom podsuwanym między innymi także za pomocą sztuki („trychniny powieści”), kultury masowej („prysznic mityngów”), mediów („tasiemce gazet”). Wskazuje się tu zgubny kierunek, ku któremu podąża kultura z jej systemami intelektualnymi

„nauka [europejska – A.Ł.] nie jest systemem narzędzi panowania człowieka nad przyrodą, lecz systemem narzędzi panowania Europy nad nie-Europą, systemem narzędzi wyzysku słabszych kontynentów” (B. Jasiński, *Pałę Paryż*, Warszawa 1957, s. 144). Jednakże – jak dobrze wiadomo – na plan pierwszy w powieści Jasińskiego wysuwają się nie tyle problemy kolonialne, ile kwestie społeczne.

¹⁷ Powieść Jaworskiego powstawała w ciągu wielu lat. Jak twierdził sam autor, w ciągu lat dziesięciu, co przypomniał K. Kłosiński w rozdziale *O funkcji metatekstów w powieści Romana Jaworskiego „Wesele hrabiego Orgaza”* [w:] *idem, Eros. Dekonstrukcja. Polityka*, Katowice 2000. Nie zmienia to jednak faktu, że w roku 1925 intensyfikuje się zainteresowanie kwestią europejską.

¹⁸ O wadze tego poematu niech zaświadczy fakt, że prócz wydania w roku 1925 został on osobno opublikowany w 1929 w plastycznym opracowaniu M. Szczuki. Ponadto w roku 1930 Franciszka i Stefan Themersonowie stworzyli film na kanwie poematu Sterna (informacje za wydaniem A. Stern, *Wiersze zebrane*, t. II, oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1985, s. 310–311; tu też ważny wstęp J.N. Millera).

i cywilizacją wraz z jej nowoczesnością, napiętnowuje także fakt, że propaganda ideologiczna może stać się niebezpieczną pożywką:

Wielki prysznic mityngów
 masaż agitacji
 ewangelia terroru –
 To przepaść
 Do której się rzucamy
 Nie mogąc się rzucić
 Do nieba

Szansa odrodzenia wiąże się z nieuchronną śmiercią obecnego kształtu Europy: to, co mogłoby przynieść nadzieję, co jeszcze nie zostało zawładnięte przez cywilizację¹⁹, ujawnia się jako „goniec śmierci” i zarazem jako „orszak Dionizosa” niszczący współczesny „ład”. Poemat Sterna, ukazujący zarówno niemoc słowa, jak i jego niebezpieczną siłę, zakończony wizją zniszczenia, jest zarazem protestem przeciw przemocy, oskarżeniem złudnie atrakcyjnych, a opartych na tejże przemocy, systemów ideologicznych i wreszcie jest jednocześnie krytyką projektów nowoczesności.

* * *

Przypominam te tendencje, orientacje i konkretne utwory, gdyż nie sposób czytać *Wesela hrabiego Orgaza* w izolacji od literackich problematykacji kwestii Europy. Powieść ta bowiem nieustannie – acz w sposób pośredni – do nich nawiązuje. Tu – w przeciwieństwie do innych utworów katastroficzno-europeistycznych – świat przedstawiony zostaje ukazany poprzez przytaczane teksty: cytaty z gazet, listy, dialogi postaci itd. Innymi słowy, niemal całą powieściową fikcję poznajemy poprzez spiętrzone zapośredniczenia (jednym z nielicznych wyjątków, gdy narrator udziela sobie głosu, są streszczenia poszczególnych rozdziałów – które zresztą skłonni jesteśmy włączać do paratekstów²⁰). W przeciwieństwie na przykład do *Starej Ziemi* czy późniejszych względem powieści Jaworskiego opowiadań Wata powieściowy świat *Wesela*... nie zostaje usytuowany w fikcyjnej dalekiej przyszłości. Rzecz dzieje się bowiem w latach dwudziestych XX wieku, acz w świecie groteskowej fantastyki. Wszelako tu także niebezpieczeństwa i próby zaradzenia im tworzą główny zwornik zdarzeń. Europa zaś konsekwentnie ujmowana jest jako: „podstarzały, zgębniony kontynent” (13), „wielkie kłębowisko bezhistorycznych reptyliów” (50) czy „stary kontynent”, który „gnuśnieje i zdycha z niedokrewności kon-

¹⁹ Ten „zielony kiel trawki ściśniętej dwiema płytami trotuaru”, w dalszej części ukazany jako niszczący orszak Dionizosa.

²⁰ W znaczeniu, jakie temu pojęciu nadał Gerard Genette.

strukcji swojej” (286), i wreszcie jako „przedwcześnie zwiędła”, co od razu łączy się z częstymi w dyskursie literackim, ale też politycznym, kobiecymi personifikacjami tej kategorii. Któż zatem w powieści Jaworskiego zamierza pomóc upadającej Europie?

Otóż ocalenie nadejść ma z zewnątrz. Jednakże poniekąd pozornie, gdyż – jak się okazuje w trakcie powieści – inspiratorzy działań, współodpowiedzialni za pomysły uzdrawiające, wywodzą się z Europy. Do akcji reanimacyjnej przygotowują się jednak przede wszystkim dwaj amerykańscy miliarderzy: Havemeyer i Yetmeyer (rzecz istotna: postać tego ostatniego łączona jest z Bykiem – na zasadzie przewrotnego nawiązania do mitu założycielskiego o porwanej Europie [24, 27])²¹. Uzdrowiciele od razu zresztą zostają w powieści wykpieni, podobnie jak w ogólności ośmieszeniu ulegają zarówno europejskie ideały uzdrowieńcze, jak i amerykańskie z ducha uszczęśliwianie innych kultur poprzez podbój (nie darmo cała powieść dedykowana jest Indianom – acz też w ramie ironicznej). Głównymi rozgrywającymi akcji okazują się – w sposób nieco niespodziewany – kardynał z portretu pędzla El Greca i kot Havemeyera, któremu nie tylko przydane zostają cechy mieszkańca zwiędłej Europy, albowiem „uzmysławia typ arystokratycznego schyłkowca, romantycznego wytwornisia, zrzędy i degenerata” (173), lecz także działa on pod wyraźnym wpływem kardynała. Dla obydwu amerykańskich bogaczy charakterystyczna jest wiara w sztukę, w moc jednostki, w myślowe konstrukcje o mocy zmiany biegu dziejów. Każdy z miliarderów ma inny plan działań. Tym samym za pomocą dwóch postaci przedstawione są dwie konstrukcje myślowe, dwa sposoby uzdrowienia (łącznie nawet z przedstawionym w powieści pomysłem zjednoczenia ich obu). Przede wszystkim ujawniają się tu dwie próby wcielenia w życie idei nowoczesności.

Kolekcja dzieł sztuki, których posiadaczem jest Havemeyer, stanowi przecież jeden z głównych jej symptomów. Zbiory przechowywane przezeń na Wyspie Zapomnienia traktowane są – oczywiście przez jego przeciwników – jako zagrożenie, zarazem jako przyczyna śmierci historii i niebezpieczna gwarancja bezruchu myśli. Tymczasem nawet oni nie podejrzewają, że kolekcja przeznaczona zostaje do zupełnie innych celów. Pasja Havemeyera nie wynika bowiem ani z czystej przyjemności posiadania dzieł, ani z chęci zabezpieczenia dorobku ludzkości, lecz odwrotnie: celem miliardera jest „odebranie ludzkości wszystkich możliwych wzorców cywilizacji” (173), po to, by ją pobudzić do aktywności. *Tabula rasa* stanowi bowiem – według miliardera – jedyną szansę, by uruchomić „wysilek twórczy” (173). Cel ten zresztą w końcu udaje się osiągnąć, kolekcja dzieł zostaje wysadzona w powietrze. Tak więc, dążąc do uratowania Europy z uwięźdu duchowości, Havemeyer chce oczyścić pole dzia-

²¹ Na temat zdegradowanych mitów obecnych u Jaworskiego pisze M. Głowiński [w:] *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968. Uczony analizuje tu m.in. mity Prometeusza, Dionizosa, Utopii, próbę odkupienia, misterium i ucieczkę przed światem. Dodać tu jeszcze można mit założycielski o Europie. O jego roli w XX wieku por. m.in. Z. Bauman, *Europa niedokończona przystopem*, przeł. T. Kunz, Kraków 2005.

łań, stworzyć szansę nowego początku (kosztem zniszczenia kolekcji). Trudno tu nie przypomnieć, że zasada tworzenia „od początku” stanowi jeden z głównych wyznaczników ideologii nowoczesności²².

Yetmeyer z kolei atakuje samą ideę kolekcji, utożsamiając ją z uśmiercaniem aktywności duchowej i widząc w niej niebezpieczeństwo oderwania fikcji od życia, a także – dodajmy – groźbę skrajnej autonomii. W istocie charakterystyczna dla nowoczesności zasada kolekcji, pojmowana jako gromadzenie osiągnięć ludzkości, zazwyczaj identyfikowana bywa właśnie z dążeniem do autonomii połączonym z tendencjami elitarystycznymi i zarazem z funkcją reprezentacji²³. Yetmeyer opowiada się nie tylko przeciw oddzielaniu fikcji od rzeczywistości, głosi też potrzebę ożywienia zawartej w dziełach wykreowanej przeszłości:

Tylko fikcja może nam dzisiaj ułatwić narodziny dziejowej epoki, którą zapełnimy treścią wypracowaną z uprawnionego do życia systemu myślenia i którą sami przeżyjemy świadomie wśród zabaw przedśmiertnych (18).

Dąży też do uzdrowienia społeczności, której stan współczesny daje się określić jedynie poprzez zanegowanie. A więc: „ludzkość bez kultury, kultura bez historii, historia bez twórczości” (55). Pragnie ją zatem uratować przed 1) „zanikiem uczuć religijnych”, 2) „rozpadnięciem się w behisterycznej i niekulturalnej próżni” (33), 3) przed sytuacją, gdy: „Nikt już o nic oprzeć się nie może i przed niczym cofnąć niezdolny” (17). Zarazem – co też charakterystyczne dla idei nowoczesności – właśnie sztuce przypisuje ogromną rolę, skoro „więzi życie w obrazach” (19) i skoro „Tylko fikcja może nam dzisiaj ułatwić narodziny dziejowej epoki” (18). Dzieła sztuki miałyby więc funkcjonować nie tyle jako reprezentacja świata, ile jako forma gwarantująca żywą ciągłość dziejów.

Yetmeyer ujawnia swoje zamiary w taki oto sposób: „Po wojnie ujrzałem wypróżnione wnętrza każdego człowieka. Czym mu je zapełnić? Śmiechem, bujnością, tańcem i muzyką” (94). Organizuje więc widowisko pantomimiczne. Wyraźne jest tu uruchomienie projektu awangardy zakładającego odrzucenie wyobcowania sztuki. Stąd konieczność „szerzenia religii myśli twórczej, budowa kultury przy pomocy tańca dającego szansę na przymusowe cucenie omdlałych dziejów” (129). Tu zatem upatruje szansy, by ocalić Europę przed katastrofą bezruchu myślowego i stagnacji historycznej. Krytykowane przezeń, znamienne dla czasów powojennych, oddzielenie rzeczywistości od fikcji powinno, według niego, ulec zmianie; powinno mianowicie przybrać formę nie tyle zatarcia granic między dwoma światami, ile formę pełnej dominacji fikcji.

²² Por. na ten temat zwłaszcza S. Toulmin, *Kosmopolis. Ukryty projekt nowoczesności*, przeł. T. Zarębski, Wrocław 2004. Toulmin m.in. podkreśla rolę mitu nowoczesności i typowej dlań potrzeby tworzenia od początku „wtedy, kiedy polityka i kultura Europy i Ameryki Północnej były w najwyższym stopniu przepelnione niepewnością” (s. 179).

²³ O kolekcji: K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, Warszawa 1996; M.P. Markowski, *O ciekawości i o kolekcjach* [w:] *idem, Anatomia ciekawości*, Kraków 1998; B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja*, Poznań 2002.

Zarazem tak ożywionej sztuce przypisuje się moc sakralną, natychmiast zresztą zdezwuowaną. Głównym sposobem ma być bowiem zorganizowanie przez Yetmeyera misterium religijnego w postaci „dancingu przedśmiertnego” (45), którego celem byłoby „wszechodkupienie nowoczesne” (262)²⁴. Na początku konieczna jest ceremonia „złożenia hołdu Europie starej” (26), potem zbawcza pantomima, ukazująca wesele hrabiego Orgaza (jako – w podwójnym sensie tego słowa – ożywienie obrazu El Greca²⁵). Yetmeyer sam jednak od razu swój projekt deprecjonuje, nazywając go „Zbawczym humbugiem” (19) i „zdziecinnieniem nowoczesnych sensów twórczych” (17). Humbug ten doprowadzić ma do (namiastkowego) odnowienia duchowości, zgodnie ze znamienym dla nowoczesności kultem pierwiastka twórczego. W tle wyraźnie odślania się przekonanie o podszytym tandetą charakterze całego przedsięwzięcia. Zarazem ocalenie ludzkości poprzez poruszenie kosmosu i historii musi się odbyć poprzez Europę i w Europie. Europocentryzm funkcjonuje zatem niczym – zdawałoby się – nienaruszalny fundament.

Kto przybywa na ów dancing przedśmiertny?

Tu, między innymi, znajdujemy odzwierciedlenie dominujących w latach dwudziestych tendencji. Przybywają bowiem Amerykanie, ale też schyłkowcy, czyli: „znudzeni przedstawiciele zachodniej cywilizacji” (122), a także „egzotyczni dzikusy z najodleglejszych zakątków pierwotnego odosobnienia kulturalnego” (122), „wszystkie możliwe cywilizowane i dzikie narody, ludy, szczepy, plemiona” (255). Nie sposób nie zauważyć obnażenia pomysłów uzdrawiających Europę i ironicznego dystansu wobec poszukiwania remedium w kulturach obcych i egzotycznych. Co więcej, odrodzenie duchowości, które miałyby szansę rozkwitu poprzez wskrzeszenie religii, okazuje się możliwe jedynie jako forma przemysłu rozrywkowego, jako komercyjna uroczystość relacjonowana przez amerykańskie media. Obudzenie wiary ma bowiem nastąpić wyłącznie dzięki pomocy kapitału amerykańskiego. W dodatku dancing – wydarzenie odbywające się w Europie – ukazany zostaje z perspektywy amerykańskich dzienników na zasadzie konstelacji cytatów...²⁶

Na tym jednak nie koniec. Uroczystość ta okazuje się miejscem mistyfikacji. Otóż Yetmeyer zamierza przystąpić do działań uzdrawiających i wciągnąć w nie swojego konkurenta, też miliardera, Havemayera. W istocie jednak pobudki jego aktywności są nieco inne. Działa bowiem pod wpływem rozmowy z portretem pędzla El Greca, przedstawiającym kardynała Nino de Guevara – inkwizytora i „okrutnika” (13). Obraz ten posiada w swojej kolekcji właśnie Havemeyer, który zgodnie z zaproszeniem Yetmeyera ma odgrywać w spektaklu-dancingu rolę hrabiego Orgaza, pod warunkiem wyzbycia się pasji kolek-

²⁴ M. Głowiński używa tu ze wszech miar słusznego określenia „katastroficzne misterium buffo”.

²⁵ Oczywiście mowa o obrazie *Pogrzeb hrabiego Orgaza*.

²⁶ Choć niewyłącznie. Główny plan dancingu poznajemy w relacji „madyryckiego pisma ABC...”

cjonerskich i przede wszystkim: przyjęcia wiary w Boga²⁷. W razie odmowy przewidziane są dlań tortury i śmierć, które zresztą stają się faktem dokonanym (aczkolwiek tak naprawdę przyczyną śmierci okazuje się wrodzona choroba miliardera). Ożywienie fikcji i tym samym uruchomienie zagrożonych stagnacją dziejów łączy się z uaktywnieniem okrucieństwa. Przez powrót religii (przyjęcie wiary to wszak warunek dla Havemeyera) wrócić ma bowiem historia, ale wraz ze swoimi negatywnymi cechami.

Zwalczanie trywialności i tandety, jak wynika z powieści: głównych chorób współczesnej Europy, odbywać się może jedynie dzięki ich wykorzystaniu. Co gorsza, tak pojmowane działania uzdrowicielskie okazują się podszyte banalną transakcją handlową, stanowią bowiem jedynie sztafaż dla ciemnych interesów miliardera. W grę wchodzi tu przede wszystkim korzyść, jakie daje wojna – a więc jeden ze znaków uaktywnienia się historii – o co tak zabiega Yetmeyer.

Fiasco jest zresztą wielokrotne i związane z kilkoma poziomami akcji: Havemeyer ginie, jednakże przed śmiercią udaje mu się wysadzić zbiory, pozostawiając ludzkość bez wzorców. Co, jak łatwo się domyśleć, niekoniecznie przyczyni się do wzrostu jej twórczej inwencji, którą w ten sposób usiłował uaktywnić. Yetmeyer z kolei, wraz z towarzystwem uczestniczącym w uroczystości dancinowej, wyjeżdża na Wyspę Zapomnienia, by tam przekonać się, że kolekcja Havemeyera została przezeń tuż przed śmiercią unicestwiona. Planowane przez głównych bohaterów powieści ożywienie ducha staje się praktycznie niemożliwe²⁸. Konstrukcje myślowe zawodzą więc na całej linii, łącznie z pomysłem połączenia obu koncepcji, mianowicie przeniesienia dancingu Yetmeyera na wyspę Havemeyera (173). Jednakże zarazem spełnia się życzenie Havemeyera (konieczność nowego początku wobec „pustej tablicy”); znajduje się też osoba chętna do powtórzenia dancingu i do współpracy z Yetmeyerem. Osobą tą jest występujący pod wieloma nazwiskami hrabia Pioś, którym kierują pobudki wyłącznie materialne.

Pozostaje jeszcze pytanie o miejsce Polski.

Gdyby zestawić z sobą zaledwie trzy spośród całej grupy utworów fantastycznych – bodaj najmocniej problematyzujących kategorię Europy – mianowicie *Starą Ziemię* z trylogii Żuławskiego, powieść Jaworskiego i opowiadanie *Niech żyje Europa* Wata – okazałoby się, że w każdym z tych utworów europejskość Polski jest sprawą oczywistą, za każdym też razem przypisuje się jej miejsce szczególne.

W *Starej Ziemi*, mimo że świadomość narodowa ma w Stanach Zjednoczonych Europy wygasać, to właśnie Polsce przypada jedno z ważniejszych miejsc. Tym samym grożą jej te same niebezpieczeństwa co całej kulturze europejskiej. Co więcej, język polski urasta tu do roli dawnej „świętej mowy”, znanej Księży-

²⁷ I zarazem w „kosmiczne przeznaczenie człowieka na ziemi” (33).

²⁸ Wyjazd na wyspę jest więc nie tyle – jak można by sądzić – ucieczką od cywilizacji, ile poszukiwaniem kolekcji (choć już nieistniejącej).

czanom z „ksiąg najstarszych”. W Warszawie mieści się siedziba rządu, tam też mieszka jeden z głównych bohaterów, należący do grupy „wszechwiedzących” uczony Jacek, i żądny czynu, chcący za pomocą przewrotu zbudować „utopijne państwo” – Grabiec. Trudno jednak mówić o jakiejś jednoznacznej czy przesadnej idealizacji tego miasta. Warszawa i Paryż to:

Dwa węzły potworne wszystkich sieci i dróg, dwa ośrodki tego, co tłum powszechnie nazywał kulturą, olbrzymie polipy, chłonece tysiącem ramion soki wszystkiej ziemi, stolice rządów i kupców i przemysłowców, ogniska zabaw, grzechu, podłości, miernoty²⁹.

Z kolei w opowiadaniu *Wata* znajdziemy takie oto zdanie:

Olbrzymie, zorganizowane i nowoczesne uzbrojone armie chińskie w zwycięskim marszu przebiegły Europę, nigdzie nie natrafiając na opór, tylko w Polsce, która wierna swej rycerskiej tradycji, złożyła krwawą ofiarę w nierównej walce³⁰.

W *Weselu hrabiego Orgaza* natomiast, jak zwykle dominuje rama krytyczno-prześmiewcza: Polska jest bowiem ukazana jako

Kraina [...] na równiach Europy zaciszna, rozkoszna, lecz przyplaszczona nietety gwałtownie dzięki domorosłym tendencjom poziomym, tratującym niby stado słoni! (52).

Ale jednocześnie to właśnie tu ma udać się pielgrzymka narodów kongresowych, by „wybłągać dopełnienia metafizycznych przeznaczeń” (255), a ponadto to właśnie od Polski wymaga się „wywiązania się z ciężącego na tym kraju zadania: dobrej mądrości”. Tymczasem pielgrzymka wskutek podstępów nie dochodzi do skutku, z kolei jeden z głównych bohaterów, skrywający się pod różnymi wcieleniami, mieszkający w Polsce hrabia Pioś, odsłania w końcowych fragmentach powieści swoje niemoralne oblicze.

U Jaworskiego Europa nie jest ograniczona do precyzyjnie wyznaczonych obszarów geograficznych. Jak zwykle zresztą, utożsamia się ją ze sferą wartości etycznych, estetycznych, społecznych. Zarazem bywa identyfikowana z ludzkością w ogólności. Innymi słowy, główne problemy ludzkości właśnie w Europie nie tylko się kumulują, lecz także tu właśnie powinny mieć szansę rozwiązania (choć, jak się okazuje, złudną). Zarazem jest Europa metonimicznie identyfikowana z miastem, mianowicie z Toledo, co mogłoby jedynie poświadczać modernistyczne fascynacje. Jednakże dobrze wiadomo, że literackie (i nie tylko) problematyzacje kwestii Europy łączą się zazwyczaj ze wskazywaniem na jej „serce”, na miejsce będące jej centrum³¹. Toledo pełni rolę szczególną nie tylko jako obszar wybrany na uroczystość dancingu (oczywiście, główną motywacją fabularną jest obraz *El Greca* znajdujący się w jednym z tolekańskich

²⁹ J. Żuławski, *Stara Ziemia*, Kraków 1979, s. 205.

³⁰ A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer* [w:] *idem, Ucieczka Lotha. Proza*, London 1988, s. 56.

³¹ U Żuławskiego takim miejscem jest Rzym, u Wata – Paryż.

kościółów), a także nie tylko jako „siedziba tortur” (86). W powieści podkreśla się fakt, że jest to także miejsce przecięcia wielu kultur³². Kwestią istotną dla *Wesela...* okazuje się bowiem relacja między tym, co europejskie, a tym, co poza nią, co wobec niej odmienne, obce. Nawiasem mówiąc, kategorie fantastyki i groteski w oczywisty sposób sprzyjają uruchomieniu różnych wariantów odmienności – w ramach typowych dla nich sposobów kreowania fikcyjnych światów. Wszelka inność zgodna jest z konwencją i oczekiwaniami odbiorcy, a co za tym idzie, zazwyczaj może być maksymalnie odrealniona i – by tak rzec – w swym wyobcowaniu pozostawiona, zamknięta wyłącznie w konwencji literackiej. Takie wyjaśnienie w wypadku powieści Jaworskiego byłoby jednak niewystarczające. Oprócz dwóch amerykańskich miliarderów pojawiają się w powieści tajemnicze figury o egzotycznych nazwiskach, naznaczonych jednak polskim brzmieniem: „On czy da rade” i „A to tso”, i wreszcie przybysze spoza Europy, ściągający na ceremonie dancingu. Ci ostatni ujawniają się jedynie poprzez liczbę mnogą, nie ma tu ani jednej konkretnej postaci literackiej. Czy wystarczy zatem tylko stwierdzić, że tłumy spoza Europy funkcjonują jako znaki obcości i zarazem dystansu wobec fascynacji egzotyką? Jednakże, co istotne, szczególnie wyróżnieni zostają tu Indianie³³, dzięki otwierającej powieść dedykacji. Jej początek brzmi następująco: „Mądrym Indianom, którzy z pogromu cywilizacji ocaleli jeszcze, za to, że odwagę posiadają zawsze, by zrozumieć wszystko”. Dedykacja nobilitująca Indian podszyta zostaje ironią, jej dalszy ciąg brzmi: „opowieść [im] poświęcam, wiedząc, iż do nich jedynych mogę bez obawy przemawiać po polsku”. Czytelnik postawiony zostaje zatem w sytuacji dwuznacznej: „zrozumieć wszystko” równie dobrze może oznaczać niemożliwość porozumienia. Z jednej strony tak przedstawiona inność funkcjonuje jako „nieprzewycięzalna obcość”³⁴, na zasadzie synekdochy wydobywa się tu bowiem ważną cechę. Otóż ówczesne literackie wizje Europy charakteryzuje z reguły, z jednej strony, fascynacja egzotyką, z drugiej – świadomość „nieusuwalnych działań wyobcowujących”³⁵.

Jaworski konsekwentnie buduje świat swojej powieści za pomocą przytaczanych (fikcyjnych) tekstów; eksponuje tym samym wymiar tekstowy, mnożąc sferę pośrednictw, stosując w zamierzonym nadmiarze mimetyzm formalny: wiedzę o świecie czerpiemy z listów, wycinków z gazet, reportaży. Takie cytatowe, cudzysłowowe – zarazem intertekstualne³⁶ i intersemiotyczne (poprzez

³² Por. chociażby rozdział *O! Tolaitola* (w tytule wykorzystana została arabska wersja nazwy Toledo).

³³ Warto tu przypomnieć, że interesującą interpretację roli Indian w powieści Jaworskiego przedstawia R. Okulicz-Kozaryn w swej książce *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2003.

³⁴ G. Simmel, *Obcy [w:] Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 208–209.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ O intertekstualnym wymiarze *Wesela...* pisał J. Kopciński w artykule *Antymodernistyczna parodia i groteska: „Wesele hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 3.

obrazy El Greca, ale też przez *Wesele* Wyspiańskiego i pojawiające się bezpośrednio *Wesele Figara* Beaumarchais'go) przedstawienie fikcyjnej rzeczywistości zawiera w sobie sugestię, iż wizja świata (a więc i Europy) jest dostępna za pośrednictwem konstruktów pojęciowych, a także dzięki zatarciu granicy między fikcją i rzeczywistością. W powieści relacje między światami są ustawicznie zacierane; sferę pograniczną między nimi sygnalizuje już sam podtytuł: ...z pogranicza dwóch rzeczywistości. Ekspozycja konstruktowego wymiaru światów tworzy własną odpowiedź pisarza – jak wiadomo „konstrukcjonalisty”³⁷. Pierwszym wnioskiem, który tu się nasuwa, jest niewątpliwie dostrzeżenie w powieści „widowiska dyskursów”³⁸. Analiza „napowietrznych budowli”, a więc właśnie myślowych konstrukcji, mimetyzm formalny, rozbudowana strona typograficzna i pratekstowa, a zwłaszcza nieustannie ujawniana autoświadomość, w istocie temu służą.

Trudno jednak na tym sprawę zamknąć, gdy mowa o ratunku dla Europy. W *Weselu hrabiego Orgaza* katastrofizm ma wymiar metafizyczny, zarazem estetyczny i kulturowy (komercjalizacja, zwycięstwo tandety, dominacja przemysłu rozrywkowego, znamienne dla czasów nowoczesności itd.), ale – jak zwykle u autora *Historii maniaków* – nic nie jest tu jednoznaczne: same założenia idei katastroficznych też przełamują się w groteskę. Dominuje tu przecież zdecydowanie wyszydzenie skłonności do wiary w nadrzędne „myślowe konstrukcje”. Główne miejsce zajmuje postawa wolna od niebezpiecznego uniwersalizmu, acz sama w sobie też podważana. Ukazane w wersji nieudanej, bądź wręcz wykpione, są intelektualne konstrukcje porządkujące, a zwłaszcza projekty nowoczesności i zarazem wszelkie zapędy nadzorujące, typowe dla pomysłów na uzdrowienie Europy. Wszystkie postawy są w powieści skażone, nacechowane sprzecznymi intencjami. Dystans prześmiewczy daje się zauważyć w wielu płaszczyznach, a więc: wobec wyraźnie dezawuowanych sposobów uzdrowienia Europy (także wobec uprzywilejowanej roli jednostek wpływających na zmianę dziejów), wobec idei postępu i idei nowoczesności (kolekcja, *tabula rasa* itd.), ale też wobec stagnacji i zaniku uczuć religijnych, przemienionych w hołdowanie tandetnemu przemysłowi rozrywkowemu, wobec lęku przed tłumem, podziąku na „mózgowców i mięśniowców”, wobec mitów (w tym także mitu założycielskiego Europy), wobec wiary w rolę sztuki, a także możliwości odkupienia i wskrzeszenia dziejów. Lęki modernizmu zostają wyolbrzymione i wydrwione. Każde działanie okazuje się chybione, i to w dodatku już u źródeł koncepcji. Katastrofizm po I wojnie, ale i ten wcześniejszy, współgrający ze świadomością zagłady istotnych dla kultury wartości, przekształca się tu w spór o to, jak owe wartości miałyby szanse przetrwania.

Rzecz polega jednak nie tylko na tym, jak utrzymać równowagę „w nowoczesnym uniwersum, gdy wszystko obraca się przeciw”³⁹, odsłania się bo-

³⁷ Szerzej o Klubie Konstrukcjonalistów zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*.

³⁸ Tym konstatacjom poświęcony jest artykuł K. Kłosińskiego, *O funkcji metatekstów...*

³⁹ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, s. 137.

wiem także przeświadczenie, że działania łączone z uruchomieniem koła historii są nieuchronnie związane ze wskrzeszeniem okrucieństwa. W twórczości Jaworskiego śmiech ma niezmiennie charakter „przedśmiertny”, a „w bibułkowym kielichu groteski” skrywa się „tragedia”⁴⁰. Zarazem owa pograniczność, tekstualność, metatekstualność, obnażona mediacyjność pełnią rolę wydobycia efektu ambiwalencji, obecnego na wielu poziomach powieści, szczególnie dobitnie realizującego się w metaforze tańca łączonego z ruchem, ale właśnie z ruchem zaprzeczającym, podważającym. Taniec (jednakże nie dancing – ten bowiem ma być oparty jedynie na zamierzonej mistyfikacji, zniewoleniu tłumów i sztucznej ułudzie), acz wyłącznie ten na linii groteski⁴¹, pozostaje jedynym sposobem pozwalającym działać na przekór, naruszając to co stabilne, a jednocześnie ustawicznie balansując na krawędzi przepaści.

Czy zatem powieść Jaworskiego wpisuje się w założenia formułowane przez Brzozowskiego jeszcze w *Legendzie Młodej Polski*? Dla Brzozowskiego kategoria Europy wtedy jest cenna, kiedy łączy się z kategorią nowoczesności, zdecydowanie w *Legendzie...* apoteozowanej. Jako apologeta śmiechu, „duchowego synonimu prężności”⁴², równoznacznego dla niego z dystansem i świadomością siebie, a więc tożsamego z cenionymi przezeń przymiotami intelektualnymi, Brzozowski nie tylko widzi jego brak w naszej literaturze (słynne: „Młoda Polska nie kochała śmiechu”), nie słyszy też śmiechu w Europie: „Nie śmieją się dziś, nie umieją się śmiać w Europie”. A przecież, według pisarza, „Humor jest postawą duchową, pozwalającą nam myśleć o samych sobie nie w kategoriach słuszności, lecz tworzącego się życia”⁴³. Humor stanowi zatem dla Brzozowskiego jeden z wyznaczników nowoczesności europejskiej.

Otóż ślad takich poglądów znajdziemy u Jaworskiego, choć raczej na zasadzie przekonania o utraconych możliwościach, czy też świadomości zaprzeczanej szansy osiągnięcia postawy – jak chciał Brzozowski – nowoczesnego Europejczyka. Niczym w zdaniach wygłoszonych przez Kardynała:

Człowiek przyrodniczy i historyczny skończył się zupełnie, skoro rozwiązać nie zdołał problemu, jakby to zgrabnie, prawie nieszkodliwie, móc samego siebie swym własnym pajacem na co dzień uczynić, samemu sobie dobrym być błaznem [podkr. A.Ł.]. Gaśnie historia, bo ludzkość się ściera wskutek masowego, zaraźliwego, nader powszedniego... samośmieszenia. Tak zmierzch Zachodu należy rozumieć (177).

Powieści Jaworskiego bliżej do diagnozy wystawionej sytuacji sztuki europejskiej przez Ortegę y Gassetę. Otóż autoironię, postawę autoprześmiewczą

⁴⁰ R. Jaworski, *Hamlet Drugi Krolewic Polski* [w:] *idem, Historie maniaków*, Kraków 1978, s. 273.

⁴¹ Grotesce w *Weselu hrabiego Orgaza* poświęcono już wiele cennych rozpraw, różnie ją zresztą interpretując. Pisali o niej m.in. A. Kubala, M. Głowiński, W. Bolecki, R. Nycz, R. Okulicz-Kozaryn, J. Kopciński, K. Kłosiński i inni.

⁴² S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, s. 356.

⁴³ *Ibidem*, s. 354, 356, 357.

postrzega on jako główną jej cechę i przede wszystkim jedyne wyjście. „Sztukę ceni się za to właśnie, że jest farsą” – pisze. I dalej:

Tkwiąca w sztuce magiczna moc nigdy nie objawiła się tak wyraźnie jak w drwinie z samej siebie. Czyniąc ten samobójczy gest, dalej jednak istnieje, a samozaprzeczenie w cudowny sposób przynosi jej ocalenie i triumf⁴⁴.

Nie trzeba chyba przypominać, że cytaty te pochodzą z eseju *Dehumanizacja sztuki*, opublikowanego w roku 1925, a więc dokładnie w roku wydania *Wesela hrabiego Orgaza*.

Summary

RESCUE FOR EUROPE IN ROMAN JAWORSKI'S „WEDDING OF COUNT ORGAZ”. ON THE ILLUSORY CONCEPT OF MODERNITY

In the article, the author presents a map of the main trends associated with the problem of Europe and European identity which are of particular importance for the broadly understood modernism. In this context, the novel by Roman Jaworski „Wesele hrabiego Orgaza” (The Wedding of Count Orgaz), whose main topic is a critical analysis of the then dominant tendencies to heal the *prematurely withered Europe*, occupies an important place. It is these very issues that constitute the main topic of the article. In Jaworski's novel, the attempts to rescue Europe were presented in a grotesque light; this is noticeable particularly in the projects of modernity: treated here as illusory intellectual, ordering constructions whose aim was to alter history; (mainly the principle of collection, clean slate – tabula rasa etc.). The element of the catastrophic, so characteristic of this novel which is combined here with the awareness of the extinction of all values, is transformed into an argument over the issue whether these values would have a chance to survive.

⁴⁴ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, wybór i wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1980, s. 317.