

TOMASZ WOJEWODA  
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie  
e-mail: twojewoda@op.pl

## Komizm złożony w budowie świata surrealistycznego w *Jesieni w Pekinie* Borisa Viana

Abstract

Complex Comism in Creation of Surreal World in Boris Vian's *Autumn in Peking*

The objective of present article is to draw attention on important role of comical element in creating surrealistic world, present in the prose of Boris Vian (1920-1959) – one of the most original French writers in the twentieth century. As a exemplificative material the author used *Autumn in Peking*, one of the most famous and most representatives Vian's novels. Employing the classification proposed by Polish aesthetician Bohdan Dziemidok (elementary comism vs. complex comism), the author, placing himself in the hermeneutical spirit, analyses the novel's narration in order to find various elements of complex comism, revolving around these comical elements, which are the result either of the novel's composition or of diegesis' construction. The present analyse is preceded by a short historical-literary reflexion which objective is to present a rich literary production of Boris Vian in the large context of times during which he used to write. Vian was indeed a writer whose literary idiom was influenced by various philosophical movements of those days – surrealism, nihilism, existentialism. A significant element of the article is the hypothesis according to which Boris Vian can be numbered among the artists using in his writing the bricolage technique – the concept proposed in different context by Claude Lévi-Strauss in his work entitled *The Savage Mind* (1962).

Keywords: Boris Vian, *Autumn in Peking*, complex comism, surrealism, bricolage

Słowa kluczowe: Boris Vian, *Jesień w Pekinie*, komizm złożony, surrealizm, brikolaż

### I. Wstęp

Bohdan Dziemidok wymienia dwa podstawowe rodzaje komizmu – „komizm elementarny (farsowo-wodewilowy, niewartościujący i nierefleksyjny, z reguły nacechowany beztroską wesołością, często prymitywny) i komizm złożony (humorystyczno-satyryczny, refleksyjny i wartościujący). W ramach tej drugiej, złożonej formy komizmu wyróżnia się zwykle dwie postawy: humorystyczną i saty-

ryczną, oraz będące ich wyrazem dwie formy twórczości: humorystykę i satyrę. Podstawą tych rozróżnień jest stosunek twórców do obiektu komizmu”<sup>1</sup>.

To właśnie z klasyfikacji zaproponowanej przez Dziemidoka chcę uczynić oś konstrukcji niniejszego tekstu, będącego wyimkiem większej całości, części składowej przyszłej rozprawy doktorskiej autora. Niniejsza część poświęcona będzie zatem wyłącznie komizmowi złożonemu. W *Jesieni w Pekinie*, jak również – na wyższym stopniu ogólności – w całej twórczości Borisa Viana, dają się zauważyć zarówno przejawy komizmu elementarnego, jak i złożonego. W sposób nierozzerwalny wiąże się to z faktem, iż Viana można z łatwością zaliczyć do grona twórców posługujących się w swojej działalności literackiej tak zwaną techniką bricolage<sup>2</sup> (fr. *méthode bricolage*). Claude Lévi-Strauss w *Myśli nieoswojonej* stwierdził w tym kontekście: „stosujący tę metodę malarz-poeta<sup>3</sup> jak(o) majsterkowicz wykorzystuje zebrane elementy w imię zasady *to się zawsze może przydać*”<sup>3</sup>. Teoria Lévi-Straussa z powodzeniem daje się – i nadajmy tym słowom moc hipotezy badawczej – zastosować również do twórczości Borisa Viana. Jego pisarstwo można bowiem zdefiniować jako literackie i artystyczne „dzianie się”, *work in progress*, po francusku *l’oeuvre en devenir*. Świat przedstawiony powieści Viana to immanentna poetyka rodzącej się chwili. Boris Vian nieustannie grał konwencjami, nierzadko mieszając tonacje – komiczną i tragiczną, podważając tym samym zasadę sformułowaną przez Arystotelesa w *Poetyce*. Pozwala to określić pisarza z Ville d’Avray mianem *bricoleur intellectuel* w znaczeniu zbliżonym do dosłownego znaczenia słowa *bricoleur* – „majsterkowicz intelektualny”.

Na twórczość Borisa Viana miały wpływ rozmaite współczesne mu prądy filozoficzne: wymieńmy chociażby egzystencjalizm i nihilizm. Jednakże ponad wszelką wątpliwość swój odrębny, oryginalny głos w literaturze zawdzięcza on surrealizmowi. Vian wprost przyznawał się do fascynacji twórczością Alfreda Jarry’ego, jednego z prekursorów surrealizmu. Pisarz został również przyjęty do słynnego Kolegium Patafizyki (stowarzyszenia współzałożonego w 1948 roku przez Raymonda Queneau), gdzie przyznano mu tytuł *Transcendant Satrape* (fr. Nadzwyczajnego Satrapy). W 1924 roku, czyli ponad dwie dekady przed powstaniem najsłynniejszych powieści Viana, André Breton opublikował słynny *Manifest surrealizmu*. Spora część tego dzieła poświęcona była krytyce ówczesnej literatury. Szczególnie krytycznie spoglądał Breton na powieść, która w jego mniemaniu „zaliczała się do produktów ciasnego racjonalizmu, pragmatyzmu i tzw. zdrowego rozsądku” (fr. *bon sens*); Breton otwarcie nimi pogardzał. Daje się w tych twierdzeniach dostrzec wpływ Henriego Bergsona, który był nieufny wobec porządkujących i klasyfikujących funkcji intelektu. Breton, w rozwinięciu myśli francuskiego filozofa, uznawał prymat wyobraźni jako zjawiska po-

<sup>1</sup> B. Dziemidok, *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1961, Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne, vol. XVI, s. 69.

<sup>2</sup> „Poeta-malarz” – nie należy zapominać, że Boris Vian miał w swojej twórczości również okres malarski, co uzasadnia postawioną dalej hipotezę paraleli.

<sup>3</sup> C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 2001, s. 33.

siadającego moc sprawczą. Na kartach *Manifestu surrealizmu* stał się „apostolem nowej powieści”<sup>4</sup>, pisząc:

Wierzę w to, że te dwa na pozór tak przeciwstawne sobie stany, jak sen i jawa, w przyszłości stopią się w pewnego rodzaju rzeczywistość absolutną, w nadrealność, jeśli to można tak nazwać. Wyruszam na jej zdobycie, pewien, że jej nie osiągnę, ale tak mało myślę o swojej śmierci, że jednak po trosze liczę na radość tego osiągnięcia<sup>5</sup>.

To zdanie Bretona przytacza również Milan Kundera w swoim zbiorze esejów *Zdradzone testamenty*<sup>6</sup>, rozwijając dalej ową myśl w sposób następujący:

Paradoks: owo stopienie snu i jawy, jakie głosili surrealiści, nie potrafiąc właściwie urzeczywistnić go w żadnym wielkim literackim dziele, już się dokonało, i to właśnie w tym gatunku, którym wzgardzali<sup>7</sup>.

Kundera twierdzi, że rzeczywistość nadrealna, spojenie snu i jawy, stała się faktem za pośrednictwem prozy Franza Kafki, ja uważam zaś – ponownie z mocą hipotezy badawczej – iż realizacją owego marzenia surrealistów jest dopiero twórczość prozatorska Borisa Viana. Odnosnie do wspomianej już powyżej metody bricolage’u (zestawiania z sobą różnych, pozornie sprzecznych elementów) przytoczmy jedną z najsłynniejszych definicji piękna według surrealistów, zaczerpniętą od Comte de Lautréamonta: „Piękne – jak przypadkowe spotkanie na stole sekcyjnym maszyny do szycia i parasola”<sup>8</sup>. Zdanie to może stanowić najlepsze podsumowanie stylu Vianowskiego.

Jednocześnie twórczość Borisa Viana, a w szczególności powieść *Jesień w Pekinie*, naznaczona jest cechami absurdu, groteski, czarnego humoru – stąd też jej niezaprzeczalny element komiczny, leżący u podstaw konstrukcji świata przedstawionego, co będzie przedmiotem analizy na dalszych stronach niniejszej pracy.

## II. Komizm złożony

### 1. Komizm złożony wynikający z konstrukcji utworu

Refleksję na temat komizmu złożonego w *Jesieni w Pekinie*, nierozzerwalnie związanego ze strukturą utworu i wynikającego z niej, warto rozpocząć od przyjrzenia się samemu tytułowi. Nikogo, kto posiada choć odrobinę wiedzy na temat Borisa Viana i charakterystyki jego twórczości, nie powinien zdziwić fakt, że akcja tej powieści nie rozgrywa się ani w czasie jesieni, ani też w Pekinie. Sam Vian twierdził, iż nie ma nic złego w nadawaniu książkom tytułów niemających

---

<sup>4</sup> „Nowa powieść” – tego terminu używam rzecz jasna w odrębnym znaczeniu w stosunku do zjawiska znanego później jako *nouveau roman*.

<sup>5</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu (I)*, tłum. A. Ważyk, pl.scribd.com/document/344291443/Andre-Breton-Manifest-surrealizmu-pdf, data dostępu: 31.08.2017.

<sup>6</sup> M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2015, s. 57.

<sup>7</sup> Ibid., s. 58.

<sup>8</sup> „Beau (...) comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie. Lautréamont, Comte de, *Les Chants de Maldoror* [w:] *Œuvres complètes*, éd. G.L. Mano, Paris 1938, chant VI, 1, s. 256.

nie wspólnego z zawartością, gdyż czytelnik biorący daną książkę do ręki po raz pierwszy i tak jej jeszcze nie czytał<sup>9</sup>. Tytuł *Jesień w Pekinie* z biegiem lat stał się wręcz archetypem, wzorcem tytułu całkowicie oderwanego od treści książki, o czym świadczy fakt, że nawet tak biegunowo odlegli od Vianowskiej poetyki pisarze, jak na przykład Jerzy Pilch, przywołują ten *casus* jako najbardziej jaskrawy. „Tytuł komunikację z zawartością książki oczywiście musi mieć, chociaż są też przykłady książek, gdzie nie ma żadnej, na przykład *Jesień w Pekinie* Borisa Viana – ani jesień, ani w Pekinie”<sup>10</sup>.

Prześledźmy teraz strukturę powieści, gdyż dalece odbiega ona od klasycznej (w sensie: standardowej) budowy utworu prozatorskiego, co już na pierwszy rzut oka stwarza u czytelnika złudzenie obcowania z czymś niezwykle, czymś więcej niż zwykła powieść, intryguje i wzmagą zainteresowanie. *Jesień w Pekinie* niczym wielka symfonia rozpoczyna się od czterech mocnych akordów – czterech rozdziałów: A, B, C, D, składających się z kilku krótkich epizodów<sup>11</sup>. Rozdziały te służą wprowadzeniu wszystkich projektowanych przez autora głównych postaci powieści i opowiedzeniu ich historii. Główną osią *Jesieni w Pekinie* są perypetie grupy osób zaangażowanych w budowę linii kolei na pustyni zwanej Egzopotamią. Rozdziały A–D są swoistymi, specyficznymi prologami do późniejszych losów postaci; początkowe epizody zrywają z zasadą jedności czasu i miejsca akcji, prezentując kilka niemających z sobą zupełnie nic wspólnego postaci. Łączy je tylko jedno – wszystkie w pewien mniej lub bardziej zawiły sposób trafiają na teren budowy kolei, który później stanie się miejscem akcji. Rozdziały te uwiarygadniają obecność protagonistów tam, gdzie ich obecność zaprojektował autor. Jeśli zatem to, co proponuje czytelnikowi Vian na początku *Jesieni w Pekinie*, jest, jako się rzekło wcześniej, symfonią – to jest to jednak symfonia, w której daje się zauważyć mocna tendencja do kakofonii (dysharmonii).

Na najwyższym poziomie ogólności *Jesień w Pekinie* jest skonstruowana z trzech części (oprócz wspomnianych powyżej epizodów wprowadzających A–D). Nawiązując po raz kolejny do tej charakterystyki twórczości Borisa Viana, która pozwalała zaliczyć go w poczet pisarzy majsterkowiczów (brikoler), zauważmy, że każda z części głównej powieści opatrzona jest mottem zbliżonym do aforyzmu, specyficzną myślą przewodnią, nieposiadającą na ogół żadnego, choćby najmniejszego, związku z treścią rozdziału. Zabieg ten uwypukla silny aspekt absurdalny tej powieści. Zgodnie z ideą przyświecającą artystom brikolerom – „wszystko może się przydać” – zaprezentujemy teraz kilka przykładów cytatów, którymi Boris Vian rozpoczyna kolejne części swojej powieści.

Epizod A: „Osoby, które nie przestudiowały tego zagadnienia, łatwo dają się wprowadzić w błąd...” (Lord Raglan, *Kazirodztwo jako tabu*, Payot, 1935, s. 145)<sup>12</sup>

<sup>9</sup> M. Lapprand, *V comme Vian*, Paris 2006, s. 170.

<sup>10</sup> E. Pietrowiak, J. Pilch, *Zawsze nie ma nigdy. Jerzy Pilch w rozmowach z Ewelina Pietrowiak*, Kraków 2016, s. 26.

<sup>11</sup> Rozdział A składa się z trzech epizodów, rozdział B – z ośmiu, rozdział C – z trzech, zaś rozdział D – ponownie z ośmiu.

<sup>12</sup> B. Vian, *Jesień w Pekinie*, tłum. K. Dolatowska, Warszawa 1974, s. 5.

Epizod B: „Wślizguje się do pokoju kapitan żandarmerii, błądy jak trup (bał się, że dostanie kulkę)” (Maurice Laporte, *Historia ochrony*, Payot, 1935, s. 105)<sup>13</sup>

Epizod C: „...Nie przesadzajmy na temat ujemnych stron małżeństw mieszanych” (Pamiętniki Louis Roussela, Stock, 1908, s. 115)<sup>14</sup>

Jak widzimy, Boris Vian opatruje kolejne części swojego dzieła, tworząc specyficzny kolaż zdań, cytatów, niemających żadnego związku z treścią utworu i biegiem akcji. Rezultatem jest wywołanie oddziałującego na czytelnika efektu komicznego. Powyższy wybór cytatów musi pozostać niekompletny, gdyż część z nich to zwyczajne *obsenita* – nienadające się do przytoczenia w poważnym dyskursie naukowym. Warto jednak zaznaczyć, iż żadne z cytowanych przez Viana dzieł nie jest utworem fikcyjnym. Innym szczególnym przypadkiem, mającym mocny aspekt komiczny, jest moment, w którym Boris Vian cytuje samego siebie<sup>15</sup>: „...«Tylko od czasu do czasu wtrąć gdzieś jeszcze taki dzyndz-michałek, bo to się już robi cholernie nudne» (Boris Vian, *Z myśli dotąd nie publikowanych*)”<sup>16</sup>. Ów fikcyjny cytat można postrzegać jako humorystyczne podsumowanie zamysłu pisarza.

Narrator w *Jesieni w Pekinie*, ekstradiegetyczny i pozornie heterodiegetyczny<sup>17</sup>, nie zadowala się rolą organizatora diegezy, lecz również często i bez skrupułów komentuje ją. Nie tylko w zdaniach klasycznej narracji, lecz nade wszystko w podrozdziałach strukturujących cały utwór, nazywanych „Przejściami” (fr. *Passages*). Są to cztery krótkie fragmenty, w odróżnieniu od reszty tekstu utworu zapisane kursywą, stanowiące intermedia, prowadzące z jednego rozdziału do następnego<sup>18</sup>, w których narrator (lub, mówiąc ściślej – Boris Vian we własnej osobie) wypowiada się w pierwszej osobie liczby pojedynczej, zabawnie komentując i projektując fikcję, zapowiadając dalszy rozwój wypadków. Gérard Durozoi zwraca w tym kontekście uwagę na odstępstwo od klasycznej czasowości powieściowej – niezgodność pomiędzy czasem narracji i czasem fikcji. Fikcja jest opóźniona – zaczyna się dopiero po zakończeniu pierwszego „Przejścia” – rozpoczynająca się narracja początkowo nie jest częścią fikcji – każdy z rozdziałów A, B, C i D wprowadza grupy postaci, które dopiero później staną się częścią fikcji<sup>19</sup>. W pierwszym „Przejściu”, następującym tuż po wspomnianych powyżej epizodach A-D, narrator (Vian) mówi:

<sup>13</sup> Ibid., s. 18.

<sup>14</sup> Ibid., s. 31.

<sup>15</sup> Ibid., s. 80.

<sup>16</sup> W oryginale: „Je ne mettrai plus de petits machins comme ça que de place en place, parce que cela devient emmerdant. Boris VIAN, *Pensées inédites*”. Cyt. za: B.Vian, *L'automne à Pékin*, Paris 2012, s. 90.

<sup>17</sup> Zgodnie z teorią Gérarda Genette’a, cf. G. Genette, *Figures III*, Paris 1972.

<sup>18</sup> Użyty w tym miejscu termin może się wydawać nadużyciem, pamiętajmy jednak, iż pierwotnie „intermedium” było żartobliwym, bliskim farsie utworem, rozgrywanym w przerwach poważnych, średniowiecznych misterii.

<sup>19</sup> G. Durozoi, *Narration finie et fiction interminable dans L'Automne à Pékin* [w:] Boris Vian: *Colloque de Cerisy*, t. 1, édition Union générale d'éditions, collection double, Paris 1956, s. 93.

Zatrzymajmy się na chwilę, bo dopiero teraz zacznie się na dobre i będą normalne rozdziały. Dlaczego? To proste: jest już dziewczyna, ładna dziewczyna. Będą jeszcze inne, a wobec tego nie może być mowy o ciągłości<sup>20</sup>.

Nie waha się również przed wprowadzaniem sądów wartościujących postawy bohaterów i zapowiadaniem ich dalszych możliwych losów, cały czas w sposób jawnie komiczny:

Co do tego, że Amadeusz Dode jest postacią spod ciemnej gwiazdy, nie ma najmniejszej wątpliwości. Każdemu wieri tylko dziurę w brzuchu i bardzo możliwe, że w środku książki pozbędziemy się go, dlatego właśnie, że jest nieuczciwy, wyniosły, impertynent i pretensjonalny. A na dodatek homoseksualista<sup>21</sup>.

Zdaniem niektórych badaczy, na przykład Noëla Arnauda<sup>22</sup>, *Jesień w Pekinie* swoją rozpoznawalność zawdzięcza głównie wspomnianym „Przejęciom”<sup>23</sup>. Oryginalność zastosowanego chwytu jest bezdyskusyjna, jednakże idea wprowadzenia do uniwersum utworu postaci „z zewnątrz” posiada co najmniej jeden interesujący precedens. Mam tu na myśli jedną z komedii Arystofanesa, pod tytułem *Chmury*, w której to pojawia się postać Sokratesa siedzącego na chmurze i z góry komentującego poczynania protagonistów:

#### Sokrates

Kiedy tutaj wiszę  
I rozum lekki na wietrze kołyszę,  
Mogę rozwikłać te sprawy nadziemne,  
Które tam, w dole, byłyby mi ciemne.  
Bo bliskość ziemi gwałtowną posuchę  
Na rozum rzuca – jak i na rzeżuchę<sup>24</sup>.

Boris Vian w „Przejęciach” stosuje chwyt metanarracyjny, świadomie i celowo demaskuje narratora, jak również cały utwór (pisząc *expressis verbis*, że miejsce akcji powieści – pustynia – „stanowi tło”<sup>25</sup>, od którego wszystko dobrze się odbija<sup>26</sup> i jest zaledwie dekoracją). W ten sposób unieważnia on tak zwane *suspension of disbelief* („dobrowolne zawieszenie niewiary”), koncept zaproponowany w 1817 roku przez Samuela Taylora. Vian, w osobie narratora, na każdym kroku podkreśla, że historia, którą opowiada, jest wymyślona, nierealna, nieprawdziwa – w ten sposób zyskuje on bezprecedensową wolność w konstruowaniu elementów komicznych (a nade wszystko jednoznacznie humorystycznych) do prowadzenia jawnej gry z czytelnikiem. W osobliwy sposób Vian opisuje pojawiającą się po raz pierwszy w narracji postać Atanagorasa Porfirogenety, który

<sup>20</sup> B. Vian, *Jesień w Pekinie*, s. 58.

<sup>21</sup> Ibid., s. 133.

<sup>22</sup> N. Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris 1998, s. 204.

<sup>23</sup> Arnaud twierdzi, że Vian planował posłużyć się tym chwytym w zupełnie innym utworze i marzył o napisaniu powieści, w której na końcu każdego rozdziału znajdowałyby się ćwiczenia (fr. *exercices*), rodzaj pytań do czytelnika dotyczących właśnie przeczytanej treści.

<sup>24</sup> Arystofanes, *Chmury* [w:] idem, *Komedie wybrane*, tłum. A. Sandauer, Kraków 1977, s. 132.

<sup>25</sup> Sens tego zdania o wiele dobitniej da się zauważyć w oryginale: „car le désert constitue un décor”.

<sup>26</sup> B. Vian, *Jesień w Pekinie*, s. 58.

odłożył młotek archeologiczny (...) następnie, **dla wygody czytelnika** (podkr. – T.W), wypełnił następujący formularz, który podajemy poniżej in extenso, jakkolwiek tylko już drukiem:

Wzrost: 1m 65

Włosy: szpakowate

Pozostałe uwłosienie: niezbyt obfite

Wiek: nieokreślony

Twarz: pociągła

Nos: dużej prostoty

Uszy: odmiana uniwersytecka (por. ucho amfory)

Ubiór: niedbały, kieszenie wypchane czym się da, byle w dużej ilości

Cechy uboczne: bez większego znaczenia

Nawyki: z wyjątkiem okresów przejściowych tryb życia siedzący<sup>27</sup>.

Porównajmy to z opisem wprowadzającym postać jego pomocnika, Marcina Lardiera, który to z kolei

prostował oprawę lupy skręconą przez zbyt silne powiększenie, wszedł za swym panem do namiotu. Teraz z kolei on wypełnił kartę ewidencyjną: niestety, podarł ją zbyt prędko, by udało nam się ją przepisać, ale jeszcze dopadniemy go w stosownym momencie<sup>28</sup>.

Narratora *Jesieni w Pekinie* można zatem określić mianem *homo ludens* (łac. człowiek bawiący się), a sam utwór – mianem dzieła ludycznego, zabawowego. Interesującą definicję ludyczności proponuje Marcel Bénabou w rozmowie z Anną Wasilewską:

utwory (...) nie muszą być koniecznie ludyczne w znaczeniu śmieszne, zabawne, komiczne, są ludyczne także w drugim znaczeniu, w takim, że toczy się oto jakaś gra, gra pisarza z czytelnikiem, i od czasu do czasu pisarz sygnalizuje temu czytelnikowi, że on ma coś do znalezienia pod powierzchnią tekstu, i że to, co czyta, nie wyczerpuje się przy pierwszej lekturze, i że ludyczność staje się czymś, co dalece wykracza poza zwykłą rozrywkę, słowne gry, czy kalambury<sup>29</sup>.

Słowa te z powodzeniem znajdują swoje przełożenie na twórczość Viana, w której interakcja pisarza z czytelnikiem stanowi jeden z najbardziej charakterystycznych elementów.

## 2. Komizm złożony wynikający z budowy diegezy

W pierwszym „Przejściu” narrator, tożsamy z Borisem Vianem, mimochodem przemyca stwierdzenie, że w Egzopotamii, na pustyni, na której umiejscowiona jest akcja *Jesieni w Pekinie*, „słońce ma pewne specjalne właściwości”<sup>30</sup>. To pozornie pozbawione znaczenia zdanie będzie przyczynkiem do próby hermeneutycznej analizy diegezy w dalszej części niniejszej pracy. Pomiędzy zróżnicowanymi bohaterami *Jesieni w Pekinie* możliwe jest przeprowadzenie jednej,

<sup>27</sup> Ibid., s. 59.

<sup>28</sup> Ibid., s. 60.

<sup>29</sup> A. Wasilewska, *Gra się zawsze we dwoje. Rozmowa z Marcelem Bénabou, Paulem Fournelem i Jacques'em Jouetem* [w:] eadem, *Od Potockiego do Pereca. Pięć rozmów o literaturze francuskiej*, Gdańsk 2008, s. 94.

<sup>30</sup> B. Vian, *Jesień w Pekinie*, s. 58.

zasadniczej linii podziału. Z jednej strony mamy postaci zniewolone (lecz nieświadome tego faktu), z drugiej zaś postaci autonomiczne intelektualnie i przez to naznaczone pewnym tragizmem. Różnica ta, w naszym przekonaniu, wynika ze specyficznej „gry światła i cienia” w miejscu akcji. Aby lepiej zrozumieć sens powyższych słów, warto obejrzeć okładkę pierwszego wydania *Jesieni w Pekinie*, z 1947 roku, nakładem Éditions du Scorpion. Po stronie „zniewolonych” ponad wszelką wątpliwość umieścić należy postaci przebywające w strefie wpływu słońca – Annę, Rochelle, profesora Zjadłjada, Atanagorasa Porfirogenetę; zaś pośród postaci świadomych, niezależnych intelektualnie wymienić należy wszystkich przebywających w strefie cienia bądź też mających jakikolwiek związek z ciemnością/czernią: Miedziankę (pracującą pod ziemią), Klaudiusza Leonka (będącego pustelnikiem, przebywającego w odosobnieniu, w domyśle – w ciemności), Lawendę (będącą Murzynką), księdza Małogojania (czerni sutanny). Z pewnością postacią o najbardziej rozwiniętej świadomości jest w powieści Viana niejaki Angel – uprawnione jest stwierdzenie, iż należy go uważać za przedstawiciela „świata dawnego”, za spadkobiercę zdezaktualizowanych norm i wartości. Wystarczy zauważyć, że jako jedyna z postaci posiada zbliżone do normalności imię (pozbawione komicznych konotacji)<sup>31</sup>. Większość postaci zaludniających vianowski świat przedstawiony podejmuje działania, których cel trudno jest jednoznacznie wyjaśnić i zrozumieć – działania te generują komizm elementarny, nierzadko graniczący z absurdem, momentami zwyczajnie śmieszny (na przykład profesor Zjadłjad leczący krzesło jak żywego pacjenta). Jediną postacią potrafiącą zdobyć się na próbę krytycznego spojrzenia na prawidła rządzące światem przedstawionym jest właśnie wspomniany Angel, nieszczęśliwie zakochany w dziewczynie swojego przyjaciela:

– Wie pan – rzekł Angel – na ogół nikt nic nie wie. A ci, co powinni wiedzieć, to znaczy ci, co manipulują ideami, pichcą je i serwują potem w takiej postaci, iż przekonani są, że to ich własna myśl, nie odnawiają nigdy zapasów tego, z czego pichcą, tak że w rezultacie to, co mówią, wyprzedza zawsze o jakieś dwadzieścia lat sam przedmiot ich wywodów. Skutek jest taki, że nie można dowiedzieć się od nich niczego, bo im wystarczają same słowa (...). Tak więc ludzie, o których mówiliśmy, tak długo i tak gruntownie studiowali wszelkie formy myśli, że wreszcie forma przesłoniła im samą myśl. Jak ich złapać za kark i wsadzić im nos w sam środek tej myśli, wymigują się, mydląc nam oczy jakimś innym formalnym farfocelkiem. Wzbogacili formę o niezliczone i zręczne sztuczki mechaniczne i uparcie mylą ją z myślą, której natura czysto fizyczna, z gatunku refleksów emocjonalnych i zmysłowych, całkowicie im się wymyka<sup>32</sup>.

W strefie słońca wypaczeniu ulega wszystko – od praw fizyki aż po zasady moralne. Wydaje się, że hipotezę na temat kontrastu między zniewolonymi a wolnymi potwierdzają przypadki postaci bardziej złożonych – to jest tych, które wraz z biegiem akcji zmieniły strefę cienia na strefę słońca (lub odwrotnie) – i widoczne zmiany zachodzące w ich świadomości. Prześledźmy przykład profesora Zjadłjada – przejście ze strefy słońca do strefy cienia. Zjadłjad jest jedną z postaci mających największy udział w kreowaniu komizmu elementarnego (słownego,

<sup>31</sup> Abstrahując od najprostszych możliwych skojarzeń, tj. *angel* = anioł.

<sup>32</sup> B. Vian, *Jesień w Pekinie*, s. 177.



sytuacyjnego, postaci), jednak przez większość czasu akcji powieści zajmuje się on budową maszyny latającej – to zajęcie można rozumieć jako alegorię nabywania świadomości, niezależności intelektualnej. Końcem powieściowej drogi Zjadłjada jest odejście, zejście ze sceny za kurtynę, poza wspomniane przez Viana w „Przejściu” dekoracje:

– A gdzie pan jedzie? – zapytała Oliwka.

– Tam... – rzekł Zjadłjad.

Wskazał **strefę cienia**. (podkr. – T.W)

– Fiuu! – odezwał się chłopiec. – Ojciec mi zapowiedział, że jakbym tylko spróbował tam pójść, to mnie tak spierze, że popamiętam!

(...) Próbowaliśmy, ale tam nic nie widać...

– I jakżeście się stamtąd wydostali?

– Oliwka nie weszła. Trzymała mnie z drugiej strony.

– Nie róbcie tego więcej! – przykazał profesor.

– To żadna zabawa – odezwała się Oliwka. – Jak nic nie widać...<sup>33</sup>

„Strefa cienia”, nazwana przez postać w przytoczonym powyżej fragmencie *explicite*, jawi się więc jako terytorium zakazane, objęte tajemniczym tabu, specyficzną powieściową klauzurą.

Odwrotnym przypadkiem jest pierwsza chronologicznie postać, jaką poznaje czytelnik *Jesieni w Pekinie* – Amadeusz Dode. W otwierającym powieść podrozdziale A poznajemy tragicomiczną historię Amadeusza, który usiłuje dostać się do pracy, a przypadkowo trafia do Egzopotamii, na teren budowy kolei. Czytelnik staje się ofiarą manipulacji narratora – widząc postać zmagającą się z fatalizmem, znajdującą się w mniej lub bardziej metaforycznych ciemnościach, podświadomie zaczyna z nią sympatyzować, współczuć jej. Gdy Amadeusz budzi się rano – oznacza to, że wcześniej spał, ergo – przebywał w strefie cienia. Gdy Amadeusz w sposób brutalny, lecz niepozbawiony komizmu, zostaje potrącony przez autobus, który następnie nań najeżdża – znajduje się w strefie cienia. Wsiadłszy wreszcie do autobusu numer 975, zasypia – ponownie jest w strefie ciemności. Historia podróży Amadeusza do Egzopotomii kończy się wyraźnym kontrastem, naznaczonym faktem przejścia z jednego uniwersum do drugiego: „Mniej więcej koło piątej Amadeusz wpadł na pomysł, żeby się obudzić (...). **Było już zupełnie widno**”<sup>34</sup> (podkr. T.W).

Znalazłszy się w strefie słońca, najpierw znika czytelnikowi z oczu na dłuższy czas; pojawia się dopiero w rozdziale VII, tj. pod koniec części pierwszej, jako dyrektor budowy, antybohater *par excellence*, budzący antypatię.

Można też spojrzeć w sposób dosłowny na zjawisko kontrastu między postawami postaci, wynikające ze światłocieniowego zróżnicowania diegezy. Postaci znajdujące się w strefie światła (słońce razi wzrok) inaczej postrzegają świat, warunki w nim panujące, zasady, prawidła, moralność. Na użytek niniejszego dyskursu pozwałam sobie, w nawiązaniu do teorii widzenia sformułowanej przez Władysława Strzemińskiego, nazwać to, czego doświadczają bohaterowie *Jesieni w Pekinie* – „powidokami intelektualnymi”. Proces zachodzący w gąłkach ocz-

<sup>33</sup> Ibid., s. 204.

<sup>34</sup> Ibid., s. 15.

nych bohaterów deformuje świat, uprawniając ich do innego, własnego pojmowania. Strzeмиński tak tłumaczył zjawisko deformacji obrazu poprzez światło:

Cień przeszkadzał widzieć realną rzeczywistość natury (...). Nowa świadomość wzrokowa narasta przez gromadzenie drobnych doświadczeń, drobnych różnic ilościowych, aż w wyniku tego procesu powstaje nowy stan świadomości wzrokowej<sup>35</sup>.

I jeszcze: „Przedmiot<sup>36</sup> [w wyniku gry światła i cienia – przyp. T.W] już nie jest tym odizolowanym od tła przedmiotem (...). Wskutek działania światła i cienia stapia się on częściowo z tłem”<sup>37</sup>.

Dychotomia moralna panująca w diegocie *Jesieni w Pekinie*, przyjmując założenie o prawdziwości wyłożonej powyżej hipotezy, prowokuje do postawienia sobie bardziej szczegółowych pytań na temat historii i charakterystyki vianowskiego świata przedstawionego. Pierwsze pytanie skłania do refleksji na temat hipotetycznego wydarzenia, które spowodowało istniejące kontrasty (światło–cień). Z pomocą przychodzi tu hipoteza na temat osobności świata vianowskiego i panującego w nim *continuum*. Profesor Zjadłjad, odpowiadając na inwektywę ze strony swojego asystenta:

– Wstrętny dziadyga z pana – dodał.

– To tak naumyślnie – odparł Zjadłjad. – Żeby się zemścić. Od czasu śmierci Chloe.

przywołuje tragiczną postać z innej, wcześniejszej powieści<sup>38</sup> Borisa Viana, *Piana dni* (*L'Écume des jours*) – Chloe – sugerując, że od momentu jej śmierci (w domyśle: moment śmierci Chloe był momentem śmierci w ogóle) wszystkie fantastyczne i irracjonalne wydarzenia są prokurowane celowo. Znamienne, że Angel, postać najbardziej autonomiczna intelektualnie, jest z kolei łącznikiem między *Jesienią w Pekinie* a kolejną powieścią Viana pod tytułem *Wyrrywacz serc*. W ten sposób *continuum* świata Borisa Viana jest zachowane.

## Podsumowanie

Henryk Markiewicz w jednym ze swoich esejów stwierdził, że 70, 80 lat jest wiekiem niebezpiecznym dla książki – wtedy to bowiem ważą się jej losy – zazwyczaj wtedy okazuje się, czy literatura obroni się przed zgubnym wpływem czasu. Nie ulega wątpliwości, że *Jesień w Pekinie*, choć powstała już ponad siedem dekad temu, wychodzi z tej próby zwycięsko. A to przede wszystkim za sprawą rozbudowanego elementu komicznego – zarówno niskiego (elementarnego), jak i wysokiego (złożonego), które się wzajemnie przenikają, łączą – razem tworząc (wciąż) nowoczesne, budzące emocje (kontrowersje) dzieło literackie.

<sup>35</sup> W. Strzeмиński, *Teoria widzenia*, Kraków 1974, s. 116.

<sup>36</sup> Dla potrzeb niniejszej analizy i pełniejszego jej zrozumienia proponuję zastąpić słowo „przedmiot”, słowem „postać”

<sup>37</sup> W. Strzeмиński, op. cit., s. 121.

<sup>38</sup> Postać profesora Zjadłjady jest elementem gry intertekstualnej – występuje on również w *Pianie dni*.

## Bibliografia

### Literatura podmiotu

Vian B., *L'Automne à Pékin*, Paris 2012.

Vian B., *Jesień w Pekinie*, tłum. K. Dolatowska, Warszawa 1974.

### Literatura przedmiotu

Arnaud N., *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris 1998.

Arystofanes, *Chmury* [w:] idem, *Komedie wybrane*, tłum. A. Sandauer, Kraków 1977.

Breton A., *Manifest surrealizmu (I)*, tłum. A. Ważyk.

Duruzoi G., *Narration finie et fiction interminable dans L'Automne à Pékin* [w:] *Boris Vian: Colloque de Cerisy*, t.1, édition Union générale d'éditions, collection double, Paris 1956.

Dziemidok B., *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1961, Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne, vol. XVI.

Genette G., *Figures III*, Paris 1972.

Kundera M., *Zdradzone testamenty*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2015.

Lapprand M., *V comme Vian*, Paris 2006.

Lautréamont Comte de (właśc. Ducasse I.L.), *Les Chants de Maldoror* [w:] *Œuvres complètes*, éd. G.L. Mano, Paris 1938.

Lévi-Strauss C., *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 2001.

Pietrowiak E., Pilch J., *Zawsze nie ma nigdy. Jerzy Pilch w rozmowach z Eweliną Pietrowiak*, Kraków 2016.

Strzebiński W., *Teoria widzenia*, Kraków 1974.

Wasilewska A., *Gra się zawsze we dwoje. Rozmowa z Marcellem Bénabou, Paulem Fournelem i Jacques'em Jouetem* [w:] eadem, *Od Potockiego do Pereca. Pięć rozmów o literaturze francuskiej*, Gdańsk 2008.