

Kardyni-Pelikánová, Krystyna

Wesele hrabiego Orgaza R. Jaworskiego w świetle czeskich dążeń do stworzenia prozy awangardowej

In: Kardyni-Pelikánová, Krystyna. *Czesko-polskie spotkania literackie : komparatystyka - genologia - przekład*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2000, pp. 67-83

ISBN 8021022795

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123057>

Access Date: 07. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Wesele hrabiego Orgaza Romana Jaworskiego w świetle czeskich dążeń do stworzenia prozy awangardowej

Przy porównaniach ruchów awangardowych w literaturze polskiej i czeskiej brano jak dotąd pod uwagę przede wszystkim spektakularne kierunki poetyckie: poetyzmu w Czechach i awangardy krakowskiej w Polsce¹, pozostawiając zdecydowanie w cieniu sprawy rozwoju prozy w obu krajach. Tym zapewne da się wyjaśnić fakt, iż czeskie tłumaczenie awangardowej powieści R. Jaworskiego *Wesele hrabiego Orgaza* uszło uwagi badaczy obu literatur. Wydanie tej powieści w r. 1930 w czeskiej szacie językowej nie jest znane także polonistom, ani bowiem *Słownik biograficzny*, ani *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, ani *Przewodnik Encyklopedyczny – Literatura Polska* nie odnotowują czeskiego przekładu², wspominając jedynie (bez podania daty), iż Jaworski przebywał czas jakiś w Pradze jako korespondent Polskiej Agencji Telegraficznej. Ponieważ w roku 1928 pismo „Národní listy“ przyniosło informację o mającym się odbyć dnia 26 I 1928 r. odczycie Jaworskiego w Akademickim Kole Przyjaciół Polski³, zasadnie przypuszczać można, że to właśnie wtedy doszło do nawiązania kontaktów między pisarzem a czeskim środowiskiem literackim, zaś ich owocem stał się czeski przekład wydanej w r. 1925 w Warszawie powieści.

Chociaż twórczość Jaworskiego zwróciła w swoim czasie na siebie uwagę wybitnych krytyków (K. Irzykowski, St. Baczyński, K. Czachowski), w okresie powojennym – mniej więcej po lata sześćdziesiąte – uległa dość dokładnemu zapomnieniu. „Odkryto“ ją ponownie na fali zainteresowań polską groteską i St. I. Witkiewiczem (Witkacym), z którym autor *Wesela hrabiego Orgaza* przyjaźnił się przez długie lata. Witkacy w swych listach do Jaworskiego⁴ dostrzegał już w r. 1910 wyraźne pokrewieństwo artystyczne między sobą a bardziej wówczas doświadczonym literacko Jaworskim („najsilniej pobudzająca perwersja językowa jest nam obu wspólna“), wysoko cenił jego twórczość („...jako artysta położył Pan nowe podwaliny artystycznej analizy najokrutniejszej perwersji duszy ludzkiej, dziwactw i cudactw codzienności“).

Jaworski nie był twórcą płodnym. Opublikował – poza niewiele znaczącymi wierszami debiutanckimi (same ich tytuły: *Śpiew o czujnej duszy*, *Błędnicą* już na pierwszy rzut oka ewokują nastrój osławionej „młodopolszczyzny“) – zbiór opowiadań groteskowo-turpistycznych (by użyć określenia znacznie późniejszego) pt. *Historie maniaków* (1910), ilustrowany przez Witkacego, a następnie

dopiero w r. 1925 „powieść z pogranicza dwu rzeczywistości“, jak brzmi podtytuł – *Wesele hrabiego Orgaza*. W latach 1911–1921 pracował nad dramatem *Hamlet wtóry, królewicz wszechświata. Trzy akty groteskowego bombastu wśród rzeczywistości spótczesnych i urojonych możliwości*. Tekst nie wydanego dramatu zachował się w archiwum teatru im. J. Słowackiego w Krakowie⁵. Pisarz wielokrotnie zapowiadał rzekomo już ukończone prace, których jednakże – poza fragmentami – nie opublikował. Na spory tomik złożyłyby się jego krytyki literackie. Ostatnim utworem beletrystycznym Jaworskiego była powieść *Franciszek Pozór, syn Tomasza*, w której chciał zobrazować ideową i kulturalną sytuację Polski międzywojennej, uchwycić – jak pisał – „sens chaosu, znaleźć istotny wyraz epoki“. Napisana została ponoć jej część pierwsza, rękopis jednak zaginął⁶.

Życie Jaworskiego, z wykształcenia germanisty, naznaczone było dramatyzmem. Pięknoduch i dandys, czterokrotnie żonaty, wiele podróżował, z początku ze swym elewem (był nauczycielem w domu księżąt Lubomirskich), później sam. W połowie lat trzydziestych zamieszkał w Łodzi, skąd pochodziła jego ostatnia żona – Żydówka. Wraz z nią został w czasie wojny wysiedlony, a po jej śmierci (zginęła z rąk faszystów niemieckich), sparaliżowany, zmarł w przytułku dla nieuleczalnie chorych pod Warszawą w 1944 r.

Wesele hrabiego Orgaza przetłumaczył na język czeski František Bicek, tłumacz m. in. powieści E. Zegadłowicza, współpracownik czasopisma filozoficznego „Česká mysl“, w którym zamieszczał informacje o rozwoju polskiej, rosyjskiej i radzieckiej filozofii. Utwór zatytułowany *Svatba hraběte Orgaza, román z pomezi dvou skutečností* wyszedł w jednym z najznakomitszych wydawnictw czeskich okresu dwudziestolecia międzywojennego — w wydawnictwie Družstevní práce⁷, w którego zarządzie i redakcjach zasiadało wielu znanych i cenionych twórców (P. Kříčka, V. Kaplický, K. Nový, J. Seifert, V. Vančura, V. Černý i in.). Wydawnictwo starało się publikować prace wartościowe pod względem literackim i graficznym, a przy tym niedrogie. Zatrudniało też wielu świetnych tłumaczy. Podstawowymi seriami wydawnictwa były serie „Živé knihy“ A. i B. Seria B – przeznaczona dla czytelników bardziej wymagających, o większym przygotowaniu literackim – liczyła do swego zaniku w r. 1937 tomów 33 (wśród nich utwory Aragona, Blocha, Feuchtwangera, Gide’a, Krleży, Malreaux, Dos Passosa, Priestleya, Steinbecka, Zweiga i in.). W tej właśnie serii B wyszła i powieść Jaworskiego jako 168 publikacja wydawnicza w ogóle, a 20 owej serii. Niestety, nie zachowały się oceny lektorskie utworu⁸, przyczyny wydania trzeba więc będzie odtwarzać hipotetycznie.

Ukazanie się książki zapowiedziano już w r. 1929 w piśmie „Panorama“ wydawanym przez wydawnictwo. Po ukazaniu się powieści w marcu 1930 roku pismo owo zamieściło krótką notatkę informacyjną pióra tłumacza, w której zreferował on pokrótce treść utworu, jego myśl przewodnią zaś wyraził w sposób następujący: „...cílem Jaworského románu *Svatba hraběho Orgaza* bylo, aby

ukazał, jaké zmatení pojmů vládné v celém souhrnu evropského myšlení⁹. Ponieważ zaś utwór nawiązywał do obrazu El Greca *Pogrzeb hrabiego Orgaza*, „Panorama“ zatroszczyła się też o zamieszczenie w tymże numerze reprodukcji obrazów sławnego malarza a także studium o jego metodzie twórczej, podpisanego nazwiskiem A. Bertrana. W studiu owym uwypuklono zwłaszcza fakt, iż malarz nie naśladował rzeczywistości, lecz tworzył własne wizje, poszukując dla nich form adekwatnych, bowiem „pro neobyčejnou věc je třeba vytvořiti neobyčejné formy“. To podkreślenie oryginalności metody twórczej El Greca miało zapewne służyć w jakimś stopniu przygotowaniu czytelnika do odbioru niezwykłego dzieła Jaworskiego.

Czas z kolei odpowiedzieć sobie na pytanie, w jakim kontekście prozatorskim – polskim i czeskim – znalazła się powieść Jaworskiego, czyli z czego wyrasta, z czym polemizuje i jaką propozycję rozwojową prozy oferuje?

Polscy badacze literatury przyjmują, iż ukazanie się *Wesela hrabiego Orgaza* otwierało w polskiej literaturze międzywojennej nurt katastroficzny.¹⁰ Powieść Jaworskiego była jedną z pierwszych odpowiedzi artystycznych na klimat epoki, w której na czoło wysuwać się zaczęła sprawa kryzysu kultury europejskiej, anonsowana działalnością dadaistów w czasie wojny a także głośnym dziełem Oswalda Spenglera *Der Untergang des Abendlands* (I – 1918, II – 1929). W Polsce dziełu temu towarzyszyły prace rodzime: Floriana Znanieckiego *Upadek cywilizacji zachodniej*, 1921 i Mariana Zdziechowskiego *Europa, Rosja, Azja*, 1923, wyprowadzające tezę o nieuchronnym upadku kultury nie tyle ze struktury formacji kulturowej, ile z roszczeń mas (podobne stanowisko zajął w r. 1930 w swym *Buncie mas* Ortega y Gasset). Do treści tych publikacji zdaje się nawiązywać dedykacja powieści Jaworskiego „Mądrym Indianom, którzy z pogromu ocalili jeszcze...“. Autor wyznaje też, że w dziele chciał dać wyraz „wielkiej tragedii zmaterializowanej i mechanicznie zracjonalizowanej umysłowości dzisiejszej, która nie potrafi jeszcze zbudować pomostu między schodzącą do grobu cywilizacją wczorajszą a strzelającymi pękami nowej“.¹¹ Treści te jednakże autor zdołał wciosać w formę niezwykłą, utwór Jaworskiego bowiem był prowokacją artystyczną przede wszystkim jako gatunek, ostro atakował normę gatunkową i stylistyczną powieści, zwłaszcza w jej realistycznej i młodopolskiej odmianie, budził stereotypowe widzenie rzeczywistości, budził niepokój intelektualny.

W Polsce powieść realistyczna osiągnęła swą pełnię w szczytowej fazie pozytywizmu, a więc w okresie, kiedy jednocześnie zaczęły się pojawiać ataki na wypracowane przez nią formy. Należały do nich: narrator wszechwiedzący, przemawiający językiem „przezroczytym“, nie zwracającym na siebie uwagi i nastawionym wyłącznie na komunikowanie treści; narrator ów reprezentował zespół wartości etycznych, traktowanych jako dyrektywy porządku świata, decydujące o sensie życia. Świat przedstawiony budowany był na zasadzie prawdopodobieństwa w odniesieniu do świata rzeczywistego, apelował do doświad-

czeń odbiorcy i przez nie mógł być sprawdzalny; autor-narrator i czytelnik należeli do tej samej formacji kulturowej, posługiwali się tym samym językiem, uznawali te same wartości i w tych właśnie faktach brała źródło zgoda na decydującą rolę wiedzy, świadomości i aksjologii narratora w tworzeniu obrazu świata. Powieść realistyczna miała kompozycję zamkniętą, fabuła podporządkowana była linearnemu rozwojowi wydarzeń, o których przebiegu decydowała zasada przy czynowo-skutkowa. Obowiązywała przy tym na ogół uprzedniość zdarzeń wobec aktu narracji. Bohater posiadał jednolitą strukturę psychiczną przejawiającą się w działaniu, w motywacji jako charakter. Opis, jak cała powieść, spełniał funkcję informacyjno-poznawczą.

Równocześnie z tym modelem pod koniec XIX wieku rozwijać się zaczęły w Polsce modele prozy naturalistycznej, w których na plan pierwszy wysuwają się ekspresyjne funkcje dzieła literackiego. Powieść modernistyczna zrezygnowała z dystansu narracyjnego. Punkt widzenia, związany pierwotnie z narratorem, przesunął się w kierunku postaci (tzw. narracja personalna), język opowiadacza zbliżył się do języka poetyckiego, jako „dobrego przewodnika“ uczuć. Powieść naturalistyczna i impresjonistyczna rozbiły fabułę na szereg scen (pierwsza w dążeniu do wiernego przedstawiania złomków życia, druga w usiłowaniu o utrwalenie jego momentów ulotnych); opowiadanie zastępował dialog. Taka technika narracyjna usuwała narratora w cień, uniezależniała narrację od jego systemu aksjologicznego, czytelnika zaś pozbawiała możliwości jednoznacznej oceny zjawisk. Przeniesienie punktu widzenia z narratora na postaci pozwalało na wtargnięcie ich indywidualnego języka (rola mowy pozornie zależnej) do partii narracyjnych. Jednocześnie twórcy odkrywają istnienie czasu subiektywnego, w którym występować może przemiennie, zależnie od kaprysów skojarzeń, przeszłość, teraźniejszość i przyszłość (spiętrzenie temporalne). Język postaci subiektywizując się i ciężąc ku poezji może ulegać różnorodnym stylizacjom (np. u Tetmajera, Reymonta, Przybyszewskiego). Ekspresja języka staje się nierzadko wartością samoistną. Ideałem stylistycznym bywa tworzenie zdań odznaczających się nadorganizacją językową. I właśnie ten język okazał się być jedną z głównych przyczyn trudności odbioru. Nieostry znaczeniowo sięga po elementy poetyckie, archaiczne, potoczne, wulgarne mieszając je czasem dla osiągnięcia efektów groteskowych.

Jednocześnie pojawiają się próby demaskowania fikcyjności świata przedstawionego. W Polsce sięgają one *Patuby* Irzykowskiego (1903), który odważnie obnaża chwyt literackie, czyni przedmiotem komentarzy własny warsztat artystyczny, destrukcyjnie tak podstawy estetycznego *decorum*, ujawniając konwencjonalność, umowność twórców językowych. Powieść zostaje uwikłana w autotelizm, w refleksję nad własnym statusem ontologicznym. Rozchwianiu ulega odrębność sfery fantastyki i sfery realnej. Tekst buduje się często z elementów gotowych (można by się w tym dopatrzeć antycypacji technik postmodernistycz-

nych), co prowadzi do powstania „powieści-worka“ w wersji modernistycznej (Miciński) i międzywojennej (Jaworski, Witkacy). W odbiorze czytelnicznym tego typu powieści dochodzi do naruszenia dotychczasowych norm komunikacyjnych, na plan pierwszy bowiem w owych artefaktach wybija się polisemia, którą wzmacnia jeszcze otwarta kompozycja. Utwór rozpada się jakby na poszczególne składniki i fragmenty, ułożone w sposób ahierarchiczny. Scalenie ich, odszukanie sensów globalnych autor pozostawia czytelnikowi.

Ewolucji ulega również bohater w toku rozwoju powieści. Z jednostki typowej, zależnej od zbiorowości (w realizmie) poprzez rozkład psychiki, odkrycie w niej kłębowiska kompleksów, pożądań, asocjacji i retrospekcji (powieść modernistyczna) przeistacza się w reprezentanta ponadosobowych właściwości kondycji ludzkiej, w postać syntetyczną czy paraboliczną, cała powieść zaś przybiera status przypowieści, w której semantyczny ciężar przesuwają się z przedstawiania i wypowiedzania problematyki na grę konwencjami literackimi. W tkankę dzieła zostają wtłoczone „cudze“ języki: filozofii, nauki, publicystyki, język kryptopotoczny, paraboli literackiej itp., a wraz z nimi wykorzystuje się właściwe im formy (zjawiska „instrumentacji rodzajowej“, „mimetyzmu formalnego“ – np. wykorzystanie gatunków naukowych, publicystycznych, dziennikarskich itp. w tekście powieści).¹²

Jednym z najśmielszych, najradykałniejszych produktów rozwoju form narracyjnych w latach dwudziestych było – obok późniejszych powieści nurtu groteskowego (Witkacy, później Gombrowicz) – *Wesele hrabiego Orgaza* Jaworskiego.

Ówczesna recepcja polska jednak faktu tego dość wyraźnie nie odnotowała. Powieść przyjęto z tzw. „ambiwalentnymi uczuciami“, koncentrując się głównie (zgodnie z wykształconymi wzorami recepcji) na tematyce utworu. Podczas, gdy jedni recenzenci wysoko podnosili „europejskość“ poruszanej przez Jaworskiego problematyki, podkreślali prekursorstwo nie tylko polskie ujęć groteskowo-katastroficzn¹³, inni, stosując do powieści konwencjonalne normy lektury, zarzucali jej brak pogłębienia psychologicznego, brak realizmu, „złudzenia historyczności“, które w mniemaniu oceniających winny były przejawiać się w zróżnicowaniu stylistycznym języka narracji i postaci¹⁴. Falszywie odczytał powieść nawet znany krytyk dwudziestolecia międzywojennego – Stanisław Baczyński. W wydanej w r. 1927 książce *Losy romansu* podkreślał kryzys ówczesnej prozy, niedostatek nowych koncepcji, wyrzucał jej „żargon poetycki“, gardzący umiarem artystycznym, nastawiony wyłącznie na ekspresję emocji wygrywanych na najwyższych rejestrach, operowanie pokrętną składnią, udziwnioną leksyką, neologizmami i barbaryzmami. Przykładem degeneracji ówczesnej prozy było dlań i *Wesele hrabiego Orgaza*.

Nie od rzeczy będzie może przypomnienie, jak do twórczości Jaworskiego ustosunkowały się historycznoliterackie kompedia międzywojenne. W krótkim przeglądzie prozatorskiej twórczości po pierwszej wojnie światowej w akademic-

kich *Dziejach literatury pięknej w Polsce* Jaworskiego nie zauważono w ogóle. Zwrócił natomiast na niego uwagę K. Czachowski¹⁵, uznając go za „poniekąd prekursora Witkacego“, *Wesele hrabiego Orgaza* zaś określił jako „bezlitosną w swym szyderyczym komizmie krytykę kapitalizmu podminowaną najwyższą troską o kulturalną przyszłość ludzkości“. Zauważył też funkcjonalne zgromadzenie przez autora „nadmiaru szczegółów“ czy „zatarcie linii kompozycyjnych“ służące odtworzeniu „chaosu rzeczywistości“.

Sam autor powieści w cytowanym już wyżej wywiadzie dla „Wiadomości Literackich“ określił swój utwór jako groteskę o „treści nieubogiej“, zaznaczając jednocześnie swój dystans wobec aktualnych teorii literackich i odzegnując się od sugestii, iż wypełnia określony model gatunkowy („piszę tak, jak pisać muszę i mogę. Do jakiej mi to włożą szufladki, jest mi wszystko jedno“). Mimo tych zastrzeżeń co do klasyfikacji gatunkowej uważał przecież, iż „człowiek koziołkujący w obecnej dziurze kulturalnej nic bardziej nie lubi od upokarzającej zamiany wszelkich sensów na rzeczywisty i paradoksalny nonsens“¹⁶, stąd też wynikała jego wysoka ocena groteski tragicznej, równoznacznej dlań z „dramatem myśli“: „Bodaj czy nie najwyższym przeznaczeniem szlachetnej i prawdziwej groteski jest umożliwienie ludziom ujrzenia nonsensu sensów właśnie wówczas, gdy twórczość w najwyższym wysiłku przedziera się przez dziewiczą pustkę nonsensów do matecznika kosmicznego sensu“¹⁷. Sam Jaworski więc zwrócił uwagę na swe wysiłki, by już w modelu powieściowym wyrazić znaczenia filozoficzne, historyzoficzne i społeczne nie poprzez bezpośrednie reflektowanie rzeczywistości pozaliterackiej, lecz dopiero na wysokim stopniu abstrakcji tworzonego dzieła, stopniu, w którym walor poznawczy posiada nie zdeformowany, fantastyczny świat powieściowy, ale najwyższe piętra znaczeniowe utworu i płynące z tych uogólnień wnioski.

Tym tropem ruszyły badania powojenne¹⁸. Z perspektywy kilkudziesięciu lat stosunkowo łatwo udało się zlokalizować utwór w procesie literackim, zwrócić uwagę na zawarte w nim akcenty polemiczne wobec przeżytych form literackich. Intertekstualność powieści uwypuklił zwłaszcza M. Głowiński, który dostrzegł w niej „drwiące epitafium“ dla młodopolszczyzny, parodię pompastycznego, pseudo-poetyckiego stylu tej ostatniej, osiąganą poprzez hiperbolizację cech temu stylowi właściwych. W ciągu rozwojowym groteski polskiej umieścił *Wesele hrabiego Orgaza* W. Bolecki, dostrzegający miejsce utworu między bogato się rozwijającą groteską modernistyczną i awangardową (Faleński, Lemański, Nowaczyński, Jaworski, Witkiewicz, Gombrowicz itd. aż po współczesność).

Język powieści Jaworskiego nie został, jak dotąd, poddany szczegółowemu oglądowi, co więcej wyrażono nawet mniemanie, że w przeciwieństwie do Witkiewicza, w prozie autora *Wesela hrabiego Orgaza* „brak jest jakichkolwiek wyznaczników groteski językowej“¹⁹. Tymczasem przecież już sama inwersja czy enumeracja (przerastająca chwilami w jakąś rabelaisowską poetykę nadmiaru)

służy demaskacji śmieszności tkwiących we wspomnianych manieryzmach młodopolszczyzny. Podobną funkcję pełnią przywołane, a w epoce modernizmu do przesady nadużywane, słowa, np. „chimera“. Sposób ich użycia jest wyraźnie groteskowo-szyderczy: „Ewarysta leży wciąż nieruchoma i w próżnię wзира, gdzie się poniewiera ostatnia chimera“ (s.243), przy czym prześmiewną funkcję frazy podkreśla tu „częstochowski“ rym wewnętrzny. Wyraźnie w stronę młodopolskich poetyzmów wykrzywiały się przedrzeźniająco rzeczowniki odsłowne z przyrostkiem –ota („miłosna cierpota“, „duchota“, „chrzypota“, „ślizgota“) lub –ica („omacnica“, „powietrzyca“), a także przesadnie wyszukane zwroty: „daremniny historycznych zdarzeń“, „zgliwiałyh zwierzeń ikony złociste“ oraz piętrzenie określeń („twórczości zamieć, rozkosz, rozgon, żmuda“) czy epitetów synonimicznych (np. tłuściocha Yetmeyera nazywa się „pampuchem“, „bandziochem“, „butrymem“, kałdełą“, „pacambułem“, „tułumbasem“, co autor wyjaśnia w odsyłaczach jako: „potworny grubas“, „brzuchacz“, „ociężalec“, „grubas“, „opasty“ podwajając tym samym ilość synonimów.

Groteską lingwistyczną w postaci „czystej“ są kalambury i wyzwiska („chwalidupa“, „pierdzigryczka z londyńskiej giełdy“, „ty rozkoszny giełdowy rekinie, klubowy ladaco, lowelasie stęchły, kolekcjonisto w swej nudzie zawzięty“). W tejże grupie znaleźć się mogą zbitki oksymoroniczne, zaprzeczające swym wzajemnym sensom, typu: „beznadziejna radość twórcza“, „szczery podstęp“, „nauka okrutnie dobra“ itd. Tu należeć będą tak częste w powieści stwierdzenia paradoksalne „kto nie ma towarów, sprzedaje, kto nie ma pieniędzy, kupuje“. Kpinie lingwistycznej a jednocześnie uwypukleniu paradoksu służą zaskakujące wyrażenia gnomiczne: „Różne są style zamków napowietrznych, stąd też i architektura idiotyzmów różna“, „Nonsensom sprzyjać to znaczy tyle, co sensy hodować“. Zabawianie się słowem znalazło swe ujście także w wymyślaniu neologizmów (np. „drażnięta“ – piersi, „brandziucha“ – komiczna kontaminacja obcej nazwy „brandy“ ze swojską „siwuchą“, „zagwazdrany“ – zanieczyszczony i inne). Równie pomysło-wo tworzy Jaworski nazwiska „mówiące“. Kelner a później dyrektor Przedśmiertnego Dancingu nazywa się Jacinto de Gouzdrala Gouzdras, tancmistrz dancingu sprowadzony ze Saratowa – to Igor Podrygałow, historyk religii, profesor uniwersytetu paryskiego a zarazem potomek dzikiego plemienia nazywa się Baj-oj-jej-baj, zaś docent fenomenologii religii – Fidelis Szwabolitis (aluzja do niemieckich skłonności do spekulacji filozoficznych). Główni protagoniści, których fortuny wyrosły z hodowli bydła i handlu nim noszą nazwiska Yetmeyer i Havermeyer (dla Jaworskiego-germanisty nie było tajemnicą, iż „meier“ oznacza właściciela gospodarstwa mlecznego). Polski „hrabia galicyjski“ (co nie jest określeniem geograficznym w powieści, lecz jedynie pogardliwym oznaczeniem właścicieli tytułów zakupionych od cesarza austriackiego, nie zdobytych drogą zasług dla ojczyzny) nazywa się Pioś Majcherek. Deminutywum „Pioś“ od Piotra jest dość typowe dla kręgów ziemiańskich, nazwisko jednak wskazuje na plebej-

skie, raczej niskie i zapewne obce pochodzenie, zaś fakt, iż bohater o tym nazwisku jest ordynatem na Kaczym Pęcherzu i Gęsiej Wątróbce przypomina kpiące zabawy językowe pana Zagłoby z nazwiskiem, herbem i miejscem zamieszkania prostodusznego pana Podbipięty.

Do powieści wtłoczono wiele wyrażen potocznych, żargonowych (z peryferii Lwowa) np. „konszachty“, „słozy“, „kipnie“, „wykiwa“ itp., itd. Nierzadko w tekście trafić można i na bohemizmy czy raczej nowotwory z czeszczyny wywodzone: „facka“, „cypek“, „chmyzek“ (w znaczeniu „owad“, słowo utworzone w sposób typowy dla Polaka nie rozróżniającego dźwięcznego „h“ i bezdźwięcznego „ch“), „zbawca papulaty“, „jednacz“, „domactwo“ i in. Nie brak też w tekście słów i zwrotów hiszpańskich, określeń łacińskich. Wszystkie te słowa autor uwypuklił zaopatrując je w pompastycznie i „naukowo“ w odsyłacze i wyjaśnienia.

Wesele hrabiego Orgaza zawiera również sporo aluzji literackich przekraczających leksykę czy składnię i odwołujących się do konkretnych utworów. Nie odnoszą się one wyłącznie do twórczości młodopolskiej. Zakres kpiny Jaworskiego jest znacznie szerszy. Równie jak w młodopolszczyznę uderza w ekspresjonizm w jego „Zdrojowym“ wydaniu, przede wszystkim w kreowanie przez te kierunki literackie artyści na istotę wyjątkową, która spala się w swej twórczości, karmiąc ją własnym życiem. Modernistyczno-ekspresjonistyczny motyw uwznioślenia artysty znalazł swój groteskowy odpowiednik w postaci Podrygałowa, składającego na ołtarzu sztuki cztery żony, wierną niankę Praksedę i jedenaścioro dzieci.

O ile żartobliwe „zaśpiewy“ gwarowe przypominają w *Weselu hrabiego Orgaza* nierzadko język *Chłopów* Reymonta, o tyle niektóre obrazy powieści są ironicznym odwołaniem się do twórczości Sienkiewicza (np. Ligę z *Quo vadis*, przywiązaną do rogów wbiegającego na arenę tura, przypomina obraz otwierający pantomimę nazwaną *Pojednanie cnoty z rozpustą*: „Na byku cnota, czyli Ewarysta wjeżdża zemdlna. Przez wpół przerzucona. Bezwładne nogi, zeszytwniałe ręce. Adamaszkowa przeziara nagość pośród muślinów. Drgają drażnięta“. Trawestacją zakończenia *Nieboskiej komedii* Z. Krasińskiego są natomiast ostatnie słowa Havermeyera: „Yetmearze... vicisti!“ będące oczywistym odpowiednikiem słynnego „Galilae, vicisti!“ Prowokacyjnym zaś wykpieniem ról, wyznaczanych Polsce przez mesjanizm dla ocalenia Europy, jest scena z kongresu religijnego, kiedy to Yetmeyer wzywa wszystkich, by udali się z pielgrzymką do Polski, bowiem „dobra mądrość“ Polaków może ocalić świat i wskazać „metafizyczne przeznaczenie“ innym narodom. Pielgrzymka wszakże nie dochodzi do skutku, gdyż obawiający się protestu mocarstw światowych Wysoki Komisarz Kliki Narodów wszczepia profilaktycznie uczestnikom zarodki „złej choroby“ – (encephalitis lethargica).

Oczywistą jest rzeczą, że wszystkie te aluzje czy odniesienia nie są atakiem na konkretne dzieła polskiej literatury. Jaworski bowiem mierzy ponad nimi

w zafalszowaną świadomość zbiorową, demaskuje jej najrozmaitsze złudzenia, stereotypy i banały, wytwarzane nierzadko właśnie przy pomocy literatury od romantyzmu po współczesność.

Obok literatury Jaworski atakuje również zafalszowaną, jak sądzi, wiedzę współczesną. Dowodnym tego przykładem są komiczne tytuły książek z biblioteki Yetmeyera, prace tegoż a także hrabiego Majcherka (*Sikawka do gaszenia namiętności wyborczych, Problem zdolności płatniczej u erotomanów, Motywacja irytacji na widok czegokolwiek, co się tylko samodzielnie rusza* itd., itp.).

Fabula powieści Jaworskiego jest znikoma, choć rozwija się w sposób linearny zgodnie z tradycją gatunku w jego wariancie realistycznym. Autor odrzuca jednak intrygę a zdarzenia podporządkowuje związkom poroblemowo-tematycznym. Całość wprawdzie nawiązuje do znanych schematów powieściowych: schematu straconych złudzeń, schematu walki w obronie wartości, ale jednocześnie schematy owe poddaje w wątpliwość na skutek wszechpotężnie w utworze panującej zasady paradoksu.

Paradoks i kontrast a poprzez nie kompromitacja konwencji i motywów powieści realistycznej i psychologicznej panują również przy kreowaniu postaci. Elwira, zakochana w byku – pogromcy jej narzeczonego-torreadora i rola, jaką ma odegrać w pantomimie, by pogodzić w sobie „cnotę z rozpustą“, jest wykpieniem modnej wówczas psychoanalizy. Pełen wewnętrznych sprzeczności jest i twórca Przedśmiertnego Kabaretu – Yetmeyer. Zrazu narrator przedstawia go jako typowego, znanego z karykatur grubasa – milionera, dla którego naturalnym gestem jest wypisywanie czeków, ale zaraz po takiej charakterystyce, z listu Yetmeyera do Havermeyera wyłania się postać inna: pomyleniec, ale zatroskany o losy kultury światowej aż do szaleństwa, ba, zbawca ludzkości *in spe*. Początkowa charakterystyka okazuje się więc karykaturalnym, stereotypowym uogólnieniem, kreowanym i demaskowanym przez autora niemal równocześnie. Ale i tę drugą twarz Yetmeyera poddaje się w powieści w wątpliwość: dancing, kongres religijny przynosić milionowe zyski – więc jednak kapitalista koncentrujący się na robieniu majątku? Ale w takim razie po co wyjeżdża na Wyspy Zapomnienia? Czyżby więc zawiedziony marzyciel? Takich znaków zapytania można by przy wszystkich postaciach stawiać wiele.

Podobną polisemią odznaczają się czas i przestrzeń powieści. Miejscem wydarzeń jest geograficznie konkretne Toledo (prawdziwa nazwa wywołuje w czytelniku wrażenie obiektywizmu, prawdziwości zdarzeń na zasadzie wnioskowania: musiało tak być, skoro sceneria trwa), ale jednocześnie jest to jakaś wyobrażeniowa przestrzeń kultury, boć przecież w utworze nie rzeczywisty punkt na mapie – Toledo – jest ważny, lecz związany z tym miejscem ciąg dokonań kulturowych (twórczość El Greca, Cervantesa), które wpływają na przebieg akcji, a właściwie powołują ją do istnienia. Wprowadzenie zaś fantastyki (mówiący kot) odrealnia owo miejsce jeszcze bardziej. Podobną ambiwalencją odznacza

się i czas: na pozór, jak o tym świadczą rzekome wycinki prasowe, chodzi o wyraźnie uściślony rok 1921, jednocześnie wszak fantastyka wydarzeń i utopijne zakończenie podważają ową konkretność, sugerują nieokreślony czas snu.

Dwuznaczna jest i rola narratora autorskiego. Raz – przytaczając na wstępie rozdziałów streszczenia zawartego w nich przebiegu wydarzeń (jak czyniła to często dawna powieść, *vide* choćby *Pan Tadeusz*), wypowiedziane nienacechowaną stylistycznie polszczyzną literacką – opowiadacz wciela się w tradycyjnego narratora wszechwiedzącego, by następnie wewnątrz każdego rozdziału ustąpić w cień, zadowolić się bardzo skromną funkcją osoby przydzielającej głos postaciom, albo nawet zniknąć zupełnie, bowiem w wielu fragmentach inicjatywę prowadzenia narracji przejmują postaci dzięki wprowadzeniu określonych form literackich, takich jak list, traktat, reportaż, artykuł prasowy. Często też reżyser całości – podmiot narracji – tworzy swoiste „widowisko dyskursywne“, „teatr mowy“²⁰, wykluczający narratora całkowicie. To właśnie owa nowatorska technika narracji wymusiła, jak się wydaje, rozbudowę metatekstu (streszczenia rozdziałów, rozbudowa tytułów, dedykacja, bardzo liczne objaśnienia pod tekstem właściwym).

Ogólnie można więc powiedzieć, że cała powieść Jaworskiego została zbudowana w oparciu o koniunkcję elementów przeciwstawnych, wiodących ze sobą swar nieustanny aż do całkowitego znoszenia się nawzajem. Zasada ta, przejawiająca się już w płaszczyźnie leksyki (związki oksymoroniczne), opanowuje całą strukturę powieści – aż po heterogeniczne składniki gatunkowe w niej zawarte. Świat powieściowy kreowany jest tu za pomocą zestawiania elementów gotowych, wytworzonych przez dotychczasową kulturę, obejmujących zarówno środki podawcze (narracja trzecioosobowa, dialog, monolog, list, traktat, pseudopoemat, felieton, artykuł wstępny, reportaż itp.) z właściwym im stylem i słownictwem, jak i zasoby motywów, wątków, uschematyzowanych obrazów zaczerpniętych ze świadomości zbiorowej. Całość mimo to nie rozsypuje się na poszczególne fragmenty, bowiem scalającym „gestem semantycznym“ (by użyć znanego określenia J. Mukařovskiego) jest właśnie paradoks, gwarantujący spójność heterogenicznych składników dzieła, burzący stereotypowe widzenie świata, budzący intelektualny niepokój u odbiorcy.

Z kolei należy się zastanowić, w jakim okresie rozwoju prozy czeskiej wydano w Pradze przekład utworu Jaworskiego.

Proza ta, jak to wyraźnie stwierdzają studia choćby A. M. Pířy, M. Pohorskiego, J. Janáčkovej i D. Hodrovej²¹, przebyła podobną drogę rozwojową, jak proza polska, choć wystąpić tu musiała i specyfika narodowa (np. rola poematu epickiego w kształtowaniu dystansu narratorskiego w końcu XIX wieku²² czy powstanie opisanego przez Janáčkovą „idylli realistycznej“, a w dwudziestoleciu międzywojennym prozy liryzowanej²³, by wymienić tylko niektóre zjawiska). I w Czechach wyjściem z odczuwanego w latach dwudziestych kryzysu powieści

były poszukiwania nowych treści i warunkowanych nimi nowych środków wyrazu. Krytykę wobec technik mimetycznych wywołał już naturalizm niezdolny do oddania całej złożoności życia, ale i symbolizm zaciemniający obraz świata nie zadowalał w pełni. W latach dwudziestych naszego stulecia imitowanie rzeczywistości zaczyna być odczuwane jako konwencja, wymysł autorski, przemienia się więc w odbiorze twórców i bardziej wyrobionych czytelników z „powieści-rzeczywistości“ w „powieść-fikcję“ (by użyć określeń D. Hodrovej²⁴). Zwłaszcza ostro zjawisko owo wystąpiło w poetystycznych poszukiwaniach nowych rozwiązań i technik prozatorskich. W latach dwudziestych podważa się więc zasady narracji realistycznej, odrzuca się fabułę lub bagatelizuje jej znaczenie, uwypukla się natomiast akt kreacji świata przedstawionego (a więc zachodzi tu zjawisko znane w literaturze polskiej od dob *Beniowskiego* a w prozie od *Patuby*). Pojawiają się też żądania pewnej „nadorganizacji“ języka prozy (właściwej dotąd wyłącznie poezji). W kręgach związanych z ruchami lewicowymi postuluje się stworzenie specyficznej powieści „kolektywnej“, przeciwstawnej jednakże „starorealistycznemu typowi“ (K. Teige), powieści, która by przyniosła wizje zdolne natchnąć i pokrzepić czytelnika, kształtować jego uczucia i zmysł estetyczny, co w sumie oznacza wypunktowanie funkcji emotywnych prozy. Równocześnie z tymi żądaniami pojawiają się stwierdzenia, iż epika skazana jest na zanik, przy czym jej grabarzem miałyby być ironia i groteska. Ratunek dla prozy dostrzega się też w jej zbliżeniu do poezji (np. postulat Václavka, by dążyć do swoistej „syntezy literackiej“).

Poszukiwania nowych, niekonwencjonalnych rozwiązań dla adekwatnego oddania obrazu zmieniającego się wciąż świata prowadzą do zwrócenia uwagi na dokument. Wzrasta więc znaczenie literatury faktu. Wystarczy przypomnieć tytuł znanego artykułu E. E. Kisch: *Powieść? Nie. Reportaż*. Konieczność przemian gatunkowych, choć w innym kierunku zdążających, sugerował bardzo radykalny w żądaniach K. Schulz w artykule zamieszczonym w awangardowym piśmie „Pásmo“, w którym pisał²⁵: „Nová próza tvoří užitečné hodnoty zkratkami života, je lidská, velkoryse lyrická, rozbíjí literární konvenční názory na svět, na člověka, na život, staví na místo románové perspektivy perspektivu kina“. Schulz uważał, iż odrzucić należy realizm, idyllę, sentymantalizm, romantyzm, mistycyzm, symbolizm. Środków wyrazu nowa proza szukać by miała z jednej strony w nowoczesnej technice i filmie, z drugiej w tej części tradycji, w której do głosu dochodziła „hiperbola życiowego humoru, francuska witalność i przedsiębiorczość, amerykańska praca“. I on sądził, iż proza winna budzić przede wszystkim emocje – stąd pochwała komizmu, ciekawej zdarzeniowości, liryzacji. Epikę natomiast pozostawiał filmowi i prasie.

Przeciw współzawodniczeniu z filmowym realizmem oraz przeciw tendencji prozy wypowiedział się i V. Nezval²⁶, dopuszczający jednakże, by stawała się ona „seismografem psychického dění“, „psychickým relikviářem a zpovědnicí“.

cí dětí z konce tisíciletí“. W roku 1929, a więc cztery lata po poprzedniej wypowiedzi, Nezval usiłował zdefiniować pojęcie „powieść nowoczesna“, uznając, iż winna być ona „wyłamaniem się z konwencji“, zastąpieniem tradycyjnej budowy, psychologii, fabuły – nowymi związkami motywującymi wydarzenia w sposób bardziej przekonujący, sugestywny, zaskakujący.²⁷ I dodawał: „I ze stanoviska porušování konvenčí čili modernosti je tedy román volnou kompozicí nebo [...] „fantazii“ o velkém počtu stran, poutaných k sobě alespoň jednou osobou, jež může být také nahražována místem, problémem, ideou, zápletkou atd. in infinitum“.

Istotę nowoczesnego rozumienia nazwy „powieść“ usiłował uchwycić również V. Vančura w *Poznámce o románu*²⁸ z roku 1929. Sztukę słowa określał w niej jako „piękno, siłę i poezję“, które można potraktować instrumentalnie, ale które właściwie nie pełnią roli służebnej. Wszelkie gatunki literackie stawały się w tej kopcepcji „tą samą poezją i tym samym pięknem“, poddanym jedynie odmiennej organizacji. W notatce późniejszej o dwa lata²⁹ podkreślał znaczenie kształtu powieści, w którym powinno znaleźć swój wyraz życie, zaś w interwiew z r. 1934 wypowiedział się na temat nierozłączności treści i formy³⁰, których celem jest wywołanie przeżycia. Gatunek powieści – jak każdy inny gatunek – uznawał za formę historycznie zmienną i dodawał: „kánon není než na to, aby byl překonán“.

W świetle tych wypowiedzi możemy już wnioskować o przyczynach wydania przekładu powieści Jaworskiego: bez wątpienia owo dokonanie edytorskie leżało na linii czeskich poszukiwań nowatorskich rozwiązań gatunkowych, choć oczywiście na wyborze powieści zaważyła i treść utworu, poruszającego problem kryzysu cywilizacji europejskiej. Przecież ta problematyka właśnie powracać będzie wielokrotnie pod pióra czeskich twórców w latach trzydziestych. Trzeba jednakże pamiętać, że wszystkie postulaty zerwania z konwencjami występowały (podobnie zresztą jak w Polsce) nie zamiast, ale obok tendencji realistycznych. Z czasem, w latach trzydziestych, ulegną zmianie stawiane przed prozą zadania, a wspomniany „syntetyzm“ sztuki słowa, głoszony przez Václavka, coraz bliższy będzie pojęciu typowości, odbijania całokształtu życia i procesów społecznych. Jednakże i wtedy kłaść się będzie nacisk nie tylko na funkcje mimetyczno-poznawcze prozy, ale i na konieczność pełnienia przez nią funkcji estetycznych i emotywnych, które jako cel główny stawiały przed sobą techniki kreationistyczne.

Fakt wydania *Wesela hrabiego Orgaza* w serii przeznaczony dla czytelnika wymagającego świadczy również o tym, że przekład i druk nie były czynem przypadkowym, lecz świadomym wyborem dzieła, któremu w czeskim kontekście literackim wyznaczono określoną rolę, mówiąc bowiem słowami Vančury Družstevní práce chciała „vydávat živé knihy, propůjčovat mezi svými členy publicitu určitým literárním hodnotám, šířit určité umělecké myšlenky a dělat tedy kulturní politiku“. Dla osiągnięcia zaś tego celu „...nestačí, aby dílo mluvilo všedním jazykem o životě a pravdách. Nikoli, tyto skutečnosti, tyto životní obsahy

mają spłynout s osobitým specifickým výrazem v literární jednotu³¹. Powieść Jaworskiego zdawała się przynajmniej część tych postulatów spełniać. A mimo to przyjęto ją z wyraźnymi wahaniem wewnętrznymi.

Recenzję z książki zamieściły – obok pism prowincjonalnych, takich jak „Jihočeský obzor“ czy „Občanské listy“ – czasopisma tej wagi i zasięgu, jak „Lidové noviny“ czy „Česká mysl“. Z powieścią zaznajomił się i B. Václavek, który jednak nie miał o niej zbyt wysokiego mniemania³² i określił ją krótko jako pogłos francuskiego surrealizmu, do którego poetyckości i czaru udawało się jednak dotrzeć polskiemu powieściopisarzowi bardzo rzadko.

W popularnych „Lidovkách“³³ obszernie omówienie powieści zamieścił polonista i rusycysta J. Heidenreich, który również wyraził przypuszczenie, że *We-sele hrabiego Orgaza* jest wprowadzeniem do czeskiego procesu literackiego prozy surrealistycznej, dotąd – jak zaznaczył z przekąsem – w czeskiej twórczości prozatorskiej „na szczęście“ nieobecnej. Zarzucając książce rozwlekłość, gadulstwo, chwalił jednak autora za fantazję, dowcip, umiejętność gry ze słowem a głównie za rozrachunek ze „všemi zvráčenostmi světa“, z których się Jaworski „do sytosti zlostně i rezignovaně, bolestně a šaškovsky“ wyśmiewa. Chociaż więc „celek působí jako těžký sen, s příšernou rozvlácností vysněný a vypovězený člověkem poválečné doby“, to przecież „pod hříšně tlustým nánosem nesmyslného a nesnesitelného mluvení je skryto ve *Svatbě hraběte Orgaza* také hodně života“. Troszkę sobie przecząc autor recenzji chwalił powieściopisarza za „dar neobyčejně sugestivního slova“ oraz za stworzenie postaci alegorycznych, przesadnie nazywając je „monumentalnymi“ w scenie pojedynku Antychrysta i Prochrysta. Zważywszy, iż ta groteskowa scena pojedynku na spojrzenia stanie się w literaturze polskiej w jakiejś mierze sceną archetypową i będzie się powtarzać na wzór „chocholego tańca“ Wyspiańskiego (Gombrowicz – pojedynek na miny, Redliński – pojedynek na przysłowia) – trzeba przyznać recenzentowi w tym punkcie bystrość spojrzenia. Heidenreich chwalił też tłumacza za to, że bohaterstwo „pěknou češtinou zdolal jazyk tak povídavý“.

Jeszcze obszerniejszą, żywo napisaną recenzją skwitowała powieść Jaworskiego „Česká mysl“³⁴. Książka zwróciła na siebie uwagę autora wypowiedzi przede wszystkim swą innością oraz bogactwem środków podawczych. Recenzent nie usiłował zakwalifikować jej genologicznie („Jméno pro takovýto druh literární tvorby marně bys mezi obvyklými termíny literárně historickými hledal“). Choć, jak stwierdza, jest to książka niełatwa, warto przecież ją czytać, choćby ze względu na poszczególne w niej zawarte, a godne uwagi sądy. Całość recenzent sytuował w nurcie literatury postnietzscheańskiej. I w tej recenzji znalazły się pochwały dla tłumacza, którego przekład miał być ponoć łatwiejszy w odbiorze niż polski oryginał.

Jak sądzić można z przytoczonych wypowiedzi, powieść Jaworskiego nie tylko nie doczekała się w Czechach większej aprobaty, ale nawet zrozumienia. Była

niepokojąca jako zjawisko literackie, przyznawano jej status nowatorstwa, częściej naśladownictwa francuszczyzny (surrealizm), ani jednak jej treść, ani forma nie doczekały się rzetelnych analiz, dla których zresztą, jak to widzieliśmy, zabrakło recenzentom odpowiedniego aparatu krytycznego. Dość szybko też o niej zapomniano. Bez wątplenia przyczynił się do tego w latach trzydziestych nawrót do technik realistycznych. Niemala też w tym była wina tłumacza, tak przez recenzentów chwalonego. Język przekładu jest wprawdzie płynny, ale też i wyraźnie niwelujący leksykę i styl oryginału. Bicek nie starał się wyszukiwać subsytutów dla języka Jaworskiego, bez zmian pozostawił „mówiące” nazwiska oryginału, tłumaczył nie tekst główny, ale przypisy, w których autor objaśniał słowa gwarowe, żargonowe, obce, stylizacje staro- i młodopolskie. Pewnie i dlatego wydał się łatwiejszy w odbiorze niż oryginał. Na dowód przytoczmy garstkę przykładów, choć zebrać by ich można dziesiątki. Jaworski np. używa zręcznie utworzonego neologizmu „brandziucha”, łącząc w nim obcy rdzeń z polskim przyrostkiem –ucha, co daje efekt komiczny, Bicek zaś wykorzystując objaśnienie wtłacza je do przekładu pisząc: „sprostá, vesnická kořalka”. Tytuł jednego z rozdziałów „Amerykańskiego pampucha baśniaki” to „Bajki amerického hrubce”. Pełne komizmu zdanie (słownictwo, rym!): „Ewarysta leży wciąż nieruchoma, w próżnię *wziera*, gdzie się *poniewiera* ostatnia *chimera*” po czesku brzmi: „Evarysta leží stále nehybná a hledí do prázdna, kde se potuluje poslední chimera”. Jakże dostojnie i poważnie! Zdarzają się i miejsca, których tłumacz nie zrozumiał, ulegając złudzeniom dźwiękowej zbieżności, mimo, iż słowa te są homonimami znaczeniowo odległymi, np. zwrot „pomiędzy mgiełki *nowiem* nacukrowane” przełożono: „*u nově* nacukrowané mlže” (czyli: w świeżo pocukrowanej mgle). Takie tłumaczenie starło z powieści cały jej czar, spoczywający w komicznym dystansie twórcy wobec rzeczywistości przedstawionej, dystansie osiąganym przez autora dzięki zastosowaniu świetnej i tak różnorodnej parodii językowej. Pozostała „reszta”, celowo przecież wieloznaczna, chwilami aż drwiąco bełkotliwa, podana w szacie lingwistycznej powagi i dostojności, stawiała się niezbyt czytelną. To, co w oryginale mogło bawić i przyciągać uwagę czytelnika, przygotowując go do odbioru wyższych piętér znaczeniowych utworu, w tłumaczeniu zniknęło. Poprawność językowa, „literackość” przekładu nonsensownie urealniała i uwierzytelniała świat przedstawiony, zacierając zarazem rozpoznawalność gatunkową tej prozy. Nic dziwnego, że utwór Jaworskiego odfajkowywano modnym, polisemantycznym określeniem „surrealistyczny”. Przekład Bicka nie dawał również Jaworskiemu szansy na przyszłość: tego utworu w tej szacie słownej nie da się odczytać inaczej.

Trzecia przyczyna braku sukcesu powieści Jaworskiego u czeskiego odbiorcy spoczywała, jak się wydaje, w typie reprezentowanej przez nią groteski. Należy tu odwołać się do typologii groteski polskiej i czeskiej, którą postulują prace O. Bartoša: o ile literatura polska usiłowała wytworzyć groteskę filozoficzną i his-

toriozoficzną (a na tej linii należy sytuować *Wesele hrabiego Orgaza*), o tyle w czeskiej rozwijał się przede wszystkim typ groteski plebejskiej: ludyczej i satyrycznej. O ufilozoficznienie groteskowego obrazu świata pokusił się wprawdzie już L. Klíma, ale w pełni udało się to dopiero B. Hrabalowi, kontaminującemu plebejską opowieść z szynku (hospodská historka) z...surrealizmem, co szczególnie uwidoczniły świetne adaptacje dzieł Hrabalowskich, dokonane przez J. Menzla.

Wszystkie te czynniki wpłynęły na czeską recepcję powieści Jaworskiego, one też spowodowały, iż fakt wydania w Czechach *Wesela hrabiego Orgaza* odnotować dziś wypada jedynie jako nieznaną epizod polityki kulturalnej awangardowego wydawnictwa Družstevní práce, epizod, który w czeskiej literaturze nie pozostawił, jak się wydaje, głębszego śladu.

Przypisy

- 1 Por. Winczer, P.: *Poetika básnických smerov*, Bratislava 1974; Magnuszewski, J.: *Główne tendencje procesu historycznoliterackiego lat międzywojennych u Słowian zachodnich*. [In:] *Z polskich studiów slawistycznych*, Warszawa 1978, seria V.
- 2 Wiadomość o czeskim tłumaczeniu zawiera *Slovník spisovatelů. Polsko* pod red. O. Bartoša, Praha 1974.
- 3 „Národní listy“ 1928, č. 21; zarówno tę wiadomość, jak i wiadomość o recenzjach z książki Jaworskiego czerpałam z kartoteki Retrospektivní bibliografie slavik ČSAV.
- 4 Listy niemieckie Witkacego do Romana i Stefanii Jaworskich, „*Twórczość*“ 1959, nr 10, s. 95–102.
- 5 Bolecki, W.: *Od potworów do znaków pustych. Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, „*Pamiętnik Literacki*“ 1989, z. 1, s. 111.
- 6 Grzegorzczak, P.: *Jaworski Roman, Alojzy, Tomasz*, [in:] *Polski słownik biograficzny*, Warszawa, 1970, s. 112; Zrębowski R.: *Zapomniany ekspresjonista*, „*Ruch Literacki*“ 1961, z. 4–5.
- 7 Por. *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*, 1, A – G, Praha 1985, 603–606.
- 8 Wiadomość tę zawdzięczam dr. K. Bilkowi (zámek – Staré Hrady), pod którego opieką archiwum wydawnictwa się znajduje.
- 9 „*Panorama*“. Kulturní zpravodaj, roč. 4, 1930, 86.
- 10 Rawiński, M.: *Wobec mitu zagrożenia Zachodu* [w zbiorze:] *O prozie polskiej XX wieku*, Wrocław 1971.
- 11 Ixion [J. Wasowski], *Wesele hrabiego Orgaza — powieść Romana Jaworskiego*. Wywiad specjalny dla „*Wiadomości Literackich*“, „*Wiadomości Literackie*“ 1924, nr 25.
- 12 Problematyka rozwoju powieści posiada bogatą literaturę. Z prac polskich, którym uwagi powyższe najwięcej zawdzięczają, wynotujmy: Weintraub, W.: *Wyznaczniki stylu realistycznego*, „*Pamiętnik Literacki*“ 1961, z. 2; Brodzka, A.: *Kierunki porzeobrażeń dwudziestowiecznej prozy powieściowej* [w zbiorze:] *Z problematyki literatury polskiej XX wieku, t. 2*, Warszawa 1965; Speina, J.: *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura*, Toruń 1965; Markiewicz, H.: *Antynomie powieści realistycznej XIX w.*, „*Twórczość*“ 1966, nr 4; Głowiński, M.: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968; Janaszek-Ivaničková, H.: *Avantgardní tendence v polské próze* [in:] *Problémy literárnej avantgardy*, Bratislava 1968; Głowiński, M.: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969; Łojek, W.: *Nowatorska powieść polska dwudziestolecia międzywojennego*, maszynopis pracy doktorskiej, 1970, Biblioteka

- Uniwersytecka w Łodzi, Rkps. 1778; Kulczycka-Saloni, J.: *Formy tradycyjne i nowatorskie w utworach powieściowych*, „Polonistyka“ 1971, nr 5; *O prozie polskiej XX wieku*, pod red. A. Hutnikiewicza i H. Zaworskiej, Wrocław 1971; Głowiński, M.: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973; Eile, S.: *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973; Martuszczyńska, A.: *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, Wrocław 1977; *W kręgu przemian prozy XX wieku*, Wrocław 1978; *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1979; Trzynadłowski, J.: *Powieść: teoria i historia, rodzaj i gatunek*, „Prace Polonistyczne“ 1980; Tenże: *Studia o narracji*, Wrocław 1982; Bolecki, W.: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982; *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*, pod red. J. Świącha, Lublin 1985.
- 13 Rettinger, M.: *Ciekawa powieść*, „Przegląd Współczesny“ 13, 1925, 321–32.
- 14 Breiter, E.: *Z pogranicza dwóch rzeczywistości*, „Wiadomości Literackie“ 1925, nr 21.
- 15 Czachowski, K.: *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933*, t. II, Lwów 1934, s. 260–261.
- 16 Jaworski, R.: „*Wściekajmy się – nie dajmy się!*“ List przyjacielski do St. Ign. Witkiewicza z powodu wystawienia *Jana Macieja Wścieklicy* w Teatrze im. Fredry w Warszawie, „Wiadomości Literackie“ 1925, nr 10.
- 17 Tamże.
- 18 Głowiński, M.: *Drwiący requiem dla historii (O Weselu hrabiego Orgaza Romana Jaworskiego)* [in:] *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968; Konkowski, A.: *Dancing i jego fikcje*, „Miesięcznik Literacki“ 1971, nr 12; Brodzka, A.: *Spór o wartości kultury współczesnej w polskiej prozie narracyjnej* [in:] *Literatura polska 1918/1932*, Warszawa 1975; Nycz, R.: *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku XX wieku*, „Pamiętnik Literacki“ 1977, z. 4; Kłosiński, K.: „*Groteska*“ w świadomości artystycznej schyłku *Młodej Polski*, „Ruch Literacki“ 1985, z. 3; tenże: *O funkcji metatekstów w powieści Romana Jaworskiego „Wesele hrabiego Orgaza“* [in:] *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku*, pod red. T. Bujnickiego, Katowice 1987; Bolecki, W.: *Od potworów do znaków pustych*, op. cit.
- 19 Bolecki, W.: *Od potworów...*, s. 105.
- 20 Kłosiński, K.: *O funkcji metatekstów...*, s. 49.
- 21 Por. prace z lat trzydziestych: Sezima, K.: *Masky a modely*, 1930; Václavěk, B.: *Tvorbou k realitě*, 1937; Vančurovské i čapkovské studia J. Mukařovského [przedruk w:] J. M.: *Studie z poetiky*, Praha 1982; także: Piša, A. M.: *Dvacátá léta*, Praha 1969; Pohorský, M.: *Portréty a problémy*, Praha 1974; Janáčková J.: *Český román sklonku 19. století*, Praha 1967; taż, *Román mezi modernami. Studie z historické poetiky*, Praha 1988; Hodrová, D.: *K vývojové logice románových koncepcí* [w zbiorze:] *Spoluvytvářet pravdu ztřítka*, Praha 1982; taż: *Román jako stvořená skutečnost v české literatuře 20. a 30. let*, „Česká literatura“ 1985, č. 6; taż: *Proměny žánru v meziválečné literatuře* [w zbiorze:] *Poetika české meziválečné literatury*, Praha 1987; Bernštejnová, I. A.: *Český román 20. století a cesty realismu v evropských literaturách*, Praha 1985.
- 22 Vodička, F.: *Mezi poezií a prózou. K funkci veršovaného románu v žánrovém systému české literatury 19. století*, „Česká literatura“ 1968, č. 3.
- 23 Mravcová M.: *Baladická próza* [w zbiorze:] *Poetika české meziválečné literatury*, j.w.
- 24 Hodrová, D.: *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*, Praha 1989.
- 25 Schulz, K.: *Próza*, „Pásmo“ 1924, č. 1 [przedruk w:] *Avantgarda známá a neznámá*, pod red. Š. Vlašína, t. 1, Praha 1971, s. 526–528.
- 26 Nezval, V.: *Román* [przedruk in:] *Dílo t. XXIV, Manifesty, eseje a kritické projevy*, Praha 1967, s. 59.
- 27 Nezval, V.: *O moderním románu*, op. cit., s. 197–198.
- 28 Vančura, V.: *Poznámka o románu* [przedruk w:] V. V.: *Řád nové tvorby*, Praha 1972, s. 61.
- 29 Tamże, s. 92.
- 30 Tamże, s. 285.
- 31 Tamże, s. 175–176.

- 32 Notatka jest podpisana inicjałami B.V., „Index“ 1930, 71.
- 33 J. Hch. [Julius Heidenreich], *Polský surrealistický román v češtině*, „Lidové noviny“ 1930, č. 417, s. 7.
- 34 Kí: R. Jaworski: *Svatba hraběte Orgaza*, „Česká mysl“. Časopis filozofický XXVII, 1931, s. 82–83. Kryptonim „Kí“ słownik pseudonimów deszyfruje jako „Karel Krejčí“ (J. Vopravil, *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře*, Praha 1973).
Jednakże w innej recenzji, na s. 92 tegoż czasopisma, ów „Kí“ pisze o sobie, iż „kdysi v Praze...přednášel o státním právu pro stranu realistickou“. Wydaje się mało prawdopodobne, by słowa te można było odnieść do młodego wówczas Karla Krejčígo. Albo więc recenzję napisał redaktor pisma, František Krejčí, albo, co bliższe prawdy, obaj panowie – Karel i František – podpisywali niektóre swe prace tym samym kryptonimem.

