

Tomasz Wojewoda

KOMIZM ŚWIATA SURREALISTYCZNEGO W POWIEŚCI *JESIEŃ W PEKINIE* BORISA VIANA

Chcąc podjąć wyzwanie dyskursu na temat roli elementu komicznego w kształtowaniu świata przedstawionego w powieści Borisa Viana *Jesień w Pekinie*, należałoby rozpocząć od przytoczenia pewnych podstawowych i – jak się okaże później – kluczowych zagadnień. Komizm jest zagadnieniem estetycznym, nie zawsze tożsamym ze śmiesznością. Jak podaje w swojej książce Izaak Passi¹, pierwsza próba oddzielenia komizmu od śmieszności przypisywana jest Hegłowi (*Estetyka*) – polemizował on z Arystotelesem, dowodząc, że to nie zwykła śmieszność, ale właśnie komizm powinien leżeć u podstaw komedii.

Śmieszny może być każdy kontrast pomiędzy istotą a jej przejawieniem się, pomiędzy celem a środkami, sprzeczność, na skutek której zjawisko znosi się w sobie samym, a cel w swej realizacji sam niweczy to, do czego dąży. Od komizmu natomiast musimy wymagać czegoś więcej. Na przykład wady ludzkie nie są niczym komicznym².

Arystoteles, w odróżnieniu od Platona, uznawał też pozytywną rolę śmieszności i komedii w życiu publicznym, jednak w jego dziele daje się wyraźnie zauważyć linia podziału między śmiechem i śmiesznością. Pojęcie śmieszności omówił Arystoteles w *Poetyce*, pojęcie śmiechu zaś w traktacie *O częściach zwierząt* (szczególnego rodzaju śmiechu, będącego wynikiem łaskotania). Przyczyn śmiechu upatruje Arystoteles w delikatności natury ludzkiej³, a przyczyn śmieszności we właściwościach rzeczy⁴. Na to rozróżnienie zwraca też uwagę Passi w *Powadze śmieszności*⁵. Z drugiej jednak strony, Arystoteles wypowiada się na temat komedii w sposób, który dziś mógłby być uważany za deprecjonujący:

Komedia [...] jest naśladowaniem ludzi gorszych, lecz bynajmniej nie w znaczeniu wszystkich ich wad, a tylko w zakresie śmieszności, która jest częścią brzydoty. To,

¹ I. Passi, *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewa-Gospodarek, Warszawa 1980, s. 21.

² G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. III, przeł. A. Landman, J. Grabowski, Warszawa 1967, s. 630–631.

³ Arystoteles, *O częściach zwierząt*, rozdz. X, 673a, przeł. P. Siwek, Warszawa 1967, s. 7–9.

⁴ Arystoteles, *Poetyka* [w:] *Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longines. Trzy poetyki klasyczne*, przeł. T. Sinko, Wrocław 1951, s. 11.

⁵ I. Passi, dz. cyt., s. 31.

co śmieszne, jest przecież związane z jakąś pomyłką lub z bezbolesnym i nieszkodliwym oszpecceniem, czego wymownym przykładem, żeby nie szukać daleko, jest brzydka i powykrzywiana, lecz nie wyrażająca bólu, maska komiczna⁶.

Wydaje się, że w czasach starożytnych taka wypowiedź miała nade wszystko za zadanie podkreślenie odrębności gatunku komediowego.

Bohdan Dziemidok wyróżnia dwa podstawowe rodzaje komizmu – komizm elementarny (farsowo-wodewilowy, niewartościujący i nierrefleksyjny, 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 satyryczną oraz będące ich wyrazem dwie formy twórczości: humorystykę i satyrę. Podstawą tych rozróżnień jest stosunek twórców do obiektu komizmu⁷. Za części składowe komizmu elementarnego Dziemidok uważa komizm sytuacyjny oraz komizm słowa i postaci. Moja refleksja dotyczyć będzie owych dwóch terminów.

Na klasyfikacji zaproponowanej przez Dziemidoka zamierzam oprzeć konstrukcję mojego szkicu, który poświęcę komizmowi złożonemu. Zarówno w *Jesieni w Pekinie*, jak i na wyższym stopniu ogólności w całej twórczości Borisa Viana, dostrzegam przejawy komizmu elementarnego i złożonego. W sposób nierozzerwalny wiąże się to z faktem, że pisarza można z łatwością zaliczyć do grona twórców posługujących się w swojej działalności literackiej tzw. techniką bricoleżu (*méthode bricolage*). Claude Lévi-Strauss w *Mysli nieoswojonej* stwierdził: „stosujący tę metodę malarz-poeta⁸ jak(o) majsterkowicz wykorzystuje zebrane elementy w imię zasady: «to się zawsze może przydać»”⁹. Słowa Lévi-Straussa z powodzeniem dają się – i wypowiadam te słowa z mocą hipotezy badawczej – zastosować również do twórczości Viana. Jego pisarstwo można bowiem zdefiniować jako literackie i artystyczne dzieło w toku, *work in progress* (*l'oeuvre en devenir*). Świat przedstawiony w powieści Viana to immanentna poetyka rodzącej się chwili. Autor *Jesieni w Pekinie* nieustannie grał konwencjami, nierzadko mieszając tonacje komiczną i tragiczną, podważając tym samym zasadę sformułowaną przez Arystotelesa w *Poetyce*. To pozwala określić pisarza z Ville d'Avray mianem *bricoleur intellectuel*, w znaczeniu zbliżającym się do dosłownego znaczenia słowa *bricoleur* – „majsterkowicz intelektualny”.

Na twórczość Viana miały wpływ rozmaite prądy filozoficzne, m.in. egzystencjalizm i nihilizm. Jednak swój odrębny, oryginalny głos w literaturze ponad wszelką wątpliwość zawdzięcza surrealizmowi. Wprost przyznawał się do fascy-

⁶ Arystoteles, *Poetyka*, dz. cyt., s. 322.

⁷ B. Dziemidok, *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne, t. XVI, Lublin 1961, s. 69.

⁸ „Poeta-malarz” – nie należy zapominać, że Vian uprawiał malarstwo, co uzasadnia postawioną dalej hipotezę paraleli.

⁹ C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 2001, s. 33. Cyt. za W. Rapak, *Henri Michaux dzieło wyobraźni. „Okres zielony” 1922–1927*, Kraków 2014, s. 29.

nacji twórczością Alfreda Jarry'ego, jednego z prekursorów surrealizmu. Przyjęto go też do słynnego Kolegium Patafizyki (stowarzyszenia założonego w 1948 roku m.in. przez Raymonda Queneau), gdzie przyznano mu tytuł *Transcendant Satrapy* (Nadwycieczajnego 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”, czym Breton otwarcie pogardzał. Daje się w tych twierdzeniach dostrzec wpływ Henriego Bergsona, który był nieufny wobec porządkujących i klasyfikujących funkcji intelektu. Breton, rozwijając myśl filozofa, uznawał prymat wyobraźni jako zjawiska posiadającego moc sprawczą. Na kartach *Manifestu surrealizmu* stał się „apostosem nowej powieści”¹⁰, 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 osiągnięcia¹¹.

To zdanie Bretona przytacza również Milan Kundera w zbiorze esejów *Zdradzone testamenty*¹², komentując je w sposób następujący: „Paradoks: owo stopienie snu i jawy, jakie głosili surrealiści, nie potrafiąc właściwie rzeczywistnie go w żadnym wielkim literackim dziele, już się dokonało, i to właśnie w tym gatunku, którym wzgardzali”¹³. Kundera twierdzi, że rzeczywistość nadrealna, spojenie snu i jawy, stało się faktem za pośrednictwem powieści Franza Kafki, piszący te słowa zaś – i czyni z tych słów hipotezę badawczą – uważa, iż realizacją marzenia surrealistów jest dopiero twórczość prozatorska Borisa Viana. Odnośnie do wspomianej metody brikolażu (zestawiania ze sobą różnych, pozornie sprzecznych elementów), przytoczmy jedną z najsłynniejszych definicji piękna według surrealistów, zaczerpniętą z Comte de Lautréamonta: „Piękne – jak przypadkowe spotkanie na stole sekcyjnym maszyny do szycia i parasola”¹⁴. To zdanie może stanowić najlepsze podsumowanie stylu Vianowskiego, co spróbuję wykazać na kolejnych stronach

¹⁰ „Nowa powieść” – tego terminu używam rzecz jasna w innym znaczeniu niż zjawisko, znane później jako *nouveau roman*.

¹¹ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, przeł. A. Ważyk [w:] S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992, s. 163.

¹² M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2015, s. 57.

¹³ Tamże, s. 58.

¹⁴ Beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie. Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* [w:] tegoż, *Œuvres complètes*, éd. Guy Lévis Mano, chant VI, 1, 1938, s. 256.

niniejszej pracy. Jednocześnie twórczość Borisa Viana, a zwłaszcza powieść *Jesień w Pekinie*, jest naznaczona cechami absurdu, groteski, czarnego humoru – stąd też te składniki, a głównie jej element komiczny, leżący u podstaw konstrukcji świata przedstawionego, będą przedmiotem mojej analizy.

Henri Bergson tak definiuje specyfikę śmiechu w *Eseju o komizmie*: „Jeden wybuch śmiechu prowokuje do następnego, jest jak echo pragnące siebie zwielokrotnić; toczy się jak grzmot po górach [...]”¹⁵. Jest tu mowa o pewnym zamkniętym cyklu śmiechu – zjawisku oddziałującym na siebie i siebie wywołującym. Chcąc odnieść te słowa do *Jesieni w Pekinie*, należałoby stwierdzić, że w powieści Viana komizm złożony można porównać do grzmotu, a błysk tym grzmotem wywołany to komizm „niższego rzędu”, komizm elementarny. Oba rodzaje komizmu w *Jesieni w Pekinie* wzajemnie na siebie oddziałują i uzupełniają się, tworząc nowoczesne dzieło literackie.

1. Komizm sytuacyjny

Co prawda w opinii wielu Vianowskich egzegetów, *Jesień w Pekinie* jest przykładem dzieła literackiego, które wreszcie pozwala na to, by można było się pośmiać¹⁶ (opinia opublikowana na okładce reedycji z 1956 roku, przytoczona przez François Caradeca). Komizm sytuacyjny, występujący na kartach powieści Borisa Viana, daleki jest od banału, schematyczności i tanich chwytów komediowych. Humor w *Jesieni w Pekinie* jest w pewnej mierze Vianowskim wariantem groteski, w dużej części komizm sytuacyjny zawarty w tym utworze jest zbliżony do tego, co nazywamy „czarnym humorem” (*humour noir*). Leszek Kołakowski, w swoim miniesaju o komizmie, określa ontologiczne podstawy tego zjawiska, stawiając je w opozycji do tzw. „śmiechu dobrotliwego”:

W części tylko podobny jest śmiech sadystyczny, złośliwa, a czasem zbrodnicza uciecha z kłęski albo z męczarni pokonanego wroga [...]. Tak, możemy śmiać się z kogoś, kto siada na podłodze, zamiast na krześle, ale ten sam, jeszcze jaskrawszy kontrast widzimy u człowieka, który wyskakuje na bruk z dziesiątego piętra, to zaś nie wydaje się widokiem zabawnym¹⁷.

To, co Kołakowski nazywa „śmiechem sadystycznym”, Kundera określa mianem „grozy komizmu”¹⁸. Potwierdza to wyrażoną wyżej teorię o wszechwładności narratora jako postaci panującej nad losem bohaterów, często obchodzącego się z nimi w sposób okrutny i pozwala na snucie dalej idącego rozumowania, którego

¹⁵ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 2000, s. 11.

¹⁶ „L'Automne à Pékin” [...] une littérature où il est enfin permis de rire, cyt. za F. Caradec, *Avant de relire „L'Automne à Pékin”* [w:] B. Vian, *L'Automne à Pékin*, Les Éditions de Minuit, Paris 2012, s. 296.

¹⁷ L. Kołakowski, *O śmiechu* [w:] tegoż, *Mini wykłady o maxi sprawach*, Kraków 2005, s. 138–139.

¹⁸ M. Kundera, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2015, s. 123.

zasadniczą tezą jest to, że postaci są głównymi wrogami narratora. Przyjrzyjmy się w tym kontekście temu, co np. spotyka postaci w podrozdziałach wprowadzających (A-D). Amadeusz Dode (A) zostaje kolejno: uderzony przez konduktora dziurkaczem po palcach, potrącony przez autobus („kierowca ujechał jeszcze trochę, żeby mieć go akurat pod spodem”¹⁹), obłany wrzącą wodą, niewpuszczony do kolejnego autobusu (pomimo posiadania ważnego biletu), ochlapany wodą z rynsztoka, wbija sobie szpilkę w policzek (by uśmierzyć ból), sprowokowany przez urzędnika incognito zostaje ukarany mandatem za obrazę kierowcy itd.

Narrator, znęcający się nad stworzoną przez siebie postacią, jest tym czynnikiem utworu, który pozwala połączyć intertekstualnie *Jesień w Pekinie* chociażby ze zbiorem opowiadań *Niejaki Piórko* Henriego Michaux²⁰. Postaci stworzone przez Viana są podobne do Pana Piórki, ponieważ mimo wszystkich okropności, jakie im się przytrafiają, „są dalekie od otwartego buntu, a ich sprzeciw przejawia się w upartym trwaniu, *podróżowaniu* mimo wszelkich przeciwności losu”²¹. W losie Amadeusza Dode można dostrzec echa najsłynniejszego dzieła Michaux, którego bohater doświadcza najróżniejszych przykrości, m.in. kradną mu dom, jego żona ginie pod kołami pociągu, lekarz obcina mu palec²² itp.

Bergsonowską *élan vital* zarówno postaci Michaux, jak i Viana, jest chęć przetrwania za wszelką cenę. „Śmiech sadystyczny” jest dowodem na głęboko anarchizyczną charakterystykę *Jesieni w Pekinie*. To typ anarchii, którą pozwalał sobie dookreślić przymiotnikiem „negatywna” – przejawiającej się brakiem reakcji na cierpienie.

Do postaci Vianowskich można odnieść pojęcie znane jako *difficulté d'être* (trudność bycia) Raymonda Belloura²³. Przywoływany wcześniej Kołakowski, cytując Bergsona, napisał: „śmiech jest intelektualną – nie zaś emocjonalną – reakcją na kontrast, jaki powstaje, gdy zachowanie ludzkie objawia cechy mechanizmu, który jest przeciwstawieniem ludzkiej – celowej, żywej działalności”²⁴. Wiąże się to z jeszcze jedną, niezwykle istotną cechą utworu, niezbędną dla jego zrozumienia – zwraca na nią uwagę François Caradec: „*Jesień w Pekinie* jest jednym z rzadkich w naszych czasach przypadków powieści, która nadaje słowom ich dosłowny sens, bez uszczerbku dla wszystkich innych możliwych sensów”²⁵. W istocie, bohaterowie *Jesieni w Pekinie* traktują słowa „dosłownie”. Znakomitym przykładem jest literalne traktowanie przymiotów:

¹⁹ B. Vian, *Jesień w Pekinie*, przeł. K. Dolatowska, Warszawa 1974, s. 7. Kolejne cytaty z tego wydania powieści lokalizuję w tekście głównym, podając w nawiasie numery stron.

²⁰ H. Michaux, *Niejaki Piórko*, przeł. J. Lisowski, Izabelin 2009.

²¹ Cytuję, parafrazując W. Rapaka, dz. cyt., s. 104.

²² H. Michaux, dz. cyt., s. 13–15, s. 49–53.

²³ W. Rapak, dz. cyt., s. 52–53.

²⁴ L. Kołakowski, dz. cyt., s. 139.

²⁵ „*L'Automne à Pékin*” est un des rares romans de notre temps qui rende aux mots leur sens littéral, sans préjudice de tous les autres sens possible, F. Caradec, dz. cyt., s. 285.

- W królestwie ślepców jednooki królem. Ma pan nóż?
- Mam szczyryk.
- Pokaż pan na chwilę.

Amadeusz podał mu szczyryk, tamten otworzył większe ostrze i wbił je sobie energicznie w oko. Potem przekreślił. Cierpiał bardzo i głośno krzyczał (s. 17).

Postaci zdają się nie dostrzegać poziomów języka – ukrytego w wypowiedziach drugiego dna czy ironii. Każde wypowiedziane zdanie domaga się sprawdzenia bądź też – jak w przypadku zaprezentowanym powyżej – realizacji. Czytelnik nie rozumie przyczyn zachowania postaci – wywołuje to efekt komiczny, pomimo grozy przedstawionej sytuacji. Dosłowne rozumienie słów zdaje się zaledwie częścią bardziej ogólnego chwytu komicznego, który nazywam „melanżem uniwersów”, realizującym się poprzez animizację przedmiotów. Poniżej zaprezentuję kilka przykładów animizacji: „ale autobus miał wolnych tylko pięć miejsc i dał to do zrozumienia poczwórnym pierdnięciem, kiedy ruszał. Następny 975 zatrzymał się tuż przed nosem Amadeusza. Był tak napchany, że aż pozieleniał” (s. 6); „autobus odjechał, kuląc się, bo było mu trochę wstyd” (s. 8); „Amadeusz pchnął drzwi i dzwonek wpadł w gorączkowe poruszenie (s. 67); „Agata Marion wzdrygnął się i ruchem ramion przepędził stadko gęsih skórek, które mu się mrowiły między łopatkami” (s. 71).

Komizm *Jesieni w Pekinie* w dużej mierze jest wywołany poprzez niezrozumiałe reakcje postaci. Tym samym w poczynaniach bohaterów daje się zauważyć pewien rodzaj fatalizmu, mający duży potencjał komiczny. Z pojęciem tropizmu nierozzerwalnie łączona jest też kwestia „nieustannego trwania”. Zauważmy specyficzną czasowość w *Jesieni w Pekinie* – powieść ta charakteryzuje się odwróceniem czasowości charakterystycznej dla dzieł prozatorskich. Nie ma tam miejsca ani dla czasu przeszłego, ani dla przyszłego, postaci nie mają żadnej przeszłości, żadnego „literackiego życiorysu” (abstrahując od intertekstualnych interwencji w przypadku niektórych z nich w innych dziełach Viana). W zamykającym powieść ostatnim *Przejściu* (*Jesień w Pekinie* nie jest powieścią o klasycznej strukturze – standardowe rozdziały przeplatają się z podrozdziałami zatytułowanymi *Przejście* – są to interludia, w których narrator, równoznaczny z autorem, komentuje i zapowiada przyszłe wydarzenia na poziomie metanarracyjnym), czytelnik dowiaduje się o przybyciu na miejsce kolejnego bohatera, który otrzymał misję zbudowania sieci kolei na pustyni. Czyni to z *Jesieni w Pekinie* utwór charakteryzujący się powtarzalnością (cyrkulacją) fikcji – dzieło otwarte, zbliżone do semiotycznej koncepcji zaproponowanej przez Umberto Eco²⁶:

- Dokąd jedziemy? – zapytał Amadeusz.
- Konduktor, któremu było na imię Dionizy, rozłożył ręce.
- Któż to może wiedzieć? – odparł – [...] nigdy nie wiadomo jak się skończy (s. 13).

²⁶ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. A. Kreisberg, Warszawa 2008.

Jednym z elementów komizmu świata przedstawionego w *Jesieni w Pekinie* jest jego anarchiczność, która wydaje się być spadkobierczynią karnawalizacji świata, w rozumieniu Michaiła Bachtina oznaczającej zawieszenie lub zakwestionowanie praw rządzących światem i oficjalnych hierarchii w ramach utworu literackiego (*Problemy poetyki Dostojewskiego. Twórczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*). Jak podaje Noël Arnaud, Vian wymieniał Rabelais'go wśród mistrzów inspirujących jego pisarstwo²⁷. Bachtin definiował karnawalizację jako wytworzenie „świata na opak”: „Światopogląd skarnawalizowany jest głęboko ambiwalentny: powaga miesza się ze śmiechem, mądrość z głupotą, życie ze śmiercią, góra z dołem, wysokie z niskim”²⁸. Te cechy, będące wynikiem skrajnego rozprzężenia narracji, znajdujemy również u Viana.

Już pomysł konstrukcji przedstawionej w *Jesieni w Pekinie* historii świadczy o karnawalizacji utworu. Wystarczy uświadomić sobie sens budowy sieci kolejowej na pustyni, a także odnotować, że w dwóch przypadkach odwróceniu ulega płeć postaci – jeden z głównych bohaterów, mężczyzna – nosi kobiece imię Anna:

- Jak mu na imię? – zapytał Duduś.
- Anna – odpowiedział Angel.
- Coś takiego! – zawołał Duduś. – To jest imię dla psa. [...] – Bardzo głupio, jak człowiek ma imię dla psa (s. 94).

Przypadek Anny nie jest odosobniony, w powieści występuje też Agata Marion, jeden z członków rady, sprawującej nadzór nad budową sieci kolejowej. Już sam fakt osadzenia akcji na idei budowy na terenie pustynnym dowodzi chęci stworzenia świata na opak. Vian wyraził to wprost w pierwszym *Przejściu*: „W Egzopotamii będzie dużo ludzi, bo to jest pustynia” (s. 58). Karnawalizacja świata Vianowskiego przejawia się też w drobnych chwytach komicznych na poziomie diegezy, powiązanych z groteskowością utworu, np.: „Sądząc po cieniu, jaki rzucała czerwona latarnia spod wielkiej szóstki, która była zakamuflowanym siedliskiem policji (mieścił się tam komisariat; by odwrócić wszelkie podejrzenia, sąsiedni burdel miał latarnię niebieską)” (s. 6). Anarchia rządząca diegezą jest posunięta do skrajności – zakwestionowane są nawet prawa fizyki, przedmioty wchodzą w interakcję z postacią, ozywają na skutek interwencji:

Strefa czerni rosla, zagarnęła całe pole widzenia i samochód zniknął raptownie w gęstych ciemnościach. W miejscu, gdzie wszedł w mrok, pozostało lekkie węglębienie, które wyrównało się powoli. Odzyskując dawny kształt, jak masa plastyczna, nieprzenikniona powierzchnia powróciła do idealnej gładkości (s. 206).

W przytoczonym fragmencie widzimy przykład zawieszenia praw fizyki, czy nawet próbę stworzenia fizyki odrębnej, kreującej plastyczność świata przedsta-

²⁷ N. Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Christian Bourgois, Paris 1998, s. 256.

²⁸ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1971, s. 157.

wionego, efekt podobny do zabiegu stosowanego chociażby w filmach animowanych dla dzieci.

2. Komizm słowa i komizm postaci

Postaci pojawiające się na kartach *Jesieni w Pekinie* charakteryzują się niezwykłą, komiczną różnorodnością. Dzieje się tak dlatego, że centralną postacią regulującą diegęzę jest narrator, demiurg organizujący świat przedstawiony według własnych zasad i prawideł. Wszystkie postaci Vianowskie można przypisać do Bachtinowskiej kategorii ekscentryczności, charakteryzowanej jako „obalanie ogólnie przyjętych reguł, hołd dla życia poza normalnym trybem”²⁹. Bohaterowie *Jesieni w Pekinie* dzielą się na autonomicznych intelektualnie i zniewolonych, nieświadomych bycia marionetkami w rękach narratora. W tym samym miejscu przebiega również linia podziału między postaciami komicznymi a tymi, które są komizmu pozbawione.

Komizm postaci w *Jesieni w Pekinie* (jak w dużej części prozatorskiej twórczości Viana) jest oparty na komizmie słownym. Pisarz zasłynął jako niestrudzony twórca neologizmów oraz odkrywca słów dawnych, zapoznanych, którym nadawał nowe znaczenia. W omawianej powieści czytelnik znajdzie przykłady słownych tworów zbudowanych ze zbitek wyrazowych (*mots-valises*), np. „woda mineralogiczna” i „wyprawy skrzyżowane”. Ciekawym przykładem zbitki wyrazowej jest czasownik stworzony od imienia bohatera – *s'amadouiser*, będący połączeniem imienia bohatera i czasownika *amadouer* (schlebiać komuś, umizgiwać się), co w polskim przekładzie Krystyny Dolatowskiej przybrało postać wyrażenia: [ten] „który tracił tupet” (s. 101), nieoddającego oryginalnego zamysłu autora. Noël Arnaud nazywa ten zabieg, również posługując się neologizmem: *la significacit *, łącząc znaczenie (*signification*) i skuteczność (*efficacit *) słowa³⁰.

Vian używa w *Jesieni w Pekinie* słów istniejących, lecz przetwarza je dla potrzeb surrealistycznej narracji – „kałamarznice”, kościół „apodstolski” i „kratolicki” (s. 30) – to tylko niektóre z przykładów. Warto w tym miejscu zastrzec, że nie była to ze strony autora próba wykpienia religii katolickiej, a jedynie rodzaj słownej parodii. Anarchia świata przedstawionego u Viana (również na poziomie leksykalnym) jest doprowadzona do skrajności, jej zadaniem nie było komentowanie, czy przekazywanie jakichkolwiek sądów wartościujących w odniesieniu do świata rzeczywistego.

Komizm słowny w twórczości Viana jest tematem, który zasługiwałby na osobny, rozbudowany tekst – w niniejszym szkicu ukazuję go w sposób wybiórczy – w kontekście zagadnienia, jakim jest rola komizmu w budowie świata surrealistycznego. W przypadku niektórych bohaterów omawianego utworu efekt

²⁹ M. Bachtin, dz. cyt., s. 193.

³⁰ N. Arnaud, *Humour? Pataphysique? Rigolade?* [w:] Vian, Queneau, Pr vert, *trois fous du langage*, red. M. Lapprand, Presses universitaires de Nancy, Nancy 1993, s. 19–37.

komiczny wywołany jest nie przez treść wypowiedzi, lecz przez jej stylistykę, jak np. deformacje słów, będące przeinaczeniami włoskiego restauratora Barrizone'a, nieznanego dobrze języka francuskiego:

- Jedna wielka ńędza. Jak byłem pierwszym sprawiaczem ryb w Spa, to było życie! Ale tutaj!... Proszaki!
- Co? – zapytała Miedzianka.
- Proszaki, mówię. No, ćwinie! (s. 148).

Narrator parodiuje specyficzny rodzaj wysławiania się, charakterystyczny dla początkowego etapu nauki języka obcego, kiedy brak kontaktu z żywym językiem powoduje, że uczący czerpie swoją wiedzę wyłącznie z różnego rodzaju słowników, co niezadko wiąże się z pomyłkami, używaniem słów w niewłaściwych znaczeniach, niepozabawioną komizmu sztucznością wypowiedzi: „– Bon giorno – odparł Pippo – Czy broda pana była w to rano obrabiana?” (s. 148).

Przykłady przedstawione wyżej to najniższa forma komizmu w *Jesieni w Pekinie* – komizmu *sensu stricte* komediowego. Deformacje leksykalne dopełniają zjawisko komizmu w powieści i stanowią najmniejszy z elementów budujących świat surrealistycznej diegezy w utworze.

W refleksji na temat komizmu postaci w *Jesieni w Pekinie* nie można zapominać o nadaniu niektórym postaciom rysów osób autentycznych, zwłaszcza wpływowych osobistości środowiska literackiego, których pisarz nie darzył sympatią. *Jesień w Pekinie* nie jest jednak powieścią z kluczem. Nawet jeśli w niektórych bohaterach powieści daje się rozpoznać postaci historyczne, niewiele wnosi to do intrygi. Jak zauważa François Caradec: „bezsensownym byłoby redukowanie powieści do zagadek, podobnych do zagadek znajdujących się w krzyżówkach” (s. 287).

Henryk Markiewicz w jednym ze swoich esejów stwierdził, że siedemdziesiąt, osiemdziesiąt lat jest wiekiem niebezpiecznym dla książki. Wtedy bowiem ważą się jej losy – zazwyczaj okazuje się, czy literatura obroni się przed zgubnym wpływem czasu. Nie ulega wątpliwości, że *Jesień w Pekinie*, choć liczy sobie lat siedemdziesiąt jeden, wychodzi z tej próby zwycięsko. A dzieje się to przede wszystkim za sprawą rozbudowanego komizmu – zarówno niskiego (elementarnego), jak i wysokiego (złożonego), które się wzajemnie przenikają i łączą, razem tworząc nadal nowoczesne, budzące emocje i kontrowersje, dzieło literackie.

Tomasz Wojewoda

The comic quality of the surreal world in Boris Vian's *Autumn in Peking*

Summary

The aim of the article is to draw the readers' attention to the importance of the comic element in creating a surreal world found in the prose of Boris Vian (1920-1959) – one of the most original French writers of the twentieth century. The discussion is based on *Autumn in Peking*, one of the most famous and most representative of Vian's novels. Employing the classification proposed by Polish aesthetician Bohdan Dziemidok (elementary comic quality vs. complex comic quality), the author analyses the novel's narration in order to identify various elements of elementary comic quality, revolving around these comic elements, which are the result either of the novel's composition or of diegesis' construction. The presented analysis includes a short historical and literary reflexion aimed at presenting the rich literary output of Boris Vian in the broader context of the times he used to write in. Vian was undoubtedly a writer whose literary idiom was influenced by various philosophical movements of his times – 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 their writing the *bricolage technique* – the concept proposed in a different context by Claude Lévi-Strauss in his work entitled *The Savage Mind* (1962).



Andrzej Błoński, *Pamięć ponadczasowa*, fotografia, 30x45 cm, 2018