

Ryszard Nycz

Gest śmiechu : z przemian świadomości literackiej początku w. XX (do pierwszej wojny światowej)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 68/4, 45-70

1977

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

RYSZARD NYCZ

GEST ŚMIECHU

Z PRZEMIAN ŚWIADOMOŚCI LITERACKIEJ POCZĄTKU W. XX
(DO PIERWSZEJ WOJNY ŚWIATOWEJ)

Jest [...] czas płaczu i czas śmiechu, czas narzekania
i czas tańczenia, czas rozrzucania kamieni i czas zbierania
[...].

(Eklezjastes, 3, 4)

Oblicze przejściowej fazy Młodej Polski nie rysuje się nazbyt wyraziście. Opozycyjne modele kultury tego okresu: modernistyczny i socjalno-narodowy¹, wraz z odpowiadającymi im typami postaw artystycznych, nie dostarczają w tym przypadku dostatecznie adekwatnych narzędzi opisu i zadowalających dyferencjacji; same przybierają nowe formy a wiele doniosłych dla owych lat zjawisk umyka najczęściej wyprowadzanym z nich klasyfikacjom. Specyfikę tego czasu wyznacza, jak się zdaje, szeroko pojęta polemika z modernizmem (w rozumieniu K. Wyki). W procesie przewycięzania modernistycznych wzorów, zrodzonym i rozwijanym początkowo w ramach drugiego modelu (przykład: twórczość Wyspiańskiego), przejściowa faza okresu stanowi etap odrębny i ważny.

Na literackim rynku około r. 1910 pojawia się szereg publikacji prozatorskich i poetyckich (książkowych lub pomieszczonych w czasopismach) świadczących o postawie odmiennej od dotychczasowych. Coraz powszechniej daje się odczuć zmęczenie dominującym kanonem „literackości”. Po okresie akceptacji jest to faza repulsji. Najogólniej mówiąc, proces postępował w dwóch kierunkach: zwiększonego rygoryzmu wobec pewnych zasad poetyki (najjaskrawiej przejawiającego się u epigonów) oraz ich zakwestionowania w ramach tejże poetyki. Dla tego drugiego nurtu cechą szczególnie charakterystyczną było ustalenie się przeciętnej normy stylistycznej jako właśnie normatywnie „nieczystej”, przekraczającej niejed-

Zamieszczone tutaj rozprawy: R. Nycza, W. Boleckiego, K. Dybciaka, J. Pawłowski, A. Sobolewskiej — powstały w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN.

¹ Zob. K. Wyka, *Stulecie pokolenia Młodej Polski*. W: *Łowy na kryteria*. Warszawa 1965.

nokrotnie, np. u Micińskiego czy Licińskiego, utrwalone granice dopuszczalnych efektów artystycznych i aprobowanych odchyłeń od modernistycznej konwencji języka literackiego. Innym przejawem tej samej sytuacji historycznoliterackiej było występowanie w utworach jednego pisarza cech epigenicznych i protogenicznych². Wreszcie zjawisko to można prześledzić również na przykładzie przemian zachodzących w tym okresie w stosunku do modernistycznych antynomii: wzniosłości i śmieszności, wysokiej lirycznej emfazy i niskich trywialno-komicznych realizacji.

Jest to z wielu względów graniczny moment pozytywnej recepcji modernistycznych wzorów. Maria Grossek-Korycka, medytując nad generalnym „przewartościowaniem wartości”, zauważa podobne zjawisko także na terenie sztuki.

Piękno [...] musiało ustąpić pierwszeństwa formom [mocnym, dalekim od wszelkiej harmonii geometrycznej, które nieprzebrana w odmianach Brzydota zawdzięcza mądrej nieprawidłowości i nielogiczności rysunku. Formy jej przez to posiadając daleko wyrazistsze rysy, mocniej podkreślone, lepiej wypowiadają Życie. Dziwaczność i nadspodziewaność linii dosadniej oddaje charakter — jest jego silniejszą ekspresją — która najwyższej potęgi osiąga w Potwornym³.

Rozważania o śmiechu i geście

Znamienne dla świadomości epoki teorie komizmu są zbyt dobrze znane⁴, by je tutaj szczegółowo rozważać. Przypomnijmy więc tylko, że dla Schopenhauera istota śmiechu albo, inaczej mówiąc, przeżycia komicznego polegała na nagłym spostrzeżeniu niezgodności między pojęciem, objawem a odpowiadającym mu przedmiotem. W propozycji Nietzschego, znanego przede wszystkim ze swej teorii tragedii, podkreślone zostało szczególnie ambiwalentne znaczenie śmiechu, który może być nihilistycznym narzędziem ostatecznej demaskacji wszelkich wartości i radosną, biologiczną afirmacją istnienia; negacją świata i zgodą na świat. Z tej dwuznacznej funkcji śmiechu Nietzsche wysnuwał konsekwencje odnośnie do postawy i roli prześmiewcy.

Być może, iż tu właśnie odkryjemy jeszcze dziedzinę naszego wynalazku, dziedzinę, w której zdobyć się możemy jeszcze na oryginalność, na przykład jako parodyści dziejów świata i arlekiny Boga — acz nic dzisiejszego nie ma przed sobą przyszłości, to jednak śmiech nasz może mieć ją właśnie⁵.

² Terminy te wprowadziła M. Grzędzielska (wstęp w: F. Faleński, *Wybór utworów*. Wrocław 1971, s. CXI. BN I 202).

³ M. Grossek-Korycka, *Medytacje. Synteza współczesności*. T. 1. Kraków 1914, s. 25.

⁴ Przegląd teorii komizmu znaleźć można w pracach: B. Zawadzki, *Przegląd krytyczny ważniejszych teorii komizmu*. „Przegląd Filozoficzny” 1929. — B. Dziemidok: *O niektórych teoriach komizmu*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1961; *O komizmie*. Warszawa 1967.

⁵ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*. Przełożył S. Wyrzykowski. Wyd. 2. Warszawa 1907, s. 180.

Wreszcie koncepcja Bergsona, wiążąc komizm ze sztucznością, automatyzmem żywych istot, a śmiech z perswazyjną reakcją społeczną na to odchylenie od norm powszechnych, prowadziła często do dwóch wariantów interpretacyjnych: jedni podnosili represywną funkcję społecznego śmiechu, inni dostrzegali w tej reakcji obronę wiecznej zmienności, nowości i dynamiki życia przed popadnięciem w skostnienie i mechaniczność.

Najambitniejszą chyba próbą (choć ograniczoną do szczegółowego problemu) była na polskim gruncie koncepcja Karola Irzykowskiego. W artykule *Zdobnictwo w poezji* dokonuje on wstępnie krótkiego przeglądu owoczesnych stanowisk w tej sprawie; referując mianowicie m. in. poglądy Bergsona, Crocego, Freuda, Lippsa, przeprowadza jednocześnie ich refutację. Zdaniem Irzykowskiego koncepcja Bergsona, acz interesująca ze względu na jego filozofię, nie wystarcza do poprawnego opisanie zjawiska komizmu; najdoskonalsze współcześnie wyjaśnienie problemu dał Lipps: śmiech czysto destrukcyjny, nihilistyczny, jest bezwartościowy, a nawet szkodliwy — w humorze winna się dokonać rehabilitacja wyśmianej wartości. Jak podkreślał autor *Patuby*, jego wkład do tych badań polegał przede wszystkim na rozwinięciu myśli o istotnym pokrewieństwie następujących zjawisk: dowcipu, metafory, języka poetyckiego oraz procesu twórczego w ogólności. I w dowcipie, i w metaforze działa analogiczny mechanizm zatoru psychicznego (zbadany przez Lippsa), jednakże sam dowcip nie posiada jeszcze wartości artystycznej — zyskuje ją dopiero przemieniwszy się w humor, który jest taką grą między wartościami, gdzie zdegradowana wartość zostaje ostatecznie poddana rehabilitacji (przykład Don Kichota). Humor przy tym definiował Irzykowski szeroko, obejmował on bowiem „i ironię, i satyrę, humor rozpaczy i humor bohaterstwa, humor nieba i piekła”.

Dla podkreślenia analogii między humorem a metaforą nazywa Irzykowski tę ostatnią „poważnym dowcipem”. Metafora mierzona w kategoriach artystycznych okazuje swą bezsporną wyższość nad dowcipem, rozważana zaś w kategoriach społecznych ustępuje pierwszeństwa dowcipowi. Różnica między nimi polega więc przede wszystkim na pełnieniu odmiennych ról społecznych.

Gdy wartość literacką dowcip ma nieznaczną i pod tym względem ustępuje metaforze, za to w życiu społecznym posiada niezmierną wartość obiegowej drobnej monety, która sprzedaje, kupuje i mierzy beczelnie wszystko [...] Dowcipy tworzy lud, metafory arystokracja duchowa. Metafory są potrzebne poetom, literatom, od biedy mówcom, dowcip potrzebny jest każdemu.

Odnalezionemu pokrewieństwu w mechanizmie działania komizmu i metafory odpowiada o wiele ważniejsza zbieżność: między metaforą a językiem. Irzykowski przywołuje tu koncepcję Crocego, dla którego metafora była „symbolem twórczości słownej”. W *Walce o treść* metafora to w gruncie rzeczy symbol języka poetyckiego; obejmując „wszelkie figury i tropy poetyckie” jest „poezją w miniaturze, poezją skoncentrowaną

w krótkim ekstrakcie”⁶. W konsekwencji — opisując proces metaforyzacji utożsamia go Irzykowski z procesem twórczym, realizującym się, jak można domniemywać, na różnych poziomach: już to w dowcipie i humorze, już to w poezji, już to w innych formach twórczości⁷.

W prasie literackiej około r. 1910 (przede wszystkim w „Lamusie” i „Museionie”) pojawia się szereg publikacji świadczących o powszechniejszym zainteresowaniu samym problemem. Józef Hieronim Retinger widzi w szczególnym upodobaniu pisarzy współczesnych do stosowania rozmaitych form humoru znamię czasu i nieuniknioną fazę rozwoju literatury. Adam Grzymała-Siedlecki uznaje za stosowne podkreślić, iż „humor jako przejaw artystyczny jest tak samo poważną kategorią tworzenia, jak i dramatyczność lub groza”⁸. Edward Leszczyński reklamując działalność „Zielonego Balonika” wskazuje na oczyszczającą, terapeutyczną funkcję śmiechu:

Śmiech [...] wesoły, [...] szyderstwa śmiech szeroki, co swoim silnym wstrząśnieniem zrywa pieczęcie przesądów i zdiera maski pozorów — śmiech, który wprowadzie nowych form nie stwarza, ale z dumną swobodą igrając z dawnymi, nie da im stężeć w zmartwiałość wydętej powagi — śmiech, żywioł kapryśny a ożywczy, spienioną falą zalewający rzeczywistość, aby z tych nurtów wyszła świeższa i sposobniejsza do przyjęcia nowych form życia i sztuki⁹.

Z upodobaniem podkreślano paradoks śmiechu, jego powagę, tragiczność etc. — „smutek humorystów”, jak to lapidarnie sformułował w tytule swego artykułu Władysław Günther. Autor ten, opierając się głównie na

⁶ K. Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji* (pierwodruk: „Museion” 1913, z. 11—12). W: *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania*. Warszawa 1929, s. 20, 31—32, 7, 26, 55. Poglądy Irzykowskiego w tej kwestii referuje W. Głowala (*Sentymalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*. Wrocław 1972, *passim*).

⁷ Koncepcja ta, przez Irzykowskiego jedynie zarysowana, znalazła później swoją w pełni rozwiniętą postać w książce A. Koestlera: *The Act of Creation. A Study of the Conscious and Unconscious in Science and Art* (New York 1967, s. 352, 38). Humor jest dla tego badacza jedną z dziedzin aktywności twórczej, w której bodziec rodzący się w psychice na poziomie o wysokim stopniu złożoności determinuje odpowiedź na poziomie aktywności fizjologicznej. Spontaniczny śmiech jest wynikiem zderzenia różnych układów doświadczeń i uzgodnienia sprzeczności. Mechanizm dowcipu i metafory, wyjaśniany przez Irzykowskiego prawem psychicznego zatoru, określa Koestler na zasadzie zjawiska bisocjacji. Akt bisocjacji artystycznej „jest zestawieniem odmiennych planów czy aspektów doświadczenia nie zaś połączeniem ich w intelektualnej syntezie”. Samą bisocjację charakteryzuje Koestler przy pomocy pojęcia macierzy jako „zbioru potencjalnych zachowań w obrębie danej umiejętności” oraz kodu, czyli „zbioru reguł tego zachowania”. Zderzenie ze sobą odmiennych macierzy i kodów zapoczątkowuje proces twórczy, który może realizować się w rozmaitych dziedzinach: humanistycznej, artystycznej, naukowej.

⁸ J. H. Retinger, *Humorysta dni dzisiejszych Jules Renard*. „Lamus” 1908/09, z. 1 — Quis [A. Grzymała-Siedlecki] „Museion” 1912, z. 7, s. 113.

⁹ E. Leszczyński, *Kronika. Z powodu szopki kabaretowej w Jamie Michalikowej*. Jw., 1911, z. 2, s. 111—112.

koncepcji Bergsona, dał przegląd najogólniejszych odmian humoru, definiując go (za Bergsonem) przez przedstawienie rzeczywistości jako stanu idealnego. Typy owe reprezentowane są dziełami trzech najwybitniejszych według niego humorystów świata: Cervantesa, Moliera i Swifta — uszeregowanych w tej kolejności wedle narastania pierwiastka nihilistycznego.

Nicość bowiem jest ostatecznym źródłem śmiechu. Głos ludzki, odzywający się nagle w rozpaczliwej pustce i bezwartościowości ogólnej, odbija się w pustej przestrzeni echem wielokrotnym, które łącząc się razem, tworzy kaskadę dźwięków zwaną — śmiechem¹⁰.

Żadne z tych ogólnych i zwykle okolicznościowych rozważań nie może się jednak równać z wnikliwą analizą kulturotwórczej roli śmiechu i jego szczególnego znaczenia dla właściwego uformowania się współczesnej literatury, dokonaną przez Ostapę Ortwiną na przełomie wieków.

Trywialności zatem, jak najwięcej trywialności! [...] Niechby od tych karczemnych grubiaństw publiczności aż uszy popuchły, niechby pruderom na ich faryzeuszowskie policzki wypieki wystąpiły [...] ¹¹.

— wołał, zachęcając pisarzy do większej śmiałości i swobody w traktowaniu poruszanych tematów. Za parę lat ten okrzyk podejmie Brzozowski rozważając okresy przełomu.

Trzeba mieć odwagę „złego smaku”, „nietaktowności”, „śmiesznego” zerwania ze światem, który tak przedziwnie zdaje się sobie wystarczać — w takich właśnie chwilach ¹².

Irzykowski recenzując *Historię maniaków* poczyni podobne obserwacje:

Każde nowe piękno poetyckie było rzeczywistym lub fikcyjnym rezultatem walki, protestu — było z początku tylko nową prawdą, aneksją nowej dziedziny życia, zaryzykowaniem brzydoty [...] ¹³.

Na razie Ortwin jest właściwie sam. „Małpie Zwierciadło”, którego był głównym animatorem, tytułem oddawało hołd Nowaczyńskiemu, różniło się jednak od twórczości tego ostatniego stopniem świadomości, szerokością horyzontów, ostrością widzenia problemów. Tutaj toczył Ortwin swój proces „likwidacyjny” przeciw modernizmowi. Znakomitym esejem-manifestem *Głosy do literatury* wyprzedził w wielu punktach analogiczne roztrząsania Brzozowskiego. Oto Ortwiną pouczenia i przestrogi pod adresem młodych adeptów sztuki:

¹⁰ W. Günther, *Smutek humorystów*. „Museion” 1913, z. 9/10, s. 53.

¹¹ O. Ortwin, *Małpie zwierciadło* (1903). W: *Pisma krytyczne*. T. 1. Opracowała i szkicem biograficznym poprzedziła J. Czachowska. Warszawa 1969, s. 321.

¹² S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Wyd. 2. Lwów 1910, s. 382.

¹³ K. Irzykowski, *Czyn i słowo*. Lwów 1913, s. 307.

Niechże tylko wejdą w siebie, otworzą szeroko melancholijne oczęta na karykaturalną panoramę życia, którą mają przed sobą otwartą jak na dłoni, a zobaczą rzeczy, które się jeszcze żadnemu modernistcie, ryczałtowo ich biorąc i każdego z osobna, we śnie ani na jawie nie śniły. Niechże sobie tylko wydłubią z głowy, że poezja musi być poetyczna, że ma rzucać powłóczyście, elegijne spojrzenia i że rezerwuarem wszystkich modernistycznych natchnień jest pełnia lub różek księżycy. I niech sobie raz wreszcie do krośset diabłów wyperswadują, że poeta współczesny musi być prerafaelickim lunatykiem, połykaczem manny niebieskiej i spacerowiczem po *corso* mistycznych łąk i gwiazdzistych, mlecznych dróg¹⁴.

Formułując w tym artykule program pisma, stawiał sobie za cel „przewietrzyć zakłamaną atmosferę literatury i krytyki”. Lecz pismo po sześćnastu numerach przestało wychodzić, a Ortwin gdzie indziej nie podjął już szerzej tego nurtu swej działalności. Także i w tej mierze pozostał „wielkim zapładniaczem”, jak go nazwał Staff; rzuciwszy idee, zakreśliwszy program, realizację pozostawił innym: książkę-pamflet na modernizm napisał Brzozowski.

Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski*, rozważając problem śmiechu, zwraca uwagę przede wszystkim na jego kulturotwórczą i społeczną funkcję. W śmiechu uwalnia się indywiduum z ograniczeń ideologicznego partykularyzmu, który rości sobie pretensje do prawdy i doskonałości. Zgoda na własną cielesno-psychiczną ograniczoność, „względność”, „szpetotę”, jest oznaką tężyzny płynącej z trwałego zakorzenienia w rzeczywistości. Człowiek, jak Anteusz, tylko w kontakcie z ziemią odzyskuje swą moc. „Śmieszny i ograniczony — ale samym śmiechem zwiastujący swą prężność — kształt siły”¹⁵. Toteż ujawniający się w literaturze stosunek pisarzy do śmiechu jest zarazem probierzem istotnej wartości tworzonych przez nich dzieł.

Tylko kłamstwo, złudzenie, pozór — są zawsze poważne. Dusza dostojna: to uduchowienie wroga swobody i piękna „ducha ciężkości” (*Geist der Schwere*). Młoda Polska nie kochała śmiechu.

Nowaczyński go miał i przeląkł się go: nie życia tylko, nie następstw swej satyrycznej działalności, ale także i siebie samego. Młoda Polska nie chciała mieć śmiechu, bo nie miała sama w sobie wiary. Starala się zawsze siebie nie widzieć. *Alibi* szukała w sztuce, metafizyce, pisaniu¹⁶.

Funkcjonalna rola śmiechu, jako narzędzia skutecznego działania twórczego znajduje swoje uzasadnienie w ogólniejszych ramach humoru, o którym Brzozowski pisał zainspirowany lekturą Mereditha. Humor Mereditha jest dla niego niemal symbolem „angielskości”, charakteru narodowego, „głęboko nowoczesnej religii narodowej”. Jest to światopogląd charakteryzujący się wysokim stopniem samoświadomości, dystansu wobec siebie i innych, afirmacją własnej „niegotowości”, męstwa i aktywności.

¹⁴ Ortwin, *op. cit.*, s. 313.

¹⁵ Brzozowski, *op. cit.*, s. 380.

¹⁶ *Ibidem*, s. 380—381.

Jest to uśmiech raczej, niż śmiech, często już ledwie uśmiech. Śmiejemy się tu poprzez umysł i umysł kieruje: może to być nazwane humorem myśli¹⁷.

Ogólnie biorąc, Brzozowski szczególnie akcentuje twórczy, konstrukcyjny, afirmatywny charakter śmiechu. Permanentna „niegotowość” człowieka jest jego największym atutem i warunkiem rozwoju. Pozwala przezwyciężyć konwencjonalność form, narzucających mu się z szyderczą bezwzględnością. Jednostka pragnąca zachować swą autonomię musi podjąć wyzwanie i „śmiech form” obrócić przeciw nim samym.

Śmiech jest gestem społecznym — powiada, za Bergsonem, Günther w przywoływanym już artykule. Dostrzeganie ambiwalentnej funkcji gestu i jego miejsca w kulturze, a konkretnie w literaturze, było także charakterystycznym rysem tych lat. Mieczysław Rettinger, definiując gest jako uzewnętrznienie duchowego odruchu, wyróżnia trzy jego odmiany¹⁸. W sensie pierwszym, codziennościowym, jak można się domyślać — jest on równorzędny z odruchem psychicznym. W drugim znaczeniu gest wyraża więcej lub wprost nie ma pokrycia w duchowych walorach indywiduum. Za tym rozumieniem, pejoratywnym i najpowszechniej stosowanym w publicystyce, opowiadał się Brzozowski: „Panowanie gestu w sztuce, literaturze, myśli — jest to hegemonia estradowej kokieterii w życiu narodu”¹⁹. W tym przypadku gest byłby więc pozorem myśli i fałszywą namiastką czynu, fałszywą, bo nie znajdującą potwierdzenia w rzeczywistości. Trzecia odmiana wedle Rettingera, podobna nieco „gestowi estetycznemu” Peladana, to symboliczne uzewnętrznienie ogromu treści psychicznych, których w inny, dokładniejszy sposób niepodobna wyrazić. Zbliżony do tej odmiany jest „gest wewnętrzny” Stanisława Miłaszewskiego²⁰, formułujący nieuchwytność myśli i uczuć, istotną treść życia psychicznego jednostki, w możliwie najodpowiedniejszy kształt ekspresji.

Znaczenie gestu analizował także Irzykowski. Określał gest jako „zapowiedź czynu”, różnicę między nimi dostrzegając analogiczną do tej, jaka istnieje między dwiema formami energii: potencjalną i kinetyczną. Z innego punktu widzenia zaliczał gest również do czynności symbolicznych²¹. Przepaść między zamiarem a realizacją to dla autora *Czynu i słowa* elementarny fakt życia społecznego. Toteż właśnie gesty bywały często najpełniejszymi manifestacjami ludzkich osobowości. W domenę gestów

¹⁷ Cyt. za: S. Brzozowski, *Kilka uwag o stanie ogólnym literatury europejskiej i o zadaniach krytyki literackiej. I*. W: *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*. Lwów 1912, s. 75. O zagadnieniu śmiechu u Brzozowskiego zob. M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydercy*. Warszawa 1973.

¹⁸ M. Rettinger, *Wśród współczesnych liryków polskich*. Lwów 1913, s. 61.

¹⁹ Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, s. 288.

²⁰ Zob. S. Miłaszewski, *Gest wewnętrzny. Poezje*. Warszawa 1911.

²¹ Zob. K. Irzykowski, *Nieoficjalna literatura*. „Świat” 1913, nr 38.

ważne miejsce przypada słowu, w którym najlepiej może się wyrazić istotna treść postawy. Gest słowny jest właściwym czynem literatury. Dlatego powie Irzykowski o poezji modernistycznej: „Bluźniercza, anty-społeczna, anarchiczna postawa poezji była przy końcu zeszłego wieku na chwilę jej najpiękniejszym czynem [...]”²². W *Prolegomenach do charakterologii* spróbował spojrzeć na cały rozwój literatury z perspektywy wyznaczonej przez gest, rozumiany tu jako „typowa postawa wobec wszechświata. Gesty owe mogą być zarówno gestami — działania, reagowania, jak cierpienia i odczuwania”²³. Przykładowo wymienia tu Hamleta, Don Kichota, Falstaffa, Fausta, Raskolnikowa, Holofernesa, Norę — proponując badanie literatury pod względem charakterystycznego dla niej repertuaru gestów i ich ewolucji w procesie literackim.

Metamorfozy śmiechu

Nieuprzedzonego czytelnika modernistycznych czasopism uderzyć musi znamieny obraz: natłok konwencjonalnie groteskowych postaci — sfinksów, chimery, faunów, satyrów *etc.* — sąsiadujących z poważnymi i wzniosłymi tekstami. Irzykowski opisując winietę „Witezia” Gustawa Daniłowskiego oglądał ją właśnie w taki „nieuprzedzony” sposób:

Na jego karcie tytułowej stał wyrysowany przez Wyspiańskiego rycerz z rozpiętymi skrzydłami — ten szczególny polski awiator! — oparty o Zerwikap-tur Podbipięty²⁴.

Jest to jednak opinia jednostkowa. Wysoki stopień sublimacji form i technik zaczerpniętych z klasycznie groteskowego repertuaru pozbawił je wszelkich niskich, trywialnych i materialnych cech. Tak „oczyszczone” mogły już egzystować w strefie wzniosłości, gdzie ich dawna zgrzytliwa heterogeniczność stawała się po prostu wieloznacznością symbolu²⁵. Podobny proces abstrahowania i idealizacji obserwować można także na innych tradycyjnie groteskowych motywach.

W literaturze modernistycznej pojawia się często motyw maski śmiechu, szyderczego grymasu przyklejonego do twarzy, pod którym ukrywać się miały ból i rozpacz. Zestawienie opozycyjnych wartości: świata zewnętrznego i „stanów duszy”, ducha i materii, posępnego smutku i wesołości, tego, co martwe i sztuczne, z tym, co żywe i naturalne — prowadzić powinno do powstania formy groteskowej. W *Człowieku śmiechu* Victora Hugo znaleźć można wersję romantyczną tego motywu:

²² Irzykowski, *Czyn i słowo*, s. 4.

²³ K. Irzykowski, *Prolegomena do charakterologii*. „Museion” 1913, z. 8.

²⁴ Irzykowski, *Czyn i słowo*, s. 35—36.

²⁵ Zob. A. Clayborough, *The Grotesque in English Literature*. Oxford 1965, s. 29—30.

Gwynplaine pobudzał do śmiechu śmiejąc się. A jednak się nie śmiał. Śmiała się jego twarz, nie myśl, nie świadomość. Ten niezwykły rodzaj twarzy, ukształtowany przez przypadek czy też przez osobliwszą sztukę, śmiał się sam przez się. Gwynplaine nie brał w tym udziału. [...] Ta posepna, martwa maska antycznej komedii przytwierdzona do żywej ludzkiej twarzy — oto jak określić można by chyba Gwynplaine'a. Nosił on na swej szyi tę piekielną głowę nieubłaganej wesołości. Wieczny śmiech — cóż to za ciężar dla ramion człowieka²⁶.

Spośród wielu mniej lub bardziej udanych realizacji owego motywu w literaturze przełomu wieków najbardziej charakterystyczne trafiają się u Przybyszewskiego, choć trzeba pamiętać, że i w *Próchnie* znaleźć można dobre tego przykłady. W powieściach Przybyszewskiego uczucia bohaterów utrzymywane są z zasady w najwyższym rejestrze, przebiegającym od jęku bóleści do szydlerczego chichotu, śmiech zaś ma być ostentacyjną maską pogardy dla świata, świadectwem wyższości oraz ironicznym refleksiem stanów duszy.

— Ja się nigdy nie śmieję — może być, że moja twarz się śmieje, moje oczy, moje mięśnie, może zęby moje się szczerzą, ale ja sam nigdy się nie śmieję.

Teraz ujrzał Gasztowt śmiech jakby oderwany od mięśni, śmiech sam w sobie, wydobywający się z niewiadomego źródła: dziki, nienawistny śmiech szydu i pogardy²⁷.

W stosunku do wersji romantycznej przykład teraz przytoczony pozwała dostrzec znamienne przesunięcie. U Hugo opozycje, choć nie zderzają się ze sobą, są jednak związane; śmiech, mimo że wyraża smutek, wzbudza także wesołość, kontakt z cielesnością jest utrzymywany (sam grymas Gwynplaine'a był rezultatem zabiegu chirurgicznego). U Przybyszewskiego przeciwstawne elementy są polaryzowane i izolowane; pojawia się obca, tajemnicza siła, sataniczny śmiech, który nie śmieszy i który odrywa się od swego podłoża — „śmiech sam w sobie”. Jak zauważył Bachtin, „w grotesce romantycznej ambiwalencja zwykle przekształca się w ostry satyryczny kontrast lub w zastygłą antytezę”²⁸. Ujęcie Przybyszewskiego jest szczególną wersją tych możliwości. *Prima facie* należałoby je nazwać potencjalnie groteskowym, jako że w tym przypadku jeden człon antytezy wyraźnie zdominował drugi, jeszcze przed uzewnętrznieniem — stąd rezultat utrzymuje się właściwie w ramach tej samej sfery uczuciowej, estetycznej, światopoglądowej. Ta forma śmiechu wyraża bowiem ów kompleks „niemożności” modernisty: zasadniczy konflikt rozgrywa się poza

²⁶ V. Hugo, *Człowiek śmiechu*. Tłumaczyła H. Szumańska-Grossowa. Wstępem i objaśnieniami opatrzył M. Żurowski. T. 2. Warszawa 1953, s. 262—263.

²⁷ S. Przybyszewski, *Krzyk*. Lwów 1917 (pierwodruk: *Spotkanie*. „Kurier Poznański”, grudzień 1914—styczeń 1915), s. 125.

²⁸ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przekład A. i A. Goreniewie. Opracowanie, wstęp, komentarz i weryfikacja przekładu S. Balbus. Kraków 1975, s. 104.

światem percepcji czy dzieła, a nie w nim; między pragnieniem a możliwością, nie zaś między możliwością a realizacją czy też zamiarem a czynem. Jednakże z innego punktu widzenia jest to jakby ujęcie pseudogroteskowe; bohater demonstruje tu niemal na żądanie pewną ekspresję, która powinna się pojawiać raczej spontanicznie, mimowolnie, wypływać z istotnej wewnętrznej potrzeby. Ostatecznie zatem konflikt podstawowy zachodzi tu między autentycznością a konwencją.

Rezultatem izolacji opozycyjnych elementów było m. in. usamodzielnienie się „śmiechu” jako oddzielnego motywu. W tej odmianie pojawia się on w prozie Przybyszewskiego i Micińskiego. U Szczęsnego to „włóczęga wieczny”²⁹. U Eminowicza zastosowanie owego motywu („śmiech rozpaczliwy płoszył widmo wiosny”) dało efekt typowego dla modernistów oksymoronu uczuciowego³⁰. Niekiedy staje się alegoryczną figurą na wzór Rozpaczy, Bólu czy Smutku — jak u Znamierowskiego, Biegasa lub Wroczyńskiego³¹. W ostatniej odmianie istotny może być wpływ *Czerwonego śmiechu* Leonida Andrejewa, którego popularność zaświadcza także *Ozimina* Berenta³². Recepcja Andrejewa przebiegała w Polsce w duchu Przybyszewskiego, a zatem podnoszono głównie elementy anarchistyczne i nihilistyczne, co jednak jeszcze nie znaczy, że także pesymistyczne. W poemacie Tadeusza Nalepińskiego splotły się te rozmaite wątki w optymistyczny sens utworu. Miał to być, wedle zdania Genezypa Kapena, „dalszy ciąg *Króla-Ducha*, zastosowany do czasów dzisiejszych”³³. Oto fragment dowodnie potwierdzający tę opinię:

Jedno jest twoje imię wieszcz — Śmiech —
 Jeden ty jesteś nasz odwieczny Król —
 Oto cię Śmiechem zwę, boś nim jest...
 Oto cię Śmiechem chrzczę — taki twój Chrzest...³⁴

W innej odmianie motyw ten występuje w wersji błazen—maska—marionetka. Artysta jako aktor i *clown* — to ujęcie, centralne dla charakterystyki osobowości modernistycznego twórcy, najpełniej rozwinął Berent (*Próchno*). Niemniej można je wyśledzić także u innych pisarzy — u Przybyszewskiego, Choromańskiego czy Grubińskiego³⁵. U Włodzimierza Wol-

²⁹ A. Szczęsny, *Śmiech*. „Wolne Słowo” 1908, nr 10.

³⁰ L. Eminowicz, *Poemat*. Kraków 1906. O „oksymoronie uczuciowym” zob. K. Wyka, *Modernizm polski*. Kraków 1968, s. 231—232.

³¹ Zob. A. Znamierowski, *Śmierć*. Kraków 1904. — B. Biegas, *Wędrowka ducha myśli*. Kraków 1904. — J. Wroczyński, *Gawoty gwiazdne*. Lwów 1905.

³² Zob. W. Berent, *Ozimina*. Opracował M. Głowiński. Wrocław 1974, s. 267. BN I 213.

³³ S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*. Wstępem poprzedziła i opracowała A. Micińska. Warszawa 1972, s. 144.

³⁴ T. Nalepiński, *Chrzest. Fantazja polska*. Kraków 1910, s. 60. O recepcji Andrejewa zob. Z. Żakiewicz, *Leonid Andrejew w Polsce*. Opole 1963.

³⁵ Zob. L. Choromański, *Wieczór księżycowy błazna*. W: *Złota droga*. Warszawa 1913. — W. Grubiński, *Błazny i demony*. „Tydzień” 1912, nr 2.

skiego te wszystkie warianty nakładają się na siebie: „Śmieję się pajacu, człeku z twarzą błazna, / Leczę z duchem smutnym”³⁶. Motyw marionetki, jak świadczą *Lalka* Bolesława Leśmiana, opowiadania Romana Jaworskiego czy rysunki i obrazy Witolda Wojtkiewicza³⁷, dawać może pogłębienie struktury dzieła i wzbogacenie jego sensów. Wprowadzenie fikcji w rzeczywistość, elementu sztucznego, nienaturalnego, umownego w codzienność przeciętnej egzystencji odsłania inny wymiar zdarzeń, uruchamia nowy system znaczeń, demaskuje życie przez sztukę — i na odwrót, kompromituje sztukę przez życie. Niewątpliwie oddziałał tu wpływ Maeterlincka, choć *Historie o pajacach* Juliusza Germana świadczą raczej o dużej roli wersji secesyjnej Oscara Wilde’a.

Germanowi motyw ten posłużył przede wszystkim do wariacji skupionych wokół erotycznych przygód Pierrota i Colombiny. Jest to interpretacja znacząca, jeśli uwzględnić przemiany, jakie zachodziły w stosunku do erotyki w literaturze tych lat. Pierwszeństwo w przełamaniu literackiej pruderii należy się Przybyszewskiemu, którego powieści formułowały pewien wzór erotycznych uniesień i płciowo-duchowych konfliktów, wzór rozwijany przede wszystkim w ekspresjonistycznym nurcie literatury, np. w *Kraterach* Hulewicza czy *Zmorach* Zegadłowicza. Obok istniał antywzór narodowosłużebny, który wykluczał sferę erotyczną z domeny dopuszczalnej aktywności społecznika czy rewolucjonisty. Odrodzenie zmysłowości w literaturze około r. 1910 spowodowało także ewolucję opozycyjnych wzorów, których nową postać charakteryzują tytuły książek Żeromskiego i Srokowskiego: *Dzieje grzechu* i *Kult ciała*. W twórczości mieszczącej się między wymienionymi możliwościami na uwagę zasługuje proza Leona Choromańskiego. Sensualizm, silna dekoracyjność stylu w guście Wilde’a, często wprowadzana lafargue’owska odmiana ironii, estetyzm i dystans, a także pewna statyczność obrazu — pozwalają określić tę prozę jako secesyjną. Motywy „straszliwego śmiechu”, maski, clowna podlegają tu sublimacji estetycznej, a w roli zgrzytliwego kontrastu występuje wyrafinowana degradacja ironiczna.

Postawa prześmiewcy ma charakter agresywno-obronny, jest znamię dystansu i samoświadomości jednostki wyłamującej się spod nacisku impresyjnej funkcji stereotypu. Aktywność szydery realizuje się najczęściej w destrukcji — kompromituje autorytety, odsłania nicotę, niemoc i zmechanizowanie. Gest śmiechu satyryka demaskując nieautentyczność przedmiotu manifestował się w rozmaitych kształtach: satyrycznych, pamfletowych, parodystycznych, burleskowych³⁸, z elementami humoru, ironii

³⁶ W. Wolski, *Śmieję się pajacu!* „Sfinks” 1908, z. 8/9. (Tytuł wiersza Wolskiego jest oczywiście cytatem z popularnej arii z *Pajaców* R. Leoncavalla.)

³⁷ Zob. W. JuszczaK, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*. Warszawa 1965.

³⁸ Rozróżnienie zakresów znaczeniowych tych pojęć opieram na ustaleniach H. Markiewicza zawartych w studiach *Paszkwil i pamflet* oraz *Parodia i inne*

i groteski, a także karykatury i fantastyki. Nietrudno zauważyć, że przedmiotem krytyki mogły być przede wszystkim trzy rzeczy: antywzór mieszczański, wzór propagowany przez modernistów oraz jego realizacja. Najczęstszym i najłatwiejszym przedmiotem szyderstwa był owocześnie ów antywzór filistra. Ten jednak kierunek twórczości satyrycznej, podobnie jak krytyka modernistów wywodząca się z kół konserwatywno-klerykalnych, nie wchodzi w zakres omawianej tutaj problematyki.

Krytyka fałszywej, karykaturalnej realizacji łączyła się zazwyczaj z kompromitacją samego wzoru. Uprawiano ją wychodząc z odmiennej płaszczyzny światopoglądowej, najczęściej socjalno-narodowej lub racjonalistycznej oraz ich rozmaitych odmian. Oczywiście mogły się tu znaleźć najróżniejsze indywidualności: Berent i Wyspiański, Irzykowski i Brzozowski, Lemański i Niemojewski. Siła satyrycznego ośmieszenia najjaskrawiej ujawnia się w pamflecie. Na przełomie wieków najgłośniejszymi i najbardziej cenionymi ich autorami byli Stanisław Brzozowski i Adolf Nowaczyński. *Wizerunek człowieka w r. 1906 w Polsce* poczciwego Grzegorza Glassa będąc w całości pamfletem na narodową demokrację uderza także w pisarzy moderny. Mniej znanym utworem tego gatunku jest *Mistrz Kłębek* Henryka Piątkowskiego — satyra na czołowe postaci Młodej Polski, na chłopomaństwo, mit „pierwotności” twórcy, a przede wszystkim pamflet na Bolesława Biegasa. Rzecz charakterystyczna, że w r. 1910, kiedy ukazała się powieść Piątkowskiego, uważano ją za dzieło spóźnione, ośmieszające dawno już zwyciężonego przeciwnika³⁹.

Najciekawszą odmianą satyrycznej działalności Nowaczyńskiego wydają się *Meandry*. Swój sprzeciw wobec modernizmu manifestował autor *Małpiego zwierciadła* na różnych polach: w różnych sferach działalności, estetyce, ideologii. Jego prawdziwym żywiołem była satyra personalna, przedrzeźniająca obiekt swego ataku i pasożytująca na nim, choć nie stronił także od generalnej formy ośmieszenia.

Patrz, oto Króla-Ducha są Witezie!
Ten ma żółciowe kamienie jak głązy,
Ten w Tworkach twórczym bywał już dwa razy,
Ten ledwo zipie, a ten ledwo lezie,
A ten uwielbia wciąż „mocarne knezie”,
Lecz w nocy cierpi na cherlacze zmayı⁴⁰.

Z biegiem czasu zmienia się pozytywny punkt wyjścia satyry Nowaczyńskiego. O ile początkowo głównym kryterium był wysoki poziom ideowo-artystyczny, o tyle później coraz częściej dochodzi do głosu kryterium utylitaryzmu (dawniej wyszydzane), tężyzny narodowej, energii

gatunki literackie. (Problemy terminologiczne) (W: *Nowe przekroje i zbliżenia*. Warszawa 1974).

³⁹ Zob. E. Roszowski, „Widnokreśli” 1910, nr 6.

⁴⁰ A. Nowaczyński, *Małpie zwierciadło. Wybór pism satyrycznych*. Przedmowa T. Weiss. Opracował J. Leśniak. T. 2. Kraków 1974, s. 288.

i praktycznej działalności. W tym kontekście odczytywać należy zarówno niechęć do Żeromskiego („Niech Żeremiadom odpowiedzą śmiechy!”) jak i słynny sprzeciw wobec ideologii romantycznej („Gwiżdżę na waszą romantyczną Trójcę!”), skądinąd przywołujący na myśl znany wiersz Lechonia.

Postawa antymodernistyczna i antydekadencka manifestowała się także w języku, prozaizowanym i archaizowanym, nie cofającym się przed brutalnością⁴¹. Nowaczyński wyczulony był ogromnie (jak zresztą każdy prawdziwy satyryk) na banał i wszelki automatyzm, stereotypowość działania i myślenia. Tu mogła jego skłonność do karykaturalnej przesady przynieść efektowne rezultaty (np. „Król Jagło był to bóbr z Litwy włochaty...”, *Mały Prokiesz*, etc.). Satyra jego często wychodziła od paszkwilanckiego ataku, by poprzez pamflet i efekty niskiego humoru doprowadzić do gry słownej — mnożenia synonimów i pseudonimów, tworzenia *ad hoc* kalamburów i jednorazowych conceptów, które służyły już tylko czystej zabawie.

Zdecydowanie oddzielał w swej twórczości pamflet (paszkwil) od satyry Jan Lemański, wyrażając owe predylekcje także teoretycznie.

Kopia złych osób, paszkwil na nie, to nie satyra. Satyra jest takie zła ujęcie, ażeby każdy czytający uznał je za swoje, a nie tylko jakaś pewna osoba⁴².

Najambitniejszą próbą tak pojętej satyry była *Ofiara królowy*, gdzie autor krytykę skierował przeciwko dwóm odmianom filisterstwa: ciasnemu pragmatyzmowi i sybarytyzmowi, przeciw „socjalnej automatokracji” i „maszynowo-szablonowemu ustrojowi społecznemu”⁴³. *Ofiarę królowy* wypada określić w całości jako burleskę fantastyczną. Burleską satyryczną natomiast był *Zakopanoptikon* Andrzeja Struga.

Chociaż Strug nie zdecydował się potem na książkowe wydanie tej powieści, uważając pewnie, że zbyt odbiega od pozostałych, „poważnych” dzieł jego pióra, niemniej z dzisiejszej perspektywy zaliczyć ją trzeba do najciekawszych w jego twórczości. Generalną formą krytyki jest tu satyra, skierowana zarówno przeciw „młodopolszczyźnie” (ośmieszanie uczuciowych stereotypów i pustosłowie, chłopomaństwa i stadnych fascynacji regionalizmem) jak i Narodowej Demokracji (np. parodia endeckich doniesień prasowych). W charakterystyce niektórych postaci (np. Marchołtowej, Skawulina) można by się zasadnie doszukiwać cech pamfletowych. Istotną innowacją są natomiast liczne chwytły groteskowe w typie rabelais’owskim, np. regulamin pensjonatu „Łupież”, litanijne wyliczenie deputacji rozmaitych towarzystw czy scena dysputy przeradzającej się w karnawa-

⁴¹ Zob. T. Weiss, przedmowa w: Nowaczyński, *op. cit.*, t. 1, s. 33—38.

⁴² J. Lemański, wstęp do antologii *Satyra polska*. T. 1—2. Lwów 1914, s. XI.

⁴³ Zob. J. Lemański, *Ofiara królowy. Powieść fantastyczna*. Warszawa 1906.

łową bijatykę. Także parodystyczna deformacja sprawozdań prasowych walczących stronnictw politycznych przemienia się tu łatwo w potok jarmarcznych wyzwick i ambiwalentnych pochwał-obelg.

Matka — Żydówka, ojciec — wstrętny Czech, a raczej Żyd czeski (*vide* nazwisko) — dwa tytuły dające u nas monopol na badanie dziejów ojczy-
stych.

Do konsylium kobylich akuszerów, znanych łapowników jarmarcznych, którzy nie przebaczą ani cielęciu, ani świni, wtrącił swoje trzy grosze nasz wieszcz i odczytując z emfazą zawodowego bawidamka swoje wypitraszone w pocie łysogo czoła wierszydło...

Obecny na sali szef hien wyborczych — pisał tymczasem doktor Szurlej — fałszerz głosów i szafarz kielbasy wyborczej, sługa kahału [...] ⁴⁴.

Podobny charakter mają sceny karnawałowego pochodu żałobników za trumną gargantuicznej postaci Marchołtowej, zakończonego jej zmartwychwstaniem i szaleńczą ucieczką zebranych, czy też powietrznej podróży pułkownika Tołumbasa, lub wreszcie groteskowo hiperbolizowany obraz przedstawiający docieranie dzieł czołowego pisarza Podhala do czytelnika. Motto, którym opatrzył Strug swą powieść: „Czy wolno Polakowi dziś się śmiać?” — wydaje się w tym kontekście symbolicznym świadectwem nowej postawy i wrażliwości, pozwalającym dostrzec wyraziście „konwencjonalizm sztuki współczesnej” ⁴⁵.

Kompromitacja skostniałego ethosu dekadenta, demaskacja propagandowych chwytów endencji mogły się dokonać dzięki wyzwoleniu języka z jego zdogmatyzowanej formuły.

Przewyciężyć zaś ów utajony i uporczywy dogmatyzm można było tylko w warunkach gwałtownie przebiegających procesów wzajemnej orientacji i wzajemnego ścierania się języków [...] ⁴⁶.

Słowa te, odnoszące się do epoki Rabelais'go — *mutatis mutandis*, można zastosować także do okresu, który nas interesuje.

„Poprzez filozofię niemocy przedziera się w ostatnich czasach, gdyby promień słońca, filozofia optymizmu” ⁴⁷. Nie było to przekonanie jednostkowe. Biologiczny witalizm, optymizm, racjonalizm, aktywizm — to cechy obficie reprezentowane w twórczości młodszego pokolenia modernistów. Miejszem szczególnie odpowiednim do uzewnętrznienia tego ludycznego żywiołu był kabaret ⁴⁸: „Zielony Balonik”, potem „Momus” i inne.

⁴⁴ A. Strug, *Zakopanoptikon, czyli kronika czterdziestu dziewięciu dni deszczowych w Zakopanem*. Warszawa 1957 (pierwodruk: „Wiek Nowy” 1913/14), s. 183, 184, 185.

⁴⁵ Zob. M. Grossek - Korycka, *Dialogi Italiana*. Warszawa 1914, s. 6.

⁴⁶ Bachtin, *op. cit.*, s. 633.

⁴⁷ B. Merwin, *Bądźmy dobrej myśli...* „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 1. Zob. także R. Minkiewicz, *O pełni życia i o komunie duchowej*. Kraków 1907. — T. Filipowicz, *Dialogi o życiu i śmierci*. Kraków b. r.

⁴⁸ Zob. T. Weiss, *Legenda i prawda „Zielonego Balonika”*. Kraków 1976.

Kabaretowa twórczość Boya-Żeleńskiego, Nowaczyńskiego, L. Choromańskiego, Leszczyńskiego miała charakter satyryczny i parodystyczny, jednak jej główną funkcją była raczej terapia niż ośmieszająca degradacja. Antymodernistyczne ostrze postawy witalistycznej, zdroworozsądkowej i praktycznie relatywistycznej, urzeczywistniają najdoskonalej *Słówka* — ta, jak pisał Wyka, „nie sformułowana poetyka codzienności”⁴⁹.

W utworach lwowskiej grupy poetów (lecz nie tylko⁵⁰) postawa witalistyczna wyrażała się w charakterystycznym dla lat 1903—1904, ale kontynuowanym do wybuchu wojny, kulcie solarnym. Ujawniały się w nim afirmacja świata, natury i samego „instynktu życia”, a także fascynacja odkrywaną właśnie słowiańsko-pogańską przeszłością. Obydwa motywy spotkały się najwyraźniej w *Słonecznym śmiechu* Leonarda Podhorskiego-Okołowa. Przejawiający się we wczesnych tomikach (zwłaszcza w *Snach o potędze Staffa*) nurt aktywizmu i zachwytu dla barbarzyńskości młodego życia, opiewanego przez Skandynawów i Nietzschego, motywować trzeba chyba obroną przed dekadentyzmem, szerzącym rezygnację i pasywizm. Wkrótce jednak nurt ów wzbogaca się o inne tradycje, nawiązując m. in. do stoików, św. Franciszka, uosabiającego chrześcijańską radość życia, poezji renesansowej, a także Nietzschego — ale jako autora *Wiedzy radosnej* i *Dytyrambów dionizyjskich* przede wszystkim.

Aktywność tej postawy zmanifestowała się w poszerzeniu rzeczywistości poetyckiej o nowe obszary, wcześniej w poezji Leopolda Staffa, później także w twórczości Jana Kasprowicza, Aleksandra Szczęsnego, Ludwika Marii Staffa i innych. Poetyka codzienności, waloryzacja brzydoty, śmieszności i ułomności, wkroczenie „prostego człowieka” jako nowego bohatera lirycznego — to najczęściej wymieniane cechy tej przemiany. „Posępnik śmiał się drwiąco, jam śmiał się radośnie” — powie Leopold Staff, eksponując odmiennność tych gestów. „Śmieszni jesteśmy wszyscy: kpiarz wesoły / I smutny mędrzec [...]” — uogólni Kasprowicz, rozważając ambiwalentną wartość kondycji ludzkiej⁵¹. Ten typ refleksji najdogodniejszą formę uzewnętrznienia znajdował zazwyczaj w humorze. Interesującym przykładem łagodnej krytyki humorystycznej może być *Stypa* Antoniego Langego⁵², nawiązująca do szkatułkowych powieści XVIII-wiecznych oraz wcześniejszych wzorów literatury biesiadnej. Język, styl, *habitus* moderny zostają tu zakwestionowane jako sprawne środki działalności artystycznej i trafne ekspresje osobowości. Powieść Langego, wykorzystująca elementy ironii, satyry i karykaturalnego wyolbrzymienia, to

⁴⁹ Wyka, *op. cit.*, s. 183.

⁵⁰ Zob. J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*. Warszawa 1966, s. 203 n.

⁵¹ L. Staff, *Dysputa*. W: *Galąz kwitnąca*. Wyd. 4. Warszawa 1932, s. 175. — J. Kasprowicz, *Śmieszni jesteśmy wszyscy*. W: *Chwile. Poezje*. Lwów 1911, s. 85.

⁵² A. Lange, *Stypa. Powieść*. Warszawa 1911.

„stypa” na cześć modernizmu, pełna pogody i humoru. Oryginalną postać humoru uniwersalnego, bliskiego obiektywnej ironii, a z innej strony — także pewnej formy groteski, znaleźć można z kolei w twórczości L. M. Staffa.

Lata życia Ludwika Staffa zamykają się w granicach aktywności Młodej Polski (1890—1914). Nic też dziwnego, że twórczość jego zawiera wiele cech znamienych dla poetyki modernistycznej, jak również wiele wątków, rozwiniętych w okresie dwudziestolecia. Poza nieuniknionym zapewne wpływem brata Leopolda uderzają w jego poezji ujęcia bliskie tym, które Leśmian stosował w balladach. Inne znowu kojarzą się raczej z poetyką Tuwima. *Grzeszne gołębie* natomiast, należąc do ciekawszych realizacji powieściowych tych lat, antycypują w wielu aspektach konwencje powieści międzywojennej⁵³. Jego bohaterowie to szczególna odmiana młodopolskich prostaczków, może najsilniej nawiązująca do świętofranciszkańskich „błaznów Bożych”.

Odwolanie się do tej tradycji pozwala Staffowi konsekwentnie utrzymywać zasadniczą dwupłaszczyznowość narracji. „Współczująca” perspektywa postaci połączona została z niezmiernym dystansem boskiego spojrzenia (nakładania się optyk aktora i widza).

Humor — to sąd wydany o całej doczesności przez jednostkę już religijną, która osiągnęła punkt widzenia bardzo zbliżony do punktu widzenia wieczności⁵⁴.

Ta formuła Jeana Wahla wydaje się adekwatna zwłaszcza w zastosowaniu do *Zdarzenia w oberży „Pod Pustym Workiem”*⁵⁵. W opowiadanie to wpisane są właściwie cztery narracje: literalna fabuła o czterech starcach; ewangeliczna historia o oczekiwaniu apostołów na powtórne przyjście Chrystusa i nastanie „królestwa Bożego na ziemi”; opowieść o narodzinach mitu; współczesna przypowieść o egzystencji człowieka. Światy ludzkie są tu wzajemnie nieprzenikliwe, zamknięte w sobie, wyobcowane. W tym „życiu bez zdarzeń”, toczącym się monotonicznie na peryferiach historii, dwie rzeczy pochłaniają aktywność: nuda i oczekiwanie. Pierwsza jest u Staffa powszechnym doświadczeniem egzystencjalnym. Drugie ma ją usprawiedliwić i nadać sens istnieniu. Oczekiwany gość nie zjawia się oczywiście, wszelako wieść zrodzona z pragnienia urzeczywistnia się w micie, który dalej już utrzymywany jest siłą „pragmatyki marzenia”⁵⁶. Ambiwalencja rozpięta na takiej przestrzeni realizuje się subtelnymi środ-

⁵³ Zob. I. Maciejewska, *Nieznanym Staff. „Twórczość”* 1961, nr 10. — W. Studencki, *Życie i twórczość L. M. Staffa*. Opole 1963.

⁵⁴ J. Wahl, *Études Kierkegaardieneses*. Cyt. za: J. Durandeaux, *Wieczność w życiu codziennym. Szkice na temat źródeł i struktury pojęcia wieczności*. Przełożyła L. Rutowska. Warszawa 1968, s. 204.

⁵⁵ L. M. Staff, *Zdarzenie w oberży „Pod Pustym Workiem”*. W: *Dwie pieśni i inne nowele*. Lwów [1914].

⁵⁶ Formuła Kwiatkowskiego (op. cit.).

kami: współczującym humorem, dyskretną ironią i kpina — zatrzymując się w porę przed możliwością groteski.

W kręgu groteski

Zjawisko ciążenia ku formom groteskowym zaobserwować można śledząc stopniowe przemiany w stosunku do „rzeczy wzgardzonych”. Modernista odnalazł je odkrywając blaski i nędze wielkiego miasta. Brzydota była tu przede wszystkim produktem urbanizacji i uprzemysłowienia, zjawiskiem odrażającym, odsuwającym najchętniej z pola widzenia lub estetyzowanym — „niską rzeczywistością” nie mieszczącą się w granicach *decorum* dekadenta. Pisarze podejmujący temat rewolucyjny po r. 1905 próbowali zaznaczyć swą odrębność także zmianą stosunku do brzydoty, apologią nowego piękna życia robotniczego. Jednakże w konkretnych realizacjach działał tu dalej ten sam mechanizm estetyzacji i uwznioślenia⁵⁷. Brzydota pojęta jako „zgrzebne piękno” była także akceptowana w ramach Staffowskiej poetyki codzienności; po dekadencie i „bombiarzu” bohaterem bywał tu wiejski prostaczek.

W literaturze około r. 1910 waloryzacja „rzeczy wzgardzonych” oznaczać zaczyna już co innego. Postaci kalek, nędzarzy, szaleńców zaludniające światy tej literatury — u F. Mirandoli, L. M. Staffa, R. Jaworskiego, B. Leśmiana — są nosicielami innych znaczeń. Ułomność to, owszem, „niegotowość”, „nieskończoność”⁵⁸, ale również tajemniczy znak wybrania i przekleństwa — wyobcowujący jednostkę z otoczenia i sytuujący ją w niecodziennej strefie podległej działaniu nieznanym praw. Taki charakter mają w opowiadaniach Jaworskiego stygmatyczne naznaczenie twarzy Medi, zez i epilepsja Pichonia, „faliczny” chód mecenasa czy wreszcie dwuznaczne szaleństwo⁵⁹ pacjentów doktora Lipka. Brzydota rozumiana jest tutaj jako ekspresja i możliwość odczucia „dziwności” istnienia. Jan Topass pisał o tym następująco:

Sztuka [...] byłaby zgola niezupełną, gdyby jej nie dopełniały dzieła uosabiające haniebne i sromotne cząstki psychy, zboczenia jej, lęki i ułomności. [...] I po dziś dzień moc atrakcyjna zgrozy, potworności i brzydoty przywabia nas

⁵⁷ Zob. I r z y k o w s k i, *Czyn i słowo*, s. 68—69.

⁵⁸ Zob. M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*. W zbiorze: *Studia o Leśmianie*. Warszawa 1971, s. 33. W przypisie autorka wskazała również na zagadnienie „śmiechu” w omawianym okresie.

⁵⁹ Warto zwrócić uwagę na przebiegający całą literaturę Młodej Polski motyw szaleńca — np. L. B e l m o n t, *W wieku nerwowym* (1888) i *Tamten człowiek. Z notatek wariata* (1892); A. M a ń k o w s k i, *Hrabia August* (1892); W. Ż m u d z k i, *Z pamiętnika psychopaty* (1905); T. M i c i ń s k i, *Romans siedmiu braci śpiących w Chinach* (1908); A. S. M u e l l e r, *Henryk Flis* (1908); R. J a w o r s k i, *Historie maniaków* (1909). Prócz tych mniej znanych na ogół pozycji, motyw ten pojawia się m. in. w twórczości Berenta, Przybyszewskiego, Micińskiego i Niemojewskiego.

w życiu ku okazom teratologicznym, na place kaźni i na miejsca zbrodni, ku szaleńcom i opętańcom; w sztuce — ku tym utworom, które charakterem zastąpiły eurytmie, kontrastem i dysonansem — harmonię, asymetrią — regularność⁶⁰.

Inną właściwością umożliwiającą powstanie formy groteskowej była tendencja do kontrastowego zestawiania cech różnych stylów, przejawiająca się najsilniej w ekspresjonizmie modernistycznym. Zabieg taki nie musiał dawać efektów groteskowych, lecz zazwyczaj do nich zbliżał — jak w prozie Micińskiego czy Licińskiego, lub wprost bywał wykorzystywany jako świadomy chwyt artystyczny, przybierając zresztą bardzo różne formy — jak w *Romansie siedmiu braci śpiących w Chinach* Micińskiego czy w *Oziminie* Berenta⁶¹. O ile we wcześniejszym okresie groteskowe realizacje Felicjana Faleńskiego, są pozycjami wyjątkowymi, to około r. 1910 jest charakterystyczne właśnie to, że groteskę wybierają pisarze nie przejawiający poprzednio skłonności do ukształtowań tego rodzaju: Kasprowicz, Strug, Choromański, Huskowski, a prawdopodobnie także Lange⁶². Pisarze ci nie należą przecież do twórców, dla których groteska byłaby stosowną formą ekspresji i adekwatnym rodzajem postawy wobec świata. Raczej więc widzieć w tym należy „znak czasu”, wpływ szczególnego splotu rozmaitych uwarunkowań i przemian dokonujących się w tym okresie⁶³.

Autor *Historii maniaków* nie tylko deklaruje własną „estetykę brzydoty”, ale także wytycza odrębny obszar rzeczywistości, teren penetrowany również — z odmiennej perspektywy — przez Leśmiana. Jest to domena potencjalności, wszystkich „niedo” i „poza”, owych „niedowcieleń” z pogranicza istnienia i niebytu, tworów pokracznych, wypaczonych, „rozdwójonych w sobie”. Jest to zarazem świat, w którym sprzeczności się nie znoszą, lecz tylko obijają o siebie wzajemnie. Cecha ta ujawnia się w każdym opowiadaniu. Niekiedy zaznaczono to już w tytule (*Miał iść*),

⁶⁰ J. Topass, *Brzydota w sztuce*. „Literatura i Sztuka” 1910, nr 6. Zob. także J. Prokop, *Z problemów literatury polskiej lat 1907—1917*. Wrocław 1970.

⁶¹ T. Miciński, *Romans siedmiu braci śpiących w Chinach*. „Dialog” 1968, nr 3. — O grotesce w *Oziminie* pisał M. Głowiński (wstęp w: Berent, *op. cit.*, s. XLVIII).

⁶² Zob. F. Faleński, *Tajemnicze jasełka na zwaliskach Belwederu*. W: *Tańce śmierci* (ok. 1899; ogłosiła M. Grzędzielska w: „Archiwum Literackie” t. 8 <1964>); *O głupim Gawle klechda niemądra* (1893); J. Kasprowicz, *O bohater-skim koniu i walącym się domu* (1906); A. Strug, *Zakopanooptikon* (1913); L. Choromański, *Groteski*. W: *Pościg za słońcem* (1914); J. Huskowski, *Z momentów jednej doby. (Groteska)*. W: *Spojrzenia* (1909). Tom A. Langego: *Groteski. Wiersze ironiczne*, w zapowiedziach wydawniczych figurował od r. 1909 (ostatecznie nie ukazał się).

⁶³ Wspomina o tym zjawisku A. Brodzka (*Między Młodą Polską a współczesnością*. W zbiorze: *Literatura polska 1918—1975*. T. 1. Warszawa 1975, s. 546).

w *Zepsutym ornamencie* oczekiwana możliwość okazuje się nieporozumieniem, gdzie indziej znowu pragnienie zмага się bezskutecznie z empirią (*Medi, Trzecia godzina*). W *Bani doktora Lipka* kryteria normalności i szaleństwa ulegają odwróceniu, a żądze czynów i wspaniałe plany bohaterów kompromituje ich pozycja pacjentów szpitala psychiatrycznego. Wreszcie ostatnie opowiadanie traktuje wprost o „absolutnej niemożliwości”. Sobowtóry późniejszego Fanfarony to eksterioryzacja wewnętrznie sprzecznej osobowości mecenasa Fallusa.

Jaworski konstruuje tu, szczególną poetykę „niemożności”, nie zrealizowanego zamiaru: możliwości, które jakoś nigdy nie mogą wejść w stare formy i albo w połowie zawieszono śmieszają same siebie niedokonaniem, albo też do powierzchni bytu docierają w spartaczonym wykonaniu. Świat ten jest jakby nie w pełni ukształtowany — zastygający na moment w dziwacznej postaci i wkrótce znowu powracający do chaosu.

Gdy ukończył przegląd oczekujących go możliwości [...], spostrzegł, jako stałe niemal towarzyszyki każdego zamiaru czy przedsięwzięcia, trzy nieodłączne konieczności: naiwną połowiczność, błazeństwo i lichwę⁶⁴.

Jak łatwo stwierdzić, postaci Jaworskiego opętane są tymi samymi antynomiami, które dręczyły bohaterów Przybyszewskiego, określając ową „potencjalną” osobowość dekadenta⁶⁵. Bohaterowie podejmują niestrudzenie, ciągle od nowa, próby zniesienia czy rozbrojenia podstawowych antynomii modernistycznego światopoglądu: marzenia i rzeczywistości, poznania i działania, sztuki i życia (listę można by rozszerzać dosyć długo).

Modernistyczny monizm próbował godzić te sprzeczności przyznając ich pierwszym członom większą wartość niż drugim, a pozadyskursywnej energii psychicznej rolę wspólnego podłoża osobowościowego, jednoczącego twórczą jednostkę z istotą rzeczywistości, pojętą jako kreująca energia⁶⁶. Jednakowoż realizacje literackie dokumentują raczej niepodobieństwo uzgodnienia tych antynomii. W prozie Jaworskiego, gdzie światopogląd modernistyczny znajduje się w fazie krytycznej osiągając stan rozpadu, nie ma sposobu prostego odzyskania tożsamości — między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne, między ja a światem leży „przepastna czeluść”. Jedynym pomostem może być wprowadzenie fikcji, sztuczności, umowności pomiędzy te przeciwstawne elementy. W rezultacie pozostają dwie możliwości: albo marzenie teatralizuje rzeczywistość, albo też rzeczywistość inscenizuje fikcję.

Obie wersje podszyte są fałszem i złą wiarą. Tyle, że pierwsza rozgry-

⁶⁴ R. Jaworski, *Opowieść o smutku czterech ścian*. „Widnokreśli” 1911, z. 2.

⁶⁵ Kwestię tę rozważa B. Wojnowska (*Problem artysty w powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza „622 upadki Bunga”*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3).

⁶⁶ Zob. Wyka, *op. cit.*, s. 144. — Z. Kuderowicz, *O swoistości monizmu modernistycznego*. „Studia Filozoficzne” 1976, nr 5.

wa się w wysokiej konwencji komedii *dell'arte* — i tu, jak mówi narrator, pragnienie „wychodzi poza możliwość, a unika śmieszności”⁶⁷. Druga natomiast wybiera raczej wzory niższe — karnawałowe, kabaretowe, operetkowe. Karol Irzykowski w swej bardzo przenikliwej recenzji pierwszą wersję nazwał ocaleniem (istoty rzeczy) przez izolację, drugą — ocaleniem przez kontrast⁶⁸. Wydaje się (uwagi Jaworskiego nie grzeszą precyzją), że dla pierwszego wyjścia autor skłonny byłby zarezerwować termin „urozystej groteski”, która łączy powagę (wynikającą ze świadomości prawdy, autentyzmu) z „figlarną zabawnością” (wynikającą ze świadomości udania, inscenizacji). Natomiast dla drugiego wyjścia, które w *Historiach maniaków* zostało jedynie zarysowane, formą najbardziej charakterystyczną byłaby groteska tragikomiczna — w sensie nieco później wyłuszczonej przez Jaworskiego następująco:

Ludzie moi nieustannie i niestrudzenie budują niebo na ziemi, a są nie-zrównanie śmieszni dlatego, że wykonując tę czynność z powagą, namaszczaniem i przekonaniem, wykonują ją o wiele za wcześnie lub o wiele za późno. I to stanowi istotę odwiecznego, dramatycznego komizmu, najgłębszy, najtragiczniejszy sens groteski⁶⁹.

Tak więc, skoro jedyną możliwością urzeczywistnienia Absolutu może być parodia, jedynym sposobem jego potwierdzenia — zaprzeczenie, jedyną zaś formą kontaktu — odczucie „dziwności”, wynikające z dysjunkcji między „ja” a światem oraz z konfliktu tych niewspółmiernych sfer, zatem wzorcowymi przykładami niezborności świata i „dziwności” istnienia byłyby postaci jakby pogładowo przez los ukształtowane w ten sposób. Tu chyba szukać należy źródeł fascynacji Jaworskiego wszystkim, co się odchyła od normy, co nieoczekiwane i zdeformowane, jakby naznaczone stygmatem tajemnicy.

Historie maniaków to bardziej projekt odmiennego typu literatury, odkrywającej nie dostrzegane wcześniej obszary rzeczywistości, niżli tej literatury wiarygodne świadectwo; to raczej reklama — arcsugestywna — zalet nowego kierunku poszukiwań niż ich dojrzały owoc. Stąd pewnie tak wiele tu pomysłów, chwytów i obserwacji, które, rozwinięte i wprowadzone w odmiennie konteksty, spotkać można u innych, wybitniejszych pisarzy: Gombrowicza, Witkiewicza, Schulza. Nie przypadkiem też poczuwał się Irzykowski do duchowego pokrewieństwa z Jaworskim, podnosząc m. in., że „swych ludzi groteskowych wyposażył natężonym

⁶⁷ R. Jaworski, *Historie maniaków*. Kraków [1909], s. 55.

⁶⁸ K. Irzykowski, *Ocalenie istoty rzeczy*. W: *Czyn i słowo*.

⁶⁹ R. Jaworski, *Hamlet drugi, Królewic polski. Trzy akty współczesnej groteski wśród rzeczywistych i scenicznych możliwości*. „Krokwie” 1921, z. 2. Jest prawdopodobne, że datę powstania utworu należałoby przesunąć przed pierwszą wojnę światową, zważywszy na pojawiającą się w zakończeniu *Opowieści o smutku czterech ścian* motyw Hamleta oraz na uwagę Irzykowskiego z r. 1911 (*Czyn i słowo*, s. 228): „p. Jaworski obiecuje nam *Hamleta II*, może ciekawszego niż pierwszy, który, jak wiemy, z hamletyzmem ma bardzo mało wspólności”.

i głębokim życiem intelektualnym”⁷⁰. Rysuje się tu wreszcie możliwość innego punktu widzenia, odmiennego kierunku transformacji rzeczywistości, najbliższego może prawom rządzącym Leśmianowskim uniwersum: w nieśmiałych napomknieniach o śmiechu radości jako atawistycznej, pierwotnej sile witalnej i „wesołości przedśmiertnej”; w jakby ukradkiem pojawiających się obrazach wody i wzburzonych fal; czy w końcu w scenie śmierci Pichonia, który wybiera trumnę rzeki i śmierć jako podróż bez końca i perspektyw wiecznego spoczynku. „Charon moderny” — tak został nazwany Pichoń, najciekawsza kreacja *Historii maniaków*, lecz nazwa ta, choć w innym pewnie znaczeniu, słuszniej należy się temu, kto ją stworzył.

Proza Jaworskiego, pozostając w obrębie modernistycznego światopoglądu i będąc silnie uzależniona (pozytywnie i przede wszystkim negatywnie) od młodopolskich konwencji, wskazywała literaturze horyzonty XX-wiecznego obrazu świata i listę problemów, które należało podjąć. W tym sensie jej miejsce w historii literatury między *Palubą* a twórczością wymienionych pisarzy jest niewątpliwie znaczące.

Nowatorski aspekt twórczości Jaworskiego — groteskowy obraz świata i groteskowe ukształtowanie wypowiedzi — znalazł pełne rozwinięcie w utworach Stanisława Ignacego Witkiewicza. Już jego młodzieńcza powieść, powstała w latach 1909—1911, realizuje w znacznej mierze tę poetykę. Prócz osobistych inklinacji Witkacego mogła z pewnością na skrytalizowaniu jego postawy pisarskiej zaważyć przyjaźń z Wojtkiewiczem i Jaworskim. Pierwodruk *Trzeciej godziny* zdobią winiety, inicjały i ilustracje Wojtkiewicza, na okładce *Historii maniaków* widnieje rysunek Witkacego. Była to więc zażyłość i osobista, i artystyczna. W 622 *upadkach Bunga* światopogląd modernistyczny, wyrażająca go literatura, najbardziej znamienne dla modernisty postawy wobec życia i sztuki — podane zostają próbie groteski.

Na przełomie wieków kabaret był jedynym takim „uprzywilejowanym miejscem”, gdzie mogły współistnieć i mieszać się ze sobą przeciwstawne wartości. Dla dostojnych twórców starszego pokolenia Młodej Polski był to teren przeklęty, skażony trywialnością i profanacją sztuki. Miriam pisał o tych „nadsценkach” z pełną emfazą dezaprobatą. Berent omijał z daleka Michalikową Jamę. Jednakże młodsze pokolenie bez trudu dało się skusić zaletom tej „podejrzonej” instytucji, stanowiącej skuteczne *antidotum* na wzniosłość Sztuki i ponury patos Sprawy. Kabaret miałby więc tutaj znaczenie lokalne, jako objaw samoregulacji nierównomiernie rozwijającego się paradygmatu. Uwagi poczynione przez Nowaczyńskiego otwierają jednak możliwość wyprowadzenia innych, donioślejszych konsekwencji z tej formy.

⁷⁰ Irzykowski, *Czyn i słowo*, s. 568.

Może by tak tą drogą z tłumu szczęśliwych myślących zwierząt zrobić tłum groteskowy zdesperowanych. [...] Może by wreszcie i tu! do kroćset tysięcy diabłów, zagrać im w tinglu Schumana i Chopina, przepadającemu w marnościami świata mieszczań deklamować Kasprowicza *Ginącemu światu*, a z *Króla-Ducha* zedrzyć purpurę i złotogłów [...] ⁷¹.

Od tej propozycji „nadsceny” widzianej w kontekście skłonności stylistycznych Nowaczyńskiego oraz jego zainteresowań twórczością Rabelais’go, było już nie tak daleko do „zasad kabaretowych” Jaworskiego, a przede wszystkim do Witkiewiczowskiego „nadkabaretu”, którego pierwszym sygnałem i pierwszym świadectwem były właśnie *622 upadki Bunga* ⁷².

Ośmieszenie, kontrastowe zderzenia biegunowych jakości, degradacja osiągnięta często przez — jak mówił Irzykowski — „dopisywanie słowom końców”, czego przykładem liczne parodie, tak konkretnych utworów (Chwistka, Nalepińskiego, Szymburskiego i innych) jak i konwencji, oraz stosunek do młodopolskiego mitu erotycznego — słowem cały ten repertuar agresywnie krytycznych narzędzi służy osiągnięciu dystansu wobec panujących stereotypów, co umożliwia ich ocenę, a także wybór własnej drogi. „Instynkt parodii” zaprzęgnięty został tutaj w służbę świadomej metody falsyfikacji wartości modernistycznych wzorców. To, co z „doświadczania dekadencji” przejdzie przez oczyszczającą próbę groteski, stanie się później trwałym składnikiem światopoglądu Witkacego.

Witkacowski „portret artysty z czasów młodości” jest tyleż rozrachunkiem z dekadenco-dandysowskim okresem dojrzewania, co zwiastowaniem narodzin artysty i dojrzałego pisarza. Jest to dekadencjomachia w tonie *buffo*; wysoki patos „młodopolszczyzny” zmieszany został z przesmiewczym stylem typu rabelais’owskiego. Z konfrontacji tej obie tradycje wyszły jeszcze nieco pokaleczone. Groteska panuje wprawdzie niepodzielnie, lecz raczej jako środek terapeutyczny niż świadoma zasada budowania powieści. Tym stanie się później: stałą postawą twórczą i szczególną wizją świata — pisarza konsekwentnie groteskowego.

Charakterystyka postaci zapełniających — podobne przecież — światy Jaworskiego i Leśmiana pozwala dostrzec ich zasadniczą jakościową odmienność. Absolut u Jaworskiego jest mimo wszystko statyczny, najczęstszym przeciwstawieniem bywa u niego dualizm istoty i zjawiska, a pokraczność bohaterów wyraża tragikomiczną połowiczność realizacji. U Leśmiana Absolut (jeśli można jeszcze tutaj użyć tego słowa) przybiera kształt dynamiczny ⁷³, miejsce tradycyjnej antynomii zajmuje, wedle

⁷¹ A. Nowaczyński, *Cabaretiasis*. W: *Wczasy literackie*. Warszawa 1906, s. 157—158.

⁷² S. I. Witkiewicz, *op. cit.*, s. 434. Zob. na ten temat J. Błoński, *U źródeł teatru Witkacego*. „Dialog” 1970, nr 5.

⁷³ Zob. A. Sandauer, *Pośmiertny tryumf Młodej Polski*. W: *Samobójstwo Mitrydatesa*. Warszawa 1968.

trafnej formuły Umberto Eco, „opozycja skończoności i nieskończoności, przy czym nieskończoność sytuuje się w samym centrum skończoności”⁷⁴, a „bylejakość” postaci wyraża wieczną „niegotowość” jako ich istotną własność. Można powiedzieć, że niezgrabne postury tych stworzeń nieco tylko wyjaskrawiają przyrodzoną sprzeczność wewnętrzną indywiduum. W *Rozmowie* tak ciało namawia duszę:

„Jam z tych światów, gdzie w ogniu grzech, śpiewając, płąsa,
Gdzie płoną piersi, wargi i kły, chciwe strawy —
Gdzie róża, krwią nabiegła, lilię białą kąsa,
I gdzie jeszcze brzmi w słońce zielony wrzask trawy!
Nie tłum owego wrzasku! Nie nęć mię w mrok głuszy!
Nie gardź mną, nie opuszczaj! — Porzuć swe zaświaty
Dla wspólnych zabaw ze mną!” —

Tak ciało do duszy

Mówi, a dusza — nikła i płochliwa mara —
Słucha jego poszeptów i przez łyzy się stara
Kochać te same kwiaty, rwać te same kwiaty...⁷⁵

Jak wiadomo, zniesienie tego dualizmu, rozumianego ogólnie, będzie się dokonywało przez dwukierunkowe zabiegi: psychizacji materii oraz obiektywizacji wyobrażeń. Jak również wiadomo, opozycja ta zostanie utrzymana — jako bergsonowskie dwa kierunki ruchu: „ku wieczności życia” oraz „ku wieczności śmierci”, jako biegunowe możliwości ludzkiej aktywności⁷⁶ czy wreszcie jako gra tożsamości i nietożsamości, tautologii i oksymoronu⁷⁷. Spójność poetyckiego świata Leśmiana pozwala dojrzeć ten świat także w szczegółach. Jednym z nich może być, przedstawiona tu w najgrubszych rysach, figura śmiechu. Grze tautologii („śmiech śmieje się”, „śmiechem pośmieszyć”) i oksymoronu („smutku wesołek”)⁷⁸ odpowiada w planie świata przedstawionego napięcie między radością, jako pierwotną witalną siłą, a złożonym śmiechem pojętym jako wyraz świadomej postawy. Odpowiednimi formami śmiechu żegnane są także postaci

⁷⁴ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa 1973, s. 48 (tłum. J. Gałuszka).

⁷⁵ B. Leśmian, *Rozmowa*. W: *Poezje*. Opracował J. Trznadel. Warszawa 1965, s. 246.

⁷⁶ Zob. np. B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*. W: *Utworki rozproszone. Listy*. Zebrał i opracował J. Trznadel. Warszawa 1962, s. 148: „Jeszcze chwila — a człowiek znika nam sprzed oczu jako sen, nie wiadomo przez kogo wyśniony. [...] Lecz tam wśród kwiatów i zieleni, w cieniu drzew, nad brzegami ruczajów czyha nań tęsknota do siebie samego, do własnych kształtów, do własnego ciała. Z trwogą i niepokojem spogląda na ten przedział, na tę przepaść ciemną, która się pomiędzy nim a jego ciałem zjawiała. I znowu pragnie uwierzyć w rzeczywistość swej istoty, w realność swego istnienia, w potęgę swego ducha”.

⁷⁷ Zob. Sandauer, *op. cit.* — Z. Łapiński, *Metafizyka Leśmiana*. W zbiorze: *Studia o Leśmianie*. — J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*. W: jw. — M. Głowiński, *Leśmian: poezja przeczenia*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2.

⁷⁸ B. Leśmian, *Matysek, Ballada dziadowska, Żołnierz*, w: *Poezje*, s. 300, 155, 204.

schodzące w strefę śmierci. Z innego punktu widzenia uwzględnić tu wypada opozycje: śmiechu i płaczu, drwiny i rozpaczy, rubasznego humoru i tragicznego patosu.

„Jaskółek płacz i śmiech”, „śmiać się i nic nie wiedzieć” — to formuły wyrażające tę elementarną energię, pragnienie utożsamienia się z samą funkcją istnienia. Lecz autoafirmacja jest dla Leśmianowskich stworzeń również samodestrukcją, utratą indywidualności, śmiercią. Stąd Świdryga z Midrygą wtańcowują się w śmierć w szaleńczej uciezce, bohater *Ballady dziadowskiej* prawdziwie „umiera ze śmiechu”, w innej balladzie „tańcował i śmiał się biały szkielet Jadwiżyn”. Spełnienie i śmierć przychodzą tu razem, w rytmie wiecznego stawania się, wyrażając powszechną „wszechświatów taneczność”⁷⁹.

Formuła „smutku wesołka” opisuje natomiast sprzeczności wewnętrzną i zewnętrzną trapiące bohaterów. Wedle Bergsona ujawniają się one w wieloaspektowym dualizmie natury ludzkiej, m. in. duszy dręczonej potrzebami ciała: „Wrażenie komizmu zaś zjawi się z tą samą chwilą, gdy doznamy wyraźnego uczucia takiego rozdzwiewku między duchem a ciałem”⁸⁰. Wydaje się, że w tym właśnie sensie, potrójnym co najmniej — jako twory „rozdwojone w sobie”, pokraczne i wieczne niespełnione — śmieszne i podległe drwinie są Leśmianowskie „boże kulawce”. Tak w *Zalotach* kaleka „ducha wynurza”, by przełamać opór dziewczyny do swych „resztek cielska”, a w końcu „niezgrabnie i śmiesznie odjeżdża”. Tak kochanka drwi z żołnierza, a dziewczka z Macieja. Krańcowym przykładem tych groteskowych zalotów groteskowych postaci może być sytuacja z *Marcina Swobody*, gdzie „mgłę ducha” i „kałuży ciała” znowu odmawia dziewczyna zaspokojenia pragnień⁸¹.

Rubaszny humor ludowej proveniencji, groteska i drwina są tu głównymi formami obrony indywidualności, próbą oswojenia grozy śmierci i zlekceważenia absurdalności własnego działania⁸². Drwina stopniowo cichnie, groteska jednak, choć przechodzi metamorfozy od dobrodusznego makabryzmu ballad po formy coraz subtelniejsze, silniej liryzowane, w ostatnich poematach dramatycznych utrzymuje się do końca. Wydaje się, że

⁷⁹ Kolejne cytaty pochodzą z następujących utworów B. Leśmiana: *Nadaremność*, *Dziejba leśna*, *Jadwiga*, *Ciało me wklęte w korowód istnienia*, w: *Poezje*, s. 15, 472, 325, 453.

⁸⁰ H. Bergson, *Śmiech. Studium o komizmie*. Lwów 1902, s. 39. Zob. tegoż autora *Dusza i ciało*. W: *Mysł i ruch. Wstęp do metafizyki. Intuicja filozoficzna. Postrzeżenie zmiany. Dusza i ciało*. W przekładzie P. Beylina i K. Błęszyńskiego. Wstępem poprzedził P. Beylin. Warszawa 1963.

⁸¹ B. Leśmian, *Zaloty*, *Marcin Swoboda*, w: *Poezje*, s. 196, 197, 320.

⁸² O humorze u Leśmiana zob. J. Trzńadel, *Twórczość Leśmiana*. (Próba przekroju). Warszawa 1964. — A. Sandauer, *op. cit.* — Z. Bieńkowski, *Śmiech Leśmianowskiego słowa*. W: *Poezja i niepoezja. Szkice*. Warszawa 1969. — E. Balcerzan, *Pełno rozwiśnień i udniestrzeń*. W: *Oprócz głosu. Szkice krytyczno-literackie*. Poznań 1971. — E. Czaplejewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*. Wrocław 1973.

ostatecznie śmierć pozostaje „nieprzedrzeźniona”, że do niebytu należy przywilej „ostatniego śmiechu”: „Śmierci! — powiada — Mrok nas słyszy! / Nie śmieć się w niebo i nie błaznuj!”; „Mrok się zaśmiał!”; „śmierć w nic nas rozśmieje”. Wszakże śmiech ludzki, śmiech poety nie znika zupełnie; kryje się w międzysłowiu; wchodzi w głęboką strukturę tekstu; utożsamia się z aktem twórczym i jego rezultatem, z poezją — dalej trwa dramatyczny dialog istnienia z nicością, człowieka ze śmiercią. Jednakże spełnienie, powrót do pierwotnej tożsamości, dokonać się może dopiero za progiem istnienia:

A może weszli w bezmiar tych pośmiertnych prostot,
Gdzie się wszystko tak spełnia, jak chęć szumu w lesie,
A cokolwiek się staje — jest tym, czego chce się...⁸³

Jest to jedna możliwość wypadnięcia z istnienia — w dół, z konieczności łącząca się z motywem regresu i powrotu do bezkształtnego *residuum* energetycznego. Drugą — pragnienie przekroczenia „skończoności wszechświata” z własnego wolnego wyboru — wyraża lot proroka Eliasza, który dostrzega „Możliwość innej jawy niż jawa Istnienia”⁸⁴. A figura śmiechu okazuje się mikrokosmosem tego Leśmianowskiego uniwersum.

Bogata literatura dotycząca młodopolskich kontekstów twórczości Leśmiana i Witkiewicza⁸⁵ pozwala zrezygnować z eksplikacji tych kwestii; problemy: roli modernizmu w kształtowaniu się stylu i światopoglądu, jak również sposobów i form odrzucania oraz asymilacji młodopolskich wątków — wydają się w zasadzie rozstrzygnięte. Krystalizacja postaw artystycznych obu twórców przypada, jak wiadomo, na drugi dziesięć lat XX w. mniej więcej. Zauważmy przecież, że sprawa to jednocześnie, iż lekcja modernizmu, którą wynieśli sprzed wojny, stała się również — lekcją groteski.

Zaproponowana w tej pracy globalna formuła gestu śmiechu jako światopoglądowej ekspresji pewnej postawy bliska jest w istotnym aspekcie koncepcji znacznie wcześniejszej. Jej autor potraktował śmiech jako „gest systematyczny” wobec świata i czyn irracjonalny, a także pewien konsekwentny sposób bycia⁸⁶. W interesującej interpretacji komedii Fre-

⁸³ Cztery kolejne cytaty pochodzą z następujących utworów B. Leśmiana: *Srebroń*, *Kopciuszek*, *Pan Błyszczynski*, *Dziejba leśna*, w: *Poezje*, s. 310, 312, 408, 468.

⁸⁴ B. Leśmian, *Eliasz*, jw., s. 414.

⁸⁵ Zob. zwłaszcza: Sandauer, *op. cit.* — Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.* — Trznadel, *op. cit.* — J. Błoński: *Podróż do Witkacji*. „Twórczość” 1972, nr 11; *Doświadczenie dekadencji w powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza*. W zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Wrocław 1972. — M. Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*. W: jw. — L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1973.

⁸⁶ J. Stempowski, *Pan Jowialski i jego spadkobiercy. Rzecz o perspektywach śmiechu szlacheckiego*. Szkic literacki. Warszawa 1931.

dry zmierzał (choć tej możliwości literalnie nie urzeczywistnił) ku określeniu bohatera jako postaci intencjonalnie groteskowej, wskazując zarazem na nie wykorzystane „perspektywy śmiechu szlacheckiego”⁸⁷. Równocześnie jednak rozpoczynał wówczas przecież swą twórczość Witold Gombrowicz. Autor *Ferdydurke* analogicznie jak jego rówieśnicy omijał najbliższą tradycję, sięgając raczej do odleglejszej przeszłości. Niemniej — groteskowa śmierć ułana Kacperskiego (z *Pamiętnika Stefana Czarnieckiego*) kontynuuje także tradycje młodopolskiej groteski.

Najogólniej mówiąc, w literaturze okresu międzywojennego znaleźć można dwa sposoby kontynuacji wątków młodopolskich (w przyjętej tu perspektywie). Pierwszy wiązał się z wczesną ludyczno-witalistyczną twórczością Tuwima, Lechonia, Wierzyńskiego i Słonimskiego. Drugi rozwijał możliwości tkwiące w intelektualnym dziedzictwie modernizmu, w kształtującym się około 1910 r. typie wrażliwości bądź wreszcie w realizacjach groteski sprzed roku 1914. Jego jakościowe odmiany są wyznaczane nazwiskami Witkiewicza, Schulza, Gombrowicza oraz oczywiście Leśmiana. Nie można, na koniec, pominąć jeszcze innego rodzaju tradycji, który Młoda Polska zaktualizowała w antynomii kapłana i błazna [•] przekazanej dwudziestolecia tradycji kulturotwórczej wartości postawy prześmiewcy. Filozof rozważając sens i rolę tych przeciwstawnych postaw, pisał o niej następująco:

Postawa błazna jest stałym wysiłkiem refleksji nad możliwymi racjami idei przeciwstawnych, jest tedy dialektyczna z przyrodzenia; jest po prostu przewyciężaniem tego, co jest; dlatego, że jest właśnie; rządzi nią wszakże nie chęć przekory, ale nieufność do wszelkiego świata ustabilizowanego⁸⁸.

Zaprezentowany tutaj przegląd problematyki spełnić może zadanie zaledwie wstępnego zarysu badań nad jednym z aspektów przejściowej fazy Młodej Polski. Uwzględnienie tego nurtu ma jednak tę doniosłość, iż pozwala dostrzec ciągłość rozwoju literatury; dostrzec jej ciągłość nawet tam, gdzie świetność dzieł zdaje się temu przeczyć.

⁸⁷ Interesującym, jak sądzę, kontekstem dla rysującej się tu kwestii „Pan Jowialski a sprawa polska”, mogą być wypowiedzi najwybitniejszych krytyków tego czasu w zbliżonym przedmiocie. Np. S. Brzozowski, *Pamiętnik*. Lwów 1913, s. 88: „Właściwie w Polsce Jowialski jest straszniejszy od Inkwizycji hiszpańskiej i swymi rozczłapanymi pantoflami wydeptuje on skuteczniej samą chęć nowinek niż najdrapieżniejszy fanatyzm. I wszystko w zgodzie z »papką i czapką«. — Irzykowski, *Czyn i słowo*, s. 377: „Brzozowskiemu brak zupełnie tego elementu, który reprezentuje w naszej literaturze Jaworski, a który bym nazwał: lojalnością wobec groteski. Owe pantofle [Trutha w *Sam wśród ludzi*] są dla Brzozowskiego argumentem filozoficznym, za to swojego Romana izoluje autor szczelnie od groteski”.

⁸⁸ L. Kołakowski, *Kapłan i błazen. Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia*. „Twórczość” 1959, nr 10, s. 83.