

Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Makabreska wobec ciężaru i lekkości istnienia

Sztuka i Filozofia 17, 96-118

1999

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.

Brygida Pawłowska-Jądrzyk
(Warszawa)

MAKABRESKA WOBEC CIĘŻARU I LEKKOŚCI ISTNIENIA

„Sądzę, że (...) związek pomiędzy pragnieniem lewitacji a doznawaniem zawodu stanowi pewną stałą antropologiczną. I tę właśnie antropologiczną prawdę upamiętnia literatura”.

Italo Calvino

Obcowanie z dziełami literackimi łączy się często z przedziwnym, ulotnym i trudnym do nazwania odczuciem, zdającym się nie przystawać do ciężaru ich problematyki – z doznaniem, które człowiek o zdrowych zmysłach nieuchronnie zatracą w zderzeniu z brutalnością świata. Za Italo Calvino nazwałam je mianem „lekkości”¹.

Co znamienne, w życiu lekkość jest niemal wyłącznie atrybutem spraw nieistotnych i błahych, podczas gdy w królestwie sztuki słowa decyduje o wymowie i sile oddziaływania utworów stanowiących swoiste „ekstrema egzystencjalne”, i być może w ich łonie, paradoksalnie, znajduje swą najbardziej jaskrawą manifestację. Nieprzypadkowo bodajże naj-

¹ Wybitny włoski pisarz i eseista, poświęcając swoje *Wykłady amerykańskie* przymiotom literatury gwarantującym jej trwanie w przyszłym tysiącleciu, w pierwszej kolejności wymienił właśnie lekkość (obok szybkości, dokładności, przejrzystości oraz wielorakości). Nadał jej przy tym rangę tych jakości, „które tylko literatura może wypowiedzieć za pośrednictwem sobie tylko właściwych środków wyrazu”. Trudność *Wykładów* wynika z faktu, iż Calvino właściwie nie definiuje wymienionych pojęć, raczej zarysowuje metaforycznie ich sens, odwołując się niejednokrotnie do czytelniczej intuicji. Pisarz mówi o lekkości w trzech różnych znaczeniach. Ujmuje ją: 1) „jako odciążenie języka, dzięki czemu znaczenia unoszone słowną tkanką, jakby pozbawioną ciężaru, nabierają tej samej rozrzedzonej konsystencji”; 2) „jako opis toku rozumowania lub procesu psychologicznego, w którym grają rolę rozmaite niepochwytne subtelności, lub jakkolwiek opis wnoszący sporą dozę abstrakcji”; 3) „jako figuralny obraz, który nabiera znaczenia emblematu (...)” (I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 1996, s. 20–22). Zob. też L. Wygotski, „Lekki oddech” (w:) idem, *Psychologia sztuki*, przeł. M. Zagórska, oprac. nauk. oraz wstęp S. Balbus, Kraków 1980. Na przykładzie noweli Bunina rosyjski badacz dowodzi, iż doznanie lekkości wiąże się z przewyciężaniem treści dzieła artystycznego przez jego formę.

znamienitszym kapłanem lekkości w literaturze polskiej był jeden z największych naszych „makabrystów” – Bolesław Leśmian – poeta, który okiełznał bezwład i ciężar świata, eksponując przy tym właściwe mu okrucieństwo i bezwzględność.

„SERWUS, KOSTUCHA” – CZYLI FARSOWY ZMIERZCH
NIESAMOWITOŚCI (O *ZIELONEJ GĘSI* KONSTANTEGO
ILDEFONSA GAŁCZYŃSKIEGO)

W popularnej Leśmianowskiej balladzie śmiertelny taniec dziada-kaleki z upiorną „dziewczycą” kończy szalony płas „wyzwolonej z kalektwa” drewnianej kuli, która, w ślad za właścicielem, „w żwawych podskokach podyrdała przez fale/Oj da-dana, da-dana! – w te zaświaty – oddale!”. Pogodność i beztroska tego prostego rytmu oraz zaskakująca bezceremonialność cechują niejedno groteskowe przedstawienie śmierci, by przypomnieć chociażby *Judytę & Holofernę*, scenkę z repertuaru „Najmniejszego Teatryku Świata” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, oraz klimat towarzyszący okrutnemu czynowi tytułowej bohaterki:

„CHÓR:

Ucięła, ucięła,
Ucięła głowę mu.
Ucięła, ucięła,
Ucięła.

TREBACZE

(*trąbią*):

Tru-tu-tu.

HOLOFERNES

(z *brakującą głową*):

Ciekawe, jak ja teraz będę żył. Chyba, żebym się przyzwyczaił.

CHÓR

(*podaje w wątpliwość oświadczenie Holofernę*):

Azaliż, azaliż,
Azaliż, podły psie,
przyzwyczaisz, przyzwyczaisz,
ach, przyzwyczaisz się?².

² Wszystkie fragmenty utworów Gałczyńskiego podaję według wydania: K.I. Gałczyński, *Teatrzyk „Zielona Gęś” ma zaszczyt przedstawić*, Warszawa 1968.

W *Zielonej Gęsi* sadomasochizm, okrucieństwo oraz rozczłonkowanie ludzkiego ciała są, podobnie jak w balladach Leśmiana, motywami częstymi i odartymi z podniosłości. Robert – bohater *W szponach kofeiny* – każe wyciąć sobie serce, by uchronić je przed zgubnym skutkiem picia kawy, lekarz z miłości amputuje po kolei wszystkie chore miejsca narzeczonej (*Miłość chirurga*), w *Imieninach profesora Bączyńskiego* solenizant „inkasuje” usta Hermenegildy i wsadza je do słoja ze spirytusem (*nota bene* „na życzenie widzów” prezentowane są na scenie także jej obolałe nerki), Gzęgźółka gasi pragnienie wodą z własnego kolana (*Nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło*), zaś zawiedziona publiczność tratuje i miażdży suflera (*Fatalny koniec złej sztuki*)... W takim kontekście nawet dylemat Holofernesa nie szokuje zanadto, zwłaszcza wobec przekornej logiki męczeńskiej pieśni baronowej, żywcem zapeklowanej przez zazdrosnego męża (nawiasem mówiąc, główne fazy tego procederu „z uwagi na nerwy PT. Publiczności odbywają się za sceną”):

„ARIA BARONOWEJ W SŁOIKU

(wierszem)

Jak gwiazda lśniła kariera moja,
cóż, dziś to gwiazda zgaszona.
Baron za wiarołomstwo wsadził mnie do słoja
i pędzę życie korniszona.

Kurtyna

opada przez pomyłkę, toteż podnosi się z powrotem.

ARIA BARONOWEJ W SŁOIKU

(ciąg dalszy)

Nie pomagają żadne pacierze,
nie mogę wydobyć się nijak.
Któż mnie pokocha w tym charakterze?
Ach, chyba tylko pijak”.

Bez pardonowy stosunek do bolesnych aspektów ludzkiej egzystencji oraz ich karykaturalne przerysowanie są w *Zielonej Gęsi* niewątpliwie sprzężone z karnawałowymi, jarmarczno-kukielkowymi inspiracjami kabaretu, z plebejską, farsową wizją świata „na opak”, właściwą tradycji sowizdrzalskiej. W zasadzie już sama formuła teatryku, który wciąż manifestacyjnie ujawnia własną konwencjonalność (Kurtyna!), odreal-

niając tym samym postaci, wyklucza emocjonalne zaangażowanie odbiorcy w perypetie bohaterów, nadaje im status kukiełek. A kukielka, jak słusznie zauważył Jan Błoński, „(...) jest chwilowym i zdegradowanym symbolem: martwa i nieruchoma ożywa dopiero wtedy, gdy nadajemy jej sens. Łatwo się bawić przypisując jej coraz to nowe sensy, po to, by je szybko przekreślić. Śmiech budzi wtedy zarówno momentalne znaczenie – wcielone w tak niepozorną postać – jak i sama kukielka, koślawo i nieporadnie wyrażająca owo znaczenie. A raczej nie: kukła nie wyraża, ale przedstawia” (podkr. – B.P.J.)³.

Kabaretowa „pacynka” – dodajmy – nie budzi litości, trwogi ani przerażenia. Między innymi dlatego u Gałczyńskiego (kontynuatora prześmiewczej tradycji *Zielonego Balonika* oraz satyryczno-humorystycznej twórczości Tuwima i Słonimskiego) śmierć, jakkolwiek najczęściej niezwykle wyrafinowana, jest jedynie znakiem pustym, widowiskową atrapą, działającą niejako w oderwaniu od osoby, której dotyczy. Jako „nośnik” czarnego humoru służy między innymi detronizacji modeli emocjonalnych oraz igraniu „językami”, którymi zwykliśmy wyrażać doświadczenie strachu, okrucieństwa, cierpienia. Oderwana od logicznych uzasadnień (zob. np. *Potworny wujaszek*, *Wesele na Kurpiach*, *Noc Lorda Hamiltona*) i zwykłych konsekwencji, śmierć jest niczym figura retoryczna w błazeńskiej satyrze na świat – tak realny, jak literacki.

Za mini-parodię przesyconych makabryczną niesamowitością opowieści grozy, w rodzaju *Zamczyska w Otranto* Horacego Walpole’a czy *Mnicha* Matthew G. Lewisa, a zarazem za kpinę z czytelnicznej zachłanności na mocne wrażenia można uznać np. *Straszną rozmowę Gżegżółki z duchem*, umiejscowioną w scenerii Wawelu:

„GŻEGŻÓŁKA:
Co słyhać?

DUCH:
Nic.

GŻEGŻÓŁKA:
To w porządku.
Kurtyna”.

³ J. Błoński, „Pozytywny ekscentryk czyli o ‘Zielonej Gęsi’”, *Dialog* 1959, nr 4, s. 100.

Sens tej lapidarnej scenki, będącej m.in. kpina z śmiertelnej powagi tradycji gotyckiej, nie wyczerpuje się w negacji konwencji literackiej czy w kompromitacji określonych oczekiwań czytelników. Poufaty ton pogawędki bohatera z Duchem oraz brak „werystycznego” modelu reakcji na nadprzyrodzoność są w tym przypadku niczym psikus spłatany ugruntowanemu w naszej kulturze obrazowi świata. Jak zauważył Rogger Caillois, przerażenie nadprzyrodzonością możliwe jest jedynie przy założeniu, iż rzeczywistość poddana jest regułom ścisłej przyczynowości, tylko wtedy bowiem rodzi się strach, że porządek świata naukowego runie pod naporem sił ciemności⁴. Dla błazna-Gałczyńskiego, afirmatora „śmiejącej się wolności” i anarchicznego witalizmu⁵, racjonalizm i nie-

⁴ „W fantastyce (...) porządek nadprzyrodzony zakłóca spójność wszechświata. Cud staje się w niej groźną, niebezpieczną agresją, podważającą stabilność świata, którego prawa uważane były dotąd za nieodwracalne i niewzruszone. Staje się Niemożliwością, która wkracza nagle w świat, z którego Niemożliwość jest *ex definitione* wyrugowana. (...) Dlatego też fantastyka jest chronologicznie późniejsza niż baśniowość i wchodzi niejako na jej miejsce. Bowiem zrodzić się mogła dopiero po tym, jak zatriumfowała naukowa koncepcja racjonalnego i koniecznego porządku rzeczy, jak zgodzono się z wszechwładzą ścisłego determinizmu w łańcuchu przyczyn i skutków. Słowem, zrodziła się wtedy, gdy każdy był już w mniejszym czy większym stopniu przekonany o niemożliwości cudu. Jeśli odtąd Niezwykłość budzi lęk, to dlatego właśnie, że nauka ją wyklucza, że wiadomo, iż jest niedopuszczalna, przerażająca i tajemnicza (...). Wydarzenia nadzwyczajne przerażać nas mogą bowiem tylko wtedy, gdy przerywają i podważają jakiś niewzruszony porządek rzeczy, którego nic w żadnym wypadku nie może odmienić, tak zgodny jest z naszym poczuciem rzeczywistości i z naszym rozumem” (R. Caillois, „Od baśni do «science-fiction»”, przeł. J. Lisowski [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, przeł. J. Błoński i in., wstęp J. Błoński, Warszawa 1967. *Nota bene* autor sporo chyba zawdzięcza klasycznej rozprawie Freuda „Niesamowite” /1919/ (w:) idem, *Pisma psychologiczne*, t. 3, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997).

⁵ Wśród badaczy literatury rozpowszechniona jest opinia o wyłącznie propagandowym charakterze *Zielonej Gęsi* (zob. m.in. J. Błoński, *Galczyński 1945–1953*, Warszawa 1955; M. Dobrosielski, *Z polityki i filozofii*, Białystok 1988; Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972; J. Walc, *Wielka choroba*, Warszawa 1992; M. Wyka, *Galczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970). Wątpliwe wszakże, czy satyra i parodia występują tu w czystej i autonomicznej postaci, gdyż klimat teatryku współtworzy groteskowy duch uniwersalnego szyderstwa, niesprowadzalny do kpiny z konkretnych zjawisk społecznych, obyczajowych czy literackich i otwarty dla humoru absurdałnego. Wypadałoby się więc zgodzić z opinią jednego z krytyków, iż „w rezultacie jednak groteskowa dekompozycja świata w *Zielonej Gęsi* zderza się nieustannie z [...] programem «konstruktywnym» i jakby mimo woli stawia go pod znakiem zapytania” (J. Kelera, hasło „groteski dramaturgia” (w:) *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. serii J. Sławiński, Wrocław 1992, s. 364). W teatryku bowiem poza karykaturą konkretnych zjawisk i przywar trudno nie dostrzec wypaczenia samej „zasady” organizującej rzeczywistość.

samowitość, podobnie jak egzystencjalne przerażenia, są po prostu śmiechu warte. Jego „absurdalny humor bez przepaści metafizycznej”⁶, niczym karnawałowa zgrywa, rozbraja (ściślej: uniemożliwia) grozę, urzeczywistniając na moment utopijne pragnienie wolności absolutnej, marzenie o zawieszeniu „realiów” i norm – tak ludzkich, jak i pozaziemskich. Tym samym przewartościowaniu ulega także „*savoir-vivre*” kontaktów z zaświatem.

W przeciwieństwie do prześmiewczego (ale i terapeutycznego) charakteru zielonogęsiowego makabryzmu, z jego satyryczno-parodystycznymi inklinacjami, poetycka lekkość Leśmianowskiej formuły *dance macabre* konstituuje światy nowe, wiedzie ku obszarom nieprzewidywalnych potencjalności istnienia uniwersalnego, w których rozmywa się konkret namacalnego doświadczenia. Leśmian nawet na śmierć, okrucieństwo i cierpienie patrzy „poprzez śpiew”, czyni je „narzędziami pieśni, uczestnikami rytmu powszechnego”⁷. Akceptując i poetycko przetwarzając potworności sprzężone z istnieniem, odejmuje im rzeczową (?) wagę i przesycę je orzeźwiającą wesołością, wiarą „w te poza nami bytujące potęgi, których ująć w ścisłe i ciasne karby logiki nie potrafimy, lecz którymi się możemy zawczasu upoić i rozśpiewać”⁸. Stąd m.in. pogodność śmiertelnego płasu Świdrygi z Midrygą i zadziwiający entuzjazm parobczyka wobec krwawej pieszczoty kochanicy-Piły.

CUDOWNOŚĆ MAKABRYCZNA (NA PRZYKŁADZIE BALLAD BOLESŁAWA LEŚMIANA)

Śmierć jest bezsprzecznie wielką obsesją twórczości Leśmiana – śmierć nietożsama z unicestwieniem, nierozzerwalnie sprzężona z miłością⁹. Erotyka i wizje agonii nakładają się na siebie tak w liryce osobistej,

⁶ Określenie Marty Wyki. Badaczka ta stara się obronić dość ryzykowną tezę, iż w twórczości Gałczyńskiego sytuacja nonsensowna i absurda jest pniem „pozytywnego moralizatorstwa” (M. Wyka, „Dydaktyk i humorysta”, *Ruch Literacki* 1964, z. 4, s. 200).

⁷ B. Leśmian, „U źródeł rytmu (Studium poetyckie)” (w:) *Pisarze awangardy dwudziestolecia międzywojennego. Autokomentarze*, oprac. T. Wójcik, Warszawa 1995, s. 46.

⁸ B. Leśmian, „Rytm jako światopogląd” (w:) *Pisarze awangardy...* op. cit., s. 42.

⁹ Tematom tym poświęcone są m.in. następujące studia: E. Czaplewicz, „Gra miłości i śmierci w liryce Leśmiana” (w:) *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław 1970; M. Głowiński, „Poezja śmierci” (w:) idem, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981; C. Rowiński, „Erotyzm” (w:) *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982; T. Skubańska, „U źródeł stylu erotyków Leśmiana” (w:) *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971. Zob. też Z. Kubiak, „Magia Leśmiana” (w:) idem, *Półmrok ludzkiego świata*, Kraków 1963, s. 138 i nast.

jak i w balladach poety, przybierając – zwłaszcza w tych ostatnich – charakter wyjątkowo sugestywny. Utwory balladowe epatują śmiałością i prostotą ludowych wyobrażeń, co prowadzi zazwyczaj do nadania poetyckim obrazom rysu rubasznosci, a zarazem do baśniowego uniezwyklenia fabuły. Wiele tu także motywów towarzyszących od wieków literackim przedstawieniom śmierci, jakkolwiek pod piórem Leśmiana zyskują one zawsze oryginalny kształt, by stać się nośnikami szczególnych jakości estetycznych oraz prawdziwie filozoficznych treści.

Tradycja łączenia erotyzmu z wizjami umierania sięga co najmniej późnego średniowiecza (zob. np. *Wielki Testament* F. Villona), jej rozkwit przypada zaś na epokę baroku i wiąże się z właściwym poezji marinistycznej upodobaniem do konceptu oraz ze skłonnością do igrania sferami *sacrum* i *profanum*¹⁰. Tendencji Leśmiana do kojarzenia *ars amandi* i *ars moriendi* nie da się jednak sprowadzić do prowokacyjnego kultu zmysłowości w duchu Jana Andrzeja Morsztyna, trudno ją też sytuować w kontekście romantycznego idealizmu¹¹. W wierszach autora *Łąki* i *Napój u cienia* obydwa wymienione doświadczenia graniczne, miłość i śmierć, **ludzą zaspokojeniem ludzkiej ciekawości transcendencji**, pozwalając zbliżyć się do tych wymiarów istnienia, które wymykają się rozumowi. A ciekawość to istic szatańska – „niepokorna” i pozbawiona uduchowionego namaszczenia, toteż balladom poety obce są elegijne subtelności oraz patos. Wyróżnia je natomiast upodobanie do makabry.

Za kwintesencję Leśmianowskiego makabryzmu uznać można balladę *Jadwiga*, której bohaterka, zdesperowana dojmującym uczuciem osamotnienia oraz tęsknotą za miłością, dobrowolnie oddaje swe ciało piesz-

¹⁰ Poeci barokowi, jak wiadomo, lubowali się w perwersyjnych dwuznacznościach, czerpiąc wzór z samego Giambattista Marina, który w obszernym poemacie epickim *Adon* przedstawił scenę konfrontacji tytułowego bohatera z dzikiem w taki sposób, iż nie ma pewności, czy zwierzę gwałci go, czy zabija. Jednym z głośniejszych przykładów frywolnego potraktowania symboli religijnych w literaturze polskiej XVII wieku jest natomiast bluźnierczy utwór Jana Andrzeja Morsztyna pt. *Na krzyżek na piersiach jednej panny*. Łączenie miłości ze śmiercią służyło poetom barokowym przede wszystkim do hiperbolizacji doznań miłosnych, czego najwyrazistszym przykładem *Do trupa*, inny powszechnie znany sonet tegoż autora. O „barokowości” współczesnych wyobrażeń na ten temat zob. rozdziały „Czas, śmierć i groteska” oraz „Makabryczny erotyzm” w książce Marii Delaperrière pt. *Dialog z dystansu* (Kraków 1998, s. 18–23).

¹¹ Jak dowodzi Marta Piwińska w książce pt. *Miłość romantyczna* (Kraków 1984), zespolenie miłości ze śmiercią w literaturze tego okresu było przede wszystkim związkiem przeciw czasowi – śmierć traktowano bowiem głównie jako „szanse” na ocalenie wieczności uczucia.

czotom podziemnego „potwora”. Samotność Jadwigi nie sprowadza się wyłącznie do braku kontaktu z drugim człowiekiem, zdaje się być podszyta tęsknotą metafizyczną, przejmującym głodem wtajemniczenia w naturę wszechświata. Zarówno kształt formalny ballady¹² (jej dystychiczność, tendencja do paralelizmów, tok średniówkowy), liczne obrazy i motywy (dwa cienie, para motyli czy akcent na symetrycznych częściach ciała – piersiach, ramionach, mackach), jak też specyficzne porównania („piersi wonne jak dwa jabłka”) odbijają znamienne dla utworu obsesję parzystości, symetrii, podwojenia. A dwa jest „liczbą złowieszczą, zawierającą pojęcie cienia, emblemat ujawniającego się antagonizmu (...), przeciwstawności sprzecznej i nie do pogodzenia lub płodnej i uzupełniającej się”; symbolizuje m.in. niebo i Ziemię, Twórcę i stworzenie, życie i śmierć, ducha i materię, wreszcie przejście w czasie oraz więź między śmiertelnością i nieśmiertelnością; oznacza także przyciąganie, dwupłciowość wszelkiej rzeczy i pociąg seksualny¹³. „Kojarzy” więc fizjologię z metafizyką.

W *Jadwidze*, podobnie jak w innych balladach Leśmiana, wspomniane „wychylenie ku transcendencji” idzie w parze z ekspansją materialności i wyostrzeniem konkretności, a śmiertelna randka tytułowej bohaterki z mieszkańcem podziemi ma tyleż wymiar próby mistycznego wtajemniczenia, co naturalistycznie pojętego umierania. Sadosmachistyczny akt miłosny znajduje swe poetyckie ukonkretnienie w obrazach choroby i destrukcji ludzkiego ciała, przy czym agonia i rozkład ujęte zostały jako rodzaj pieśnyczoty:

„Pyskiem własił się i włudził w piersi wonne, jak dwa jabłka,
Aż Jadwiga stęknęła, aż Jadwiga osłabła.

Krew jej w głowie zahuczała pogrzebnego echem dzwonu,
A to była choroba – i już blisko do zgonu.

«Inni boją się miłować krwi schorzałej szaleniznę,
A ja nawet potrafię kochać ciała zgniliznę!» –

I przeniknął pieśnyczotami bezpowrotnie aż do kości –
Nie – nie było na świecie tak niesytej miłości!”¹⁴.

¹² Charakterystyce formalnej dwuwierszy Leśmiana poświęcił swe studium M. Głowiński: „Dystychy balladowe Leśmiana” (w: *Z teorii i historii literatury*, red. K. Budzyk, Wrocław 1963).

¹³ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 76.

¹⁴ Cytuję według wydania: Bolesław Leśmian, *Poezje zebrane*, Toruń 1995.

Makabryczne ze swej istoty zespolenie obrazów agonii i pożerania żywcem z aktem miłosnym przywodzi na myśl popularny w literaturze modernistycznej mit modliszki¹⁵, jakkolwiek w balladzie Leśmiana wyobrażenia te zakorzenione są w pewnej mierze w mechanizmach lingwistycznych (przenośne wyrażenie „niesyta miłość” konkretyzuje się w warstwie przedstawieniowej utworu w wyniku groteskowej realizacji metafory), wskutek czego częściowo tracą autonomię. Nie brak tu także pogłosów średniowiecznych: motywu „dziewicy-trupa” oraz dwóch wariantów *danse macabre* (Tańca Śmierci i chronologicznie późniejszego Tańca Zmarłego), przy czym, jak zauważył monografista Leśmiana, wizje te ulegają znamiennejmu zagaśczeniu: „Ta sama bowiem Jadwiga uosabiając najpierw Taniec Zmarłej, przeistacza się w szkielet, występujący w Tańcu Śmierci. Występuje przeciw i Śmierć jako czerw, będąc zarazem partnerem miłosnym. Dochodzi do tego wreszcie jeszcze jeden motyw – obraz umierania, samej agonii (...)”¹⁶.

Oryginalność ballady nie sprowadza się jednak do swobodnego przetworzenia średniowiecznych motywów. Poetycki obraz pozbawiony jest tu wymiaru dydaktycznego, a alegoryczną niegdyś wizję czyni Leśmian zapisem jednostkowego doświadczenia¹⁷, stanowiącego swoiste zwycięstwo nad ostatecznością śmierci.

Umieranie Jadwigi ukazane zostało przede wszystkim jako destrukcja ciała, która nie pociąga jednak za sobą – jak w *Pile* czy *Balladzie dziadowskiej* – utraty tożsamości¹⁸. Wszak szkielet posługuje się nadal imieniem dziewczyny oraz identyfikuje się z jej doznaniem i pragnieniami:

¹⁵ Co znamienne, modliszka jako „mitowi zrealizowanemu w działaniu” przypisuje się rzadko spotykaną zdolność oddziaływania na uczucia. Chodzi zwłaszcza o antropomorfizm tego gatunku przyrodniczego, który ma ewokować podświadome utożsamienie aktu płciowego z przerwaniem ciągłości istnienia (R. Caillois, „Modliszka”, przeł. K. Dolatowska (w:) idem, *Odpowiedzialność i...*, op. cit., s. 130).

¹⁶ J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 292.

¹⁷ Na specyficzność Leśmianowskich personifikacji śmierci, zmierzających do konkretnego i eliminujących możliwość uabstrakcyjnienia, zwrócił uwagę M. Głowiński w książce pt. *Zaświat przedstawiony*, op. cit., s. 252.

¹⁸ Jan Prokop w pracy pt. „Niepochwyceń (Motyw regresu w poezji Leśmiana)” (w:) *Studia o Leśmianie*, op. cit., formułuje tezę, iż w utworach autora *Sadu rozstajnego* istnieją dwa poziomy bytowe: „ucłowieczenie zindywidualizowane” oraz „niezindywidualizowane odcłowieczenie” i przypisuje Leśmianowskim bohaterom dążenie do rozplynięcia się w chaosie powszechnego istnienia. (Zob. też A. Sandauer, „Pośmiertny tryumf Młodej Polski” (w:) idem, *Liryka i logika*, Warszawa 1971.) Jak dowodzi przykład *Jadwigi*, interpretacja ta nie stanowi uniwersalnego klucza do twórczości poety.

„Powiedz, czerwiu, czy Bóg widział moje męki, moje żale?

I czy jest On w niebiosach, czy też nie ma go wcale?”

Sensem owej „zindywidualizowanej dehumanizacji” zdaje się być neutralizacja ziemskiego uwikłania człowieka, stojącego na drodze do transcendencji. Samozatrącenie bohaterki, jakkolwiek nie pozbawione spontaniczności, ma przede wszystkim wymiar wtajemniczenia, jest świadome, buntownicze i – by tak rzec – „zorientowane poznawczo”. Dochodzi tu więc do znamiennego **stopienia makabryzmu z cudownością**, na prawach której Jadwiga zyskuje moc świadomego przekroczenia ziemskich ram własnej istoty, by stanąć twarzą w twarz z tym, co od zarania istnienia pozostaje niedostępne ludzkiemu doświadczeniu. Cudowność to jednak szczególna – niezupełnie baśniowa¹⁹, oplaconą bowiem cierpieniem i „świadoma” ułomności człowieka (toteż niezwykła „wyprawa” Jadwigi stanowi tyleż odbicie odwiecznych marzeń, co i lęków ludzkości). Stoi ona pod znakiem Naszego Świata: to świat ludzki, który zawłaszcza sobie zjawiska irracjonalne, naznaczając je piętnem własnej kondycji – ułomnej, dziwacznej, niedoskonałej. W balladach poety nie spotkamy złotych rybek, potężnych czarowników ani dobroczynnych wróżek; czarodziejska różdżka nie ma tu racji bytu. Roi się w nich zaś od pokracznych dusiołków, „południc bladych”, „rusałczanych dziewczyc” – poczwarnych stworów obdarzonych niemal równymi siłami co człowiek, partnerujących mu w uniesieniach erotycznych i niejednokrotnie dzielących z nim doświadczenie umierania (zob. np. *Świdryga i Midryga* czy *Pururawa i Urwasi*). Innymi słowy, światy te przenikają się bez oporu, a ich mieszkańcy spotykają się bez żadnego zdziwienia i na równej stopie, w związku z czym brak tu podziału na istoty wszechmocne i bezbronne.

Tak też w pogrzebowym rytuale Leśmianowskiej ballady Czerw, będący zarazem animalizacją i personifikacją śmierci, pełni raczej funkcję równoważnego (tzn. „ułomnego”) partnera czy „pomocnika” niż

¹⁹ „Poprzez cudowność baśniową człowiek, który nie opanował jeszcze technik zapewniających mu władanie przyrodą, spełnia w myśli różne naiwne swoje życzenia, które wydają mu się w życiu niemożliwe do spełnienia: błyskawicznie przenosić się z miejsca na miejsce, stać się niewidzialnym, działać na odległość, przybierać dowolną postać zwierzęcą czy ludzką, posługiwać się do wykonywania swej pracy posłusznymi zwierzętami czy nadprzyrodzonymi niewolnikami, rozkazywać duchom i żywiołom, posiadać niezwyciężoną broń, cudowne maści, rogi obfitości, magiczne eliksiry miłosne, unikać wreszcie starości i śmierci. Cuda te wyrażają proste, naiwne życzenia, których ilość jest ograniczona. Podyktowane są niemal bezpośrednio ułomnościami wpływającymi z losu człowieka. Wyrażają obsesyjną chęć wyrwania się spod ich wpływu, choćby na krótko, dzięki nadzwyczajnej przychylności losu czy mocy nadprzyrodzonych” (R. Caillois, „Od baśni do...”, op. cit., s. 45).

budzącego przerażenie mieszkańca zaświatów. Jadwiga nie oczekuje po nim spełnienia któregoś z „prostych, naiwnych życzeń ludzkości”, ale zadaje pytania o sprawy fundamentalne, o istnienie Boga i sens cierpienia, czym wprawia dziwaczного stwora w nie lada zakłopotanie. Kreacja Czerwia ma, zdaje się, więcej wspólnego z typowymi dla kultury karnawału śmiesznymi straszidłami niż z oficjalną literaturą przepojonego lękiem egzystencjalnym średniowiecza²⁰:

„A on zadarł pysk ku niebu i mackami wzruszył dwiema
I pokazał na migi, że go nie ma, bo – nie ma!”

W balladzie tej pokonany strach istnieje w postaci pokracznej, humorystycznie zdeformowanej (gestykulująca larwa, płasający szkielet) i przechodzi w beztroską wesołość – komiczna jest nicość, która udaje wielkość, jak też dysproporcja między ogromem metafizycznych nadziei człowieka a znikomością tego, co czeka go u kresu ziemskiej wędrówki²¹. Oswojona, „tandetna” potworność *Jadwigi* zastępuje więc grozę, brzydota dominuje nad niesamowitością, śmiech zaś urąga małości wymarzonej transcendencji i manifestuje wyzwolenie się ludzkiego „ja” spod władzy cierpienia:

„Więc ku snowi wieczystemu uchyliła nieco czoła

I spojrzała w zaświaty, a tam nicość dokoła!

A tam – nicość, rozścierwiona od padołów aż do wyżyn!

I tańczył i śmiał się biały szkielet Jadwizyn...”

Krytyka wielokrotnie zwracała uwagę na konkretność Leśmianowskiego niebytu i tendencję wyobraźni poety do materializacji nicości. Zmysłowa uchwytność zaświata, sugerująca niemożność wyjścia człowieka poza określone kategorie myślenia i podkreślająca ludzkie uwikłanie

²⁰ Jak dowiodły badania Michała Bachtina, „(...) w związanej z ludową kulturą śmiechu grotesce średniowiecznej i renesansowej «straszne» występuje jedynie w postaci śmiesznych straszdeł, gdy koszmar zostanie już zwyciężony przez śmiech. Spowija go zawsze to co śmieszne i wesołe. Groteska, związana z kulturą ludową, przybliża świat do człowieka i nadaje mu kształty cielesne, spokrewnia go z człowiekiem poprzez ciało i życie cielesne (w odróżnieniu od romantycznego, abstrakcyjno-duchowego przyswojenia świata)” (M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, opr. S. Balbus, Kraków 1975, s. 102; podkr. – autora). W omawianej balladzie Leśmiana „swojskość” potwora podkreślona jest właśnie przez jego cielesność (cokolwiek zresztą humorystyczną), co stawia go w opozycji do – znanych z opowiadań fantastycznych – widm, w przypadku których właśnie brak (lub pozór) ciała przesądza o ich niesamowitości (zob. S. Wyślouch, „Anatomia widma”, *Teksty* 1977, z. 2).

²¹ Pogląd, iż „komiczne jest to, co ma pozory wielkiej wartości, okazuje się zaś później czymś mało wartościowym”, głosili m.in. Kant, Lipps i Höffding (zob. „Teorie komizmu” (w:) M. Wallis, *Przeżycie i wartość*, Kraków 1968, s. 299).

w doczesności, prowadzi m.in. do daleko idących konsekwencji w płaszczyźnie języka poetyckiego (czemu poświęcono już sporo uwagi)²², ma również znamienne skutki estetyczne.

Wejście w zaświaty stanowi ukoronowanie poznawczych dążeń Jadwigi. Zobaczona (!) tam nicość niewiele ma jednak wspólnego z budzącą zdumienie, cześć i zgrozę ideą nieskończoności. Uwięziona w zmysłowo weryfikowalnych granicach – „od padołów aż do wyżyn”, zostaje niejako sprowadzona na ziemię, pozbawiona tajemniczości i dostosowana do umysłu człowieka. To transcendencja „okaleczona”, niezdolna do wywołania doznania wzniosłości, toteż i mówi się o niej w sposób mało wybredny („nicość rozścierwiona”)²³.

Idea wzniosłości, według Edmunda Burke’a, łączy się bezpośrednio z samozachowaniem, jej pnem są zaś wyobrażenia bólu, śmierci, niebezpieczeństwa²⁴. W makabrycznych balladach Leśmiana mamy natomiast do czynienia z istnym przewrotem emocjonalnym i anormalnymi reakcjami na zło oraz okrucieństwo. W *Jadwidze*, *Świdrydze* i *Midrydze* czy *Balladzie dziadowskiej* śmierć spotyka się z aprobatą, a cierpieniu towarzyszy śmiech. Śmiech będący reakcją na „bylejakość” i „nieforemność” bytu oraz manifestacją zwycięstwa nad lękiem wobec ziemskich i zaświatowych potworności.

Humor jest niezbywalnym komponentem makabrycznych wizji tłumacza *Opowieści nadzwyczajnych* Edgara Allana Poe’a. Znacząca obecność i nieredukowalność tego pierwiastka każe traktować z rezerwą sądy przypisujące dziewiętnastowiecznej literaturze fantastycznej (najczęściej E.T.A. Hoffmannowi oraz E.A. Poe’emu) nazbyt znaczny wpływ na twórczość Bolesława Leśmiana²⁵. W utworach autora *Zagłady Domu Usherów*

²² Zob. m.in.: A. Sandauer, „Filozofia Leśmiana” (w:) idem, *Liryka i...*, op. cit.; E. Olkuśnik, „Słowotwórstwo na usługach filozofii” oraz J. Sławiński, „Semantyka poetycka Leśmiana” – obydwie prace zamieszczono w cytowanych uprzednio *Studiach o Leśmianie*.

²³ *Nota bene* wyrażenie to M. Podraza-Kwiatkowska podaje jako przykład „ekspansji tendencji antyestetycznych na warstwę metaforyczną utworów Leśmiana” („Gdzie umieścić Leśmiana?” (w:) *Studia o Leśmianie*, op. cit.).

²⁴ Swoje poglądy estetyczne Edmund Burke wyłożył w pracy *O pochodzeniu idei wzniosłości i piękna* (1757), Warszawa 1968.

²⁵ Ku takim opiniom skłania się w swojej monografii Jacek Trznadel, podziela je również Michał Głowiński w artykule „Leśmian, Poe, Baudelaire” (w:) *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*, red. E. Balcerzan, Wrocław 1984. Listę osobowości, które wywarły znaczny wpływ na wyobraźnię artysty, wydłuża zwykle nazwisko Baudelaire’a, poety i autora francuskiego przekładu *Opowieści nadzwyczajnych*, z którego miał korzystać nie znający angielskiego Leśmian.

i *Berenice* znajdziemy niezwykle widzenia i nadzwyczajne wypadki, a więc, by posłużyć się słowami samego artysty, „zgrozę, zgrozę tym straszliwszą, że nieokreśloną, przerażenia tym straszliwsze, że mgliste”²⁶. Jego opowieści, jakkolwiek nie pozbawione subtelnej ironii²⁷, utrzymane są zazwyczaj w tonie poważnym i wiktają czytelnika w „grę ze strachem” (do nielicznych wyjątków zalicza się mało znane opowiadanie pt. *Przykra historia*). Tymczasem w melicznie rytmicznych balladach Leśmiana, podobnie jak w baśni, pierwiastek nadprzyrodzony nie jest straszny ani nawet dziwny. Mieści się w harmonii świata, stanowi jego równouprawniony komponent i normę²⁸. Najlepszym tego przykładem *Jadwiga*, która wyraża zwątpienie w istnienie Boga, przechodząc jednak do porządku dziennego nad realnością potwora. Z podobną na pierwszy rzut oka sytuacją spotykamy się w sztukach Stanisława Ignacego Witkiewicza.

„POTWORNE DRĘCZARIUM” WITKACEGO

Do szczególnie sugestywnych wizji dramaturgicznych Witkacego należy bez wątpienia obraz widma Anastazji, zastrzelonej przez zazdrosnego męża, które – nie zważając na swój „szczególny” status ontologiczny – jak gdyby nigdy nic towarzyszy rodzinnym posiłkom, rozstrząsając przy tym przyczyny popełnionej zbrodni i popijając co i raz łyżeczek gorzałki (*W małym dworku*). Zdawałoby się, iż trudno o bardziej familiarne i przy tym równie cyniczne w swej niefrasobliwości ujęcie śmierci. A jednak przepaść, która dzieli „nieeuklidesowe” wizje Witkiewicza od bufonad Gałczyńskiego i „pogodnego makabryzmu ballad”²⁹ Leśmiana wydaje się nie tyle mniejsza, ile raczej jakościowo różna niż, dajmy na to, w przypadku „fantastyki przerażenia” w wydaniu Stefana Grabińskiego.

²⁶ E.A. Poe, „Berenice” (w:) idem, *Maska Śmierci Szkarłatnej*, tłum. B. Leśmian, Warszawa 1992, s. 106.

²⁷ Zob. G.R. Thompson, *Poe's Fiction. Romantic Irony in the Gothic Tales*, Madison 1973.

²⁸ Zob. R. Caillois, „Od baśni do...”, op. cit., s. 32–33. Jeśli zaś chodzi o ballady Leśmiana, to – jak słusznie zauważa jeden z krytyków – różni je od baśni m.in. sam temat nicości (M. Głowiński, „O balladach Leśmiana” [w:] Bolesław Leśmian, *Ballady*, Szczecin 1991). Zob. też: A. Czabanowska-Wróbel, „Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana” (w:) idem, „Baśń w literaturze Młodej Polski”, Kraków 1996; Z. Kubiak, „Magia Leśmiana”, op. cit.

²⁹ Określenie R. Nycza, „Gest śmiechu” (w:) idem, *Język modernizmu*, Wrocław 1997, s. 258.

Odrębność klimatu Witkiewiczowskich sztuk polega m.in. na szczególnym sposobie operowania pierwiastkami tragizmu³⁰ i komizmu – na owym melanżu, do jakiego prowadzi zderzenie żartu i powagi, trywialności i wzniosłości, śmiechu i łkania – jak ma to miejsce chociażby w scenie zastosowania hiszpańskiej maszyny do tortur (*nota bene* w żółte i zielone paski) z drugiego aktu *Kurki Wodnej*³¹: „Lokaje z szaloną prędkością zawiązują sznury i zaczynają kręcić korby, z początku prędej, potem powoli, z wysiłkiem. Edgar zaczyna okropnie, miarowo jęczeć. Kurka śmieje się jak opętana na fotelu. W przerwach od jęków Edgara słyszać wyraźnie jej śmiech”.

Śmiech w sztukach (i ze sztuk) Witkiewicza trudno nawet porównywać z karnawałowym żywiołem negacji i aprobaty, stanowiącym według Michała Bachtina niewzruszoną podstawę powszechnego odrodzenia³². Bliższy jest on bez wątpienia fenomenowi kayserowskiemu – kpiącemu, cynicznemu i, wreszcie, satanicznemu chichotowi, zmieszanemu z gory-

³⁰ W wypowiedziach na temat groteski pojawia się niekiedy – słuszna zapewne – teza o nietragicznym, czy też antytragicznym, charakterze tego zjawiska literackiego (Kayser, Jennings, Dürrenmatt). Wolfgang Kayser uzasadnia ją w ten oto sposób: „Świat wyobcowany wyklucza orientację, pojawia się jako absurd. Zarysowuje się w tym momencie różnica między groteskowością a tragicznością, która zrazu także kryje w sobie absurd.[...] Chodzi tu o poszczególne «czyny» sprzeczne z moralnym porządkiem świata, istnieją wszakże przypadki zagrożenia samych jego zasad. Istotą groteskowości nie są wszelako sporadyczne naruszenia ładu moralnego czy podważanie zasad, na których on się opiera (może to być co najwyżej jeden ze składników). Przede wszystkim chodzi tu o zanik choćby tylko fizycznej orientacji w świecie. I na koniec: pierwiastek tragiczny nie tkwi w całkowitej niepojętości. Tragedia jako forma artystyczna właśnie w bezsensownym, absurdalnym daje poczucie możliwości sensu. Odnajdujemy go w losie zgotowanym przez bogów i w wielkości tragicznych bohaterów, objawiającej się dopiero w cierpieniu. Twórca groteski nie może i nie powinien podejmować prób usensownienia (...)” (W. Kayser, „Próba określenia istoty groteskowości”, przeł. R. Handke, *Pamiętnik Literacki* 1979, z. 4, s. 277–278, podkr. – B.P.J.; przekład wg: W. Kayser, *Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1957). Bez wątpienia w świecie groteskowym nawet cierpieniu i zbrodni odmawia się wielkości oraz patosu. Czy jednak zawsze, tak jak u Witkacego, odmawia się im sensu? Na przykład groteskowy świat Leśmiana trudno uznać za absurdalny, pozbawiony celu, wyzuty z ciepła. Niemożliwy jest w nim tragizm z innej zupełnie przyczyny – „potworności” w ogóle nie są tu potwornościami. Kayserowski lęk przed życiem zostaje więc wyparty przez fascynację wszystkimi bez wyjątku jego aspektami.

³¹ S.I. Witkiewicz, *Dramaty wybrane*, oprac. J. Błoński, Kraków 1997, t. 2, s. 125. Fragmenty *Kurki Wodnej* cytuję według tego wydania.

³² Zob. M. Bachtin, „Rabelais w historii śmiechu” (w:) idem, *Twórczość Franciszka Rabelais’go ...*, op. cit., s. 126–229.

czą³³. W Witkacowskich „tragediach sferycznych i komediach z trupami” postacie cierpią, mimo że (a może – dlatego że?) ich udręki, zbrodnie, pokuty i okrucieństwa mają charakter ekscentrycznego eksperymentu czy tragikomicznej błazenady.

Na przykład w oczach Edgara świat jest przesycony „jakąś nudą i męką, kolistą, nieograniczoną, a skończoną i zamkniętą w sobie na wieki”³⁴. Na domiar złego Kurka Wodna – niczym wcielenie wyrzutów sumienia człowieka małego – wciąż podsyca w kochanku pragnienie nowych możliwości, wielkości i tajemnicy. Nie spełniony artysta niezwykle dotkliwie odczuwa nieokreśloność własnej natury oraz względność wszystkiego, toteż ze szczególną determinacją stara się wyrwać z błędnego koła jałowości. W myśl zasady, iż wielkie jest coś, co można zrobić tylko raz, co jest ostateczne i nieodwołalne (jak sztuka, pierwsza miłość, śmierć), przeprowadza egzekucję tytułowej bohaterki dramatu. W cynizmie tego dziwaczego morderstwa (ofiara z kulą w sercu prowadzi nadal filozoficzne dyskusje) poszukuje metafizycznego dreszczu, doznania dziwności istnienia. Jednak, jak się okazuje, „**nic okropnego naprawdę nie ma**”, i nawet nieludzkie zbrodnie nie potrafią zmienić zwykłego biegu rzeczy: „Nic się nie dzieje, nic. Myślałem, że coś się stanie, a tu nic – ten sam spokój i ziemia cicho obraca się dookoła osi. Świat jest pustynią bez sensu. (...) Czuję się jak pies na łańcuchu, którego spuszczone i który nie umie już biegać. Całe życie będę chodzić dookoła budy i nie będę miał odwagi uciec, żeby nie poczuć, że może, a nuż, to nieprawda i jestem uwiązany dalej”³⁵.

W swych sztukach Witkacy zaskakuje czytelnika wielością przedziwnych sytuacji i zdarzeń, ale w gruncie rzeczy – jak w teatrze absurdu – panuje tu marazm i bezruch, znajdujący odbicie w samej kompozycji sztuk³⁶. Świat Witkacego jest niczym pułapka czy koszmarny sen, w któ-

³³ Zob. W. Kayser, „Próba...”, op. cit., s. 278.

³⁴ S.T. Witkiewicz, *Kurka wodna*, op. cit., s. 72.

³⁵ Ibidem, s. 83–84.

³⁶ „*Tragedie sferyczne* Witkacego, gdzie, jak u Becketta, mimo występowania różnych zmian, nie zachodzi żadna zmiana zasadnicza, ukazując to, co stanowi najważniejszą cechę wyróżniającą współczesnej tragikomedii. W tradycyjnym schemacie kompozycyjnym tragedii ruch jest postępowem od losu dobrego do złego, od szczęścia do nieszczęścia. W schemacie komediowym zaś odwrotnie: od nieszczęścia ku szczęściu. Cechą charakterystyczną tragikomedii współczesnej nie jest przeto jej szczęśliwy czy nieszczęśliwy koniec lub nawet to, że kończy się tak, jak się zaczynała. Wydaje się, że niezależnie od ujawnienia, iż mimo szeregu przemian, nie występuje żadna zmiana typu zasadniczego, (...) zakończenia tragikomedii są przede wszystkim ważne jako zaprzeczenie wyłączności zmian tego typu, jaki

rym człowiek – mimo „bydłęcego” anarchizmu – skazany jest na bezwolność i nieautentyczność. („Zawsze wszystko robią za mnie wypadki i ludzie. Jestem manekinem, marionetką. Zanim zdołam coś stworzyć, to właśnie to samo dzieje się już samo i nie przeze mnie. Przekleństwo jakieś czy co?” – skarży się Edgar w zakończeniu aktu pierwszego.) Okrucieństwo, perwersja i cierpienie fizyczne, mające stanowić antidotum na ów stan niezdolności do marazmu i nienasycenia metafizycznego, jawią się jako działania równie bezsensowne i niewydarzone jak rozstanie się ze światem Elżbiety Prawackiej (Kurki Wodnej), która – wzorem Szekspirowskiego Banka – ni stąd ni zowąd zjawia się na obiedzie u swego zabójcy.

Śmierć, traktowana przez postacie Witkacego jako narzędzie dreszczu metafizycznego, to – niczym chrapiący nieboszczyk w *Nowym Wyzwoleniu* – prawdziwa manifestacja tragikomizmu istnienia – tak w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym. W świecie pozbawionym logiczności oraz ustalonego porządku moralnego wydaje się nie mniej komiczna i absurdalna niż ów diabeł z *Sonaty Belzebuba*, któremu wyrosły rogi wskutek niewierności żony. Pozwalając ożywać trupom, pisarz odebrał umieraniu wzniosłość cechującą „rzeczy ostateczne” i w swoich dramatach właściwie „uśmiercił śmierć”. Z zastrzeżeniem jednak, iż **nie jest ona bez wyjątku odwracalna** – w tym wymiarze istnienia ludzkiego próżno by bowiem szukać niepodważalnych praw. W dramaturgicznej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza – by przywołać słowa włożone w usta jednego z bohaterów *Nadobniś i koczokodanów* – „Życie jest właśnie przypadkowym przeznaczeniem. To wyraża sprzeczność inicjalną istnienia. Dwa te poglądy nie dadzą się połączyć, a życie łączy je w każdej chwili”³⁷. Takież samo „przypadkowe przeznaczenie”, takąż samą „piramidę nonsensu” stanowi śmierć. Piramida ta u Witkacego często zresztą przyjmuje – niczym na demonicznych płótnach Boscha czy Goyi – kształty

kojarzy się ze schematem tragicznym bądź komicznym. Jeśli Witkiewiczowskie zakończenie sztuki przypomina zakończenie tragedii („nieszczśliwe”), to różni je jednakże brak elementu afirmacji, odkupienia czy *katharsis* (...), cechującego tragedię. Jego dramat nie posiada bohatera wymiaru i nie następuje w nim ujawnienie porządku moralnego. Jeśli natomiast przypomina schemat komediowy, to („szczęśliwemu”) zakończeniu brak rzeczywistego uspokojenia, co już samo w sobie jest sardoniczną, ponurą drwiną ze szczęścia. Zysk zaś jest nawet bardziej przerażający niż strata, niż śmierć – znowu, podobnie jak w nietragicznym charakterze pozornie tragicznego zakończenia, nie zostaje ukazany żaden porządek moralny. (...) Przypadkowość jest cechą trwałą i dominującą” (B.F. Dukore, „Tragedie sferyczne i komedie z trupami”, przeł. S. Kumor, *Przegląd Humanistyczny* 1977, z. 10, s. 12–13).

³⁷ S.I. Witkiewicz, „Nadobniś i koczokodany” (w:) idem, *Dzieła wybrane. Dramaty*, oprac. K. Puzyna, Warszawa 1985, t. V, s. 188.

równie konkretne jak w finałowej scenie *Wariata i zakonnicy*, gdzie kurtyna zapada wprost na „kołującą się miazgę ciał”.



Makabra wkracza do literatury i ikonografii w późnym średniowieczu, co wiąże się ze znamieną dla tego okresu zmianą w sposobach pojmowania śmierci. W stuleciach poprzedzających wiek XIV spotykamy przedstawienia sugestywne, aczkolwiek pozbawione jeszcze naturalistycznej dosłowności: apokaliptycznego jeźdźca tratującego stopy leżących na ziemi ciał, kobietę z zawiązanymi oczyma porywającą trupa, megierę zlatującą na skrzydłach nietoperza czy szkielet z kosą lub łukiem. Obraz powszechnej destrukcji, jaki rysują wielkie makabryczne dzieła schyłku średniowiecza, jest zupełnie inny – to odpychający rozkład i rojąca się od robactwa zgnilizna. Suchy szkielet (*la morte secca*), popularny w stuleciach następnych, należy w sztuce europejskiej wieków XIV–XVI raczej do rzadkości. Najczęstszym przedstawieniem śmierci staje się wtedy na wpół rozłożony trup – *transi*, nagie zwłoki toczone przez robactwo³⁸.

Pod koniec XIV stulecia pojawia się w języku *macabre* – słowo o niepewnej etymologii³⁹, za pomocą którego z czasem określać się

³⁸ *Transi* jest główną postacią ikonografii makabrycznej w okresie od XIV do XVI wieku i najczęściej spotykanym bohaterem rycin zdobiących modlitewniki, co każe dostrzec związki między tą dziedziną sztuki a kaznodziejstwem. Chodzi zwłaszcza o ludowe kaznodziejstwo zakonów żebrzących, nastawione na oddziaływanie masowe i szukające mocnych środków wyrazu. Naturalnemu lękowi przed przemijaniem nadało ono bardziej konkretny, zmysłowy charakter, a napomnienie *memento mori* przekształciło w groźbę (zob. P. Ariès, „Tematy makabryczne” (w:) idem, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992, s. 116–128).

³⁹ Pochodzenie słowa *macabre* nie jest jasne. (Zob. na ten temat m.in.: J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 1992, s. 175; P. Ariès, „Tematy...”, op. cit., s. 121; J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1992, s. 216; L. Spitzer, *La danse macabre, Mélanges Albert Dauzat*, Paris 1951, s. 308. Z prac starszych zob. też: G. Huet, *Notes d'histoire littéraire*, III, Le Moyen Age, XX /1918/, s. 148; W. Stammler, *Die Totentänze*, Leipzig 1922.) Prawdopodobnie po raz pierwszy słowa tego użył poeta Jean le Fevre w 1376 roku w utworze *Respit de la Mort*: „Je fis de macabre la danse” („Napisałem Taniec Macabre”). Pierwotnie było to zapewne imię własne i, jak się wydaje, dopiero znacznie później utworzono od niego formę przymiotnikową. Niektóre źródła wiążą etymologię tego wyrazu, używanego zapewne na określenie martwego ciała, z rodem świętych Machabeuszów, otaczanych od dawien dawna czcią jako opiekunów zmarłych.

będzie właściwą późnemu średniowieczu wizję śmierci. Jak dowodzi Johan Huizinga, ujęcie to było wielką koncepcją kulturową. „Oto do wyobrażenia śmierci wkracza element nowy, fantastyczny i podniecający: zgroza, która wyrasta z warstw świadomości przenikniętych straszliwą trwogą przed zjawami i która wywołuje zimny pot strachu. Panująca nad wszystkim idea religijna natychmiast przekształca owo uczucie w morał, sprowadza je do *memento mori*, ale jednocześnie chętnie wykorzystuje całą budzącą dreszcz sugestię, zrodzoną przez upiorny charakter wizji”⁴⁰.

Przedstawienia owe pozbawione są melancholii i subtelności, koncentrują się na co bardziej widocznych aspektach śmierci, skąd ich jaskrawy materializm oraz iście makabryczny ekspresjonizm. Mimo to plastyczne czy literackie dzieła takich artystów, jak Guyot Marchant, Hans Holbein, Olivier de La Marche, Georges Chastellain oraz François Villon współtworzą spuściznę średniowiecza zaskakująco złożoną i ambiwalentną. Stanowi ona przedziwny melanż przerażenia kruchością życia ludzkiego z zadowoleniem z egalitaryzmu śmierci, tęsknoty do wieczności ze zwykłym żalem za doczesnymi uciechami, ponurej refleksji egzystencjalnej z satyrą, wreszcie śmiertelnej powagi z ironią, a nawet humorem⁴¹. To istna skarbnica doznań, jakości estetycznych i motywów, które nieprzerwanie inspirować będą wyobraźnię nadchodzących stuleci.

Współcześnie słowa „makabra” używa się zwykle na określenie zjawiska strasznego, przerażającego, wzbudzającego grozę – tak realnego, jak i będącego wytworem artystycznej imaginacji⁴². Jego zakres znaczeniowy jest więc bez wątpienia szerszy niż w przypadku pojęcia „makabreska” (nie stosowanego w odniesieniu do zjawisk rzeczywistych), które to proponują zarezerwować dla dzieł sztuki łączących w swoim łonie **makabryczność z groteską**⁴³.

⁴⁰ J. Huizinga, *Jesień...*, op. cit., s. 175.

⁴¹ Zob. H.R. Jauss, „Powaga i żart w średniowiecznej alegorii”, *Pamiętnik Literacki* 1975, z. 4; M. Gutowski, *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*, Warszawa 1973; I. Janicka, *The Comic Elements in English Mystery Plays against the Cultural Background (Particularly Art)*, Poznań 1962.

⁴² Zob. *Słownik wyrazów obcych*, red. J. Tokarski, Warszawa 1980, s. 445: ‘makabra <fr. *macabre* = przerażający> coś strasznego, przerażającego, wzbudzającego grozę; okropność, koszmar’.

⁴³ Zarówno *Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego (Wrocław 1988 i wydanie następne), podręczniki uniwersyteckie do poetyki i teorii literatury, jak i *Bibliografie teorii literatury* pod red. J. Andrzejewskiej (1900–1983/Gdańsk 1988; 1984–1990/Gdańsk 1994) milczą na temat makabreski. Sprawa wygląda podobnie, jeśli chodzi o źródła obcojęzyczne; te, do których udało mi się dotrzeć, w najlepszym wypadku ogra-

Makabryzm jest jednym z najbardziej charakterystycznych rysów wizji groteskowej, jakkolwiek niektórzy badacze zdają się niesłusznie absolutyzować jego znaczenie, często też traktują go nazbyt jednostronnie. Pisarzem i teoretykiem groteski, który – wbrew XVIII-wiecznym interpretacjom ludycznym – utożsamiał to złożone i ambiwalentne zjawisko artystyczne z budzącą grozę okropnością, był romantyk Edgar Allan Poe (przedmowa do własnych *Tales of the Grotesque and Arabesque*). Podobnemu ujęciu bliski jest także Wolfgang Kayser, skrupulatny kodyfikator motywów demonicznych i autor formuły „groteskowość to świat, który stał się obcy” – świat wzbudzający bezwolny, przemieszany z goryczą śmiech, towarzyszący lękowi wobec inwazji nieludzkich sił w rzeczywistość człowieka⁴⁴. Teoria ta, jako zawężona do perspektywy romantyczno-modernistycznej, spotkała się z rzeczową polemiką Michała Bachtina, obrońcy „jasnej” strony groteskowości i propagatora karnawałowej ambiwalencji, każącej i w umieraniu dostrzec pierwiastek pozytywny. – „W systemie tym śmierć wkracza w całość życia jako jego nieodzowny moment, jako warunek jego stałego odnawiania i odmładzania [się]”⁴⁵. Groteskowa względność wszystkiego jest dla Bachtina zawsze wesoła, gdyż przenika ją radość przemian. Strach zostaje zwyciężony przez śmiech, co widać chociażby w renesansowym obrazie śmierci podczas defekacji (tzw. „temat Koczkodana” u Rabelais’go).

Z kolei według Lee B. Jenningsa „istota groteski polega na nadawaniu elementowi demonicznego lęku cech śmiesznych i trywialnych w celu jego rozbrojenia, a więc (...) groteska to demoniczność przemieniona w śmieszność” (przy czym za cechę zasadniczą zjawiska uznana jest tu „ściśła równowaga grozy i zabawy, elementu demonicznego i śmiesznego,

niczają się do hasła ‘taniec śmierci’ lub ‘makabra’. Z kolei popularny *Słownik języka polskiego* podaje definicję, której trafność wydaje się dyskusyjna: ‘makabreska (...), lit. drobny utwór literacki, zwłaszcza sceniczny, w którym nastrój grozy łączy się z elementami groteski’ (ibidem, red. M. Szymczak, Warszawa 1979, t. 2, s. 92). Hasło to, jak widać, przechodzi do porządku dziennego nad genologiczną problematycznością makabreski. Co więcej, dość nieostrożnie łączy dwa zjawiska, posiadające własne uwarunkowania i, jak się wydaje, niemożliwe do zespolenia. (Jak zgodnie twierdzi większość badaczy, groza zakłada fantastyczne „rozdarcie” rzeczywistości /refleksje te podsumowują M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975; P. Mróz, „Angielska powieść grozy (gothic novel) – uwagi o estetyce gatunku” [w:] *Estetyka i sztuki*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1983/). Nie sposób o nim mówić w odniesieniu do świata groteskowego, z założenia znoszącego opozycje i w ostatecznym rozrachunku – niemal idealnie homogenicznego.)

⁴⁴ W. Kayser, „Próba...”, op. cit., s. 276.

⁴⁵ M. Bachtin, *Twórczość...*, op. cit., s. 115.

okropności i komizmu”)⁴⁶. Ów lęk ma mieć charakter pozaracjonalny, zbliżony do tego, który odczuwamy w koszmarze sennym. Natomiast „popęd komiczny” w utworach groteskowych, zdaniem badacza, „niewiele ma wspólnego z dowcipem czy humorem, który opiera się na subtelnych związkach intelektualnych; bliższy jest on raczej prostackiemu śmiechowi, jaki budzi to, co wulgarne, bestialskie i okrutne, czy grzesznej przyjemności, z jaką ogląda się czasem rzeczy chorobliwe czy nieprzyzwoite”⁴⁷.

Jennings, jak się wydaje, pomija kilka istotnych kwestii. Po pierwsze, lekceważy fakt, iż w przypadku tańca śmierci, uznanego przez niego samego za prototyp przedstawienia groteskowego, mamy zwykle do czynienia z okropnością dwojakiego rodzaju: z niesamowitością wizji oraz z naturalistyczną brzydotą. Pierwsza żywi się strachem wobec zjawisk irracjonalnych, druga – wstrętem wobec obiektu fizycznie odrażającego. (Również i Kayser, szeregując byty groteskowe, postawił obok siebie „monstrualne” zwierzęta i urządzenia „poczynające żyw własnym życiem”, a przecież ropucha i robot wywołują doznania zgoła odmienne!) Wydaje się wątpliwe, czy demoniczny lęk, „uprzywilejowany” przez Jenningsa, jest jedynym i niezbywalnym komponentem „ciemnej” strony groteskowości.

Trudno na przykład kwestionować groteskową makabryczność *Marcina Swobody* Leśmiana – utworu dalekiego od stworzenia wrażenia niesamowitości, a opiewającego tęsknoty bohatera, którego nieszczęśliwy wypadek przeistoczył w „miazgę człowieczą”, w „kałużę ciała”, nadal jednak łączącą miłości:

„Poniszczony śmiertelnie chciał się z bólem wadzić,
Wokół bólu jął miazgę człowieczą gromadzić.

Dłoń złamana w niej tkwiła jak nóż w ciepłym chlebie!
To się ciulał, to trwonіл... I tak pełził przed siebie.

⁴⁶ L.B. Jennings, „Termin «groteska»”, tłum. M.B. Fedewicz, *Pamiętnik Literacki* 1979, z. 4, s. 283 i 304 (przekład wg: L.B. Jennings, *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*, Berkeley and Los Angeles 1963). Jakkolwiek koncepcja Jenningsa z podanych niżej powodów wydaje się dyskusyjna, trudno kwestionować słuszność przekonania, iż przedstawienia utrzymane konsekwentnie w klimacie grozy czy patosu (np. większość scen z *Piektła* Dantego), nie mieszczą się w sferze groteski (m.in. s. 290, 305, 307).

⁴⁷ Ibidem, s. 298–299. Spośród omówionych utworów teoria Jenningsa chyba najlepiej przystaje do dramatów Witkiewicza, a to głównie ze względu na ich demoniczno-błazeński nastrój. Czy w tym kontekście da się jednak obronić tezę badacza o bezwzględnie nieintelektualnym charakterze groteski – to już inna sprawa.

I z trudem bezkształtnego ciała rozwłóczy,
Doczołgały się wreszcie aż do stóp dziewczyny”.

Naturalistyczna wizja sama w sobie nie czyni jeszcze oczywiście z utworu literackiego makabreski. Bez wątpienia nie można postawić znaku równości między zarysowanym w *Marcinie Swobodzie* obrazem a na przykład opisem poćwiartowanych ciał w *Medalionach* Zofii Nałkowskiej. Wynika to z faktu, iż ballada Leśmiana, z całą właściwą sobie epicko-dramatyczną dynamiką, jest utworem, w którym miejsce chłodnej werystycznej relacji (a także akcentowanej przez Jenningsa demoniczności⁴⁸) zajęła cudowność makabryczna, swą niezwykłością poruszająca naszą fantazję równie silnie.

Co więcej, teza amerykańskiego badacza, iż „celem zniekształcenia prowadzącego do groteski jest stworzenie obiektów jednocześnie przerażających i śmiesznych”⁴⁹, prowadzi do wykluczenia spośród dzieł groteskowych tych utworów, w których tradycyjne postacie demoniczne, takie jak diabeł, pozbawione są funkcji alegorycznych czy symbolicznych i śmieją swą dosłownością (zob. np. *Straszną rozmowę Gzęgźółki z duchem* Gałczyńskiego). A udosłownienie, obok zawieszenia tradycyjnych motywacji rządzących światem przedstawionym, jest niekwestionowanym chwytem groteski. Nawiasem mówiąc, nawet w tego typu przedstawieniu, z pozoru spełniające funkcję wyłącznie ludyczną i ocierające się o *pure nonsense*, zakłęta jest refleksja filozoficzna – „krytyka sztywności rozumu i zadufania władz sądenia”⁵⁰, odświeżająca nasz stosunek do świata i pozwalająca uświadomić sobie jego „nieostateczność”, względność oraz subiektywność. Groteska bowiem – by jeszcze raz przywołać poglądy Bachtina – „rzeczywiście uwalnia od wszystkich tych form niehumanitarnej konieczności, które przenikają panujące wyobrażenia o świecie”, „rozbraja ograniczoną powagę i wszelkie roszczenia do znaczeń ponadczasowych”, „wyzwala ludzką świadomość, myśli i wyobraźnię – stwarzając inne,

⁴⁸ Terminu „demoniczność” Jennings używa w dwóch znaczeniach: po pierwsze, odnosi go do „«demonów», wrogich sił nadprzyrodzonych pojętych w kategoriach mitologicznych czy kosmicznych”; po drugie – do „nieświadomych, bezwiednych sił o charakterze destrukcyjnym czy rozkładowym w psychice, objawiających się w postaci niepokojących myśli bądź szalonych, niewytłumaczalnych czynów, czy też [do] obszaru psychiki opanowanego przez te siły” (ibidem, s. 300).

⁴⁹ Ibidem, s. 302.

⁵⁰ Zob. J. Ziomek, „Komizm – spójność teorii i teoria spójności” (w:) idem, *Powinnować literatura literatury*, Warszawa 1980, s. 319–355.

nowe możliwości”⁵¹. Inaczej mówiąc – obala spoistość i trwałość wizji, które utrwalają ciężar rzeczywistości.

Wydać się, iż o specyficzności makabreski literackiej, charakteryzowanej w perspektywie **ponadgatunkowej**⁵², przesądzą przede wszystkim trzy czynniki. Po pierwsze – w płaszczyźnie tematycznej – śmierć, choroba i destrukcja ludzkiego ciała, unaocznione lub tylko sugerowane⁵³; po drugie, pozaracjonalne, ahistoryczne i aetyczne ujęcie tematu, swą niezwykłością silnie poruszające fantazję czytelnika; oraz – po trzecie – związane z nim swoiste doznanie estetyczne, określone na wstępie mianem „lekkości”.

W okolicznościach, w których człowiek zdaje się być skazany na załamywanie się pod ciężarem życia, śmierci, świata, bohaterowie makabreski rozprowadzają powagę swojego dramatu w śmiechu, ironii, w absurdalnej logice zgrywy, przekraczają czasoprzestrzeń, by pod kategorią własnych niedostatków i ograniczeń odkryć ich błahość i prowizoryczność. Tematy zgoła nielekkie, jakimi są cierpienie, śmierć oraz rozpacz w obliczu absurdu czy nicości, ulegają tu więc znamiennej odciażeniu, co uwidacznia się m.in. w języku⁵⁴ i obrazowaniu. Za symbol tej literatury uznać by można Leśmianowską Jadwigę, „wytańcowującą” swym zaświatowym płasem ukrytą pod powagą śmierci tajemnicę lekkości. Makabreska jest w przyjętej perspektywie jedyną w swoim rodzaju formą artystyczną, która – jako że ze szczególną siłą przeciwstawia się emocjonalnej i estetycznej petryfikacji świata – manifestacyjnie zmienia jego obraz, obnażając pod ciężarem dramatyczności ludzkiego losu pomijaną przez rozum lekkość istnienia⁵⁵. „Odwagę trywialności i nietaktu”

⁵¹ M. Bachtin, *Twórczość...*, op. cit., s. 114 i 115.

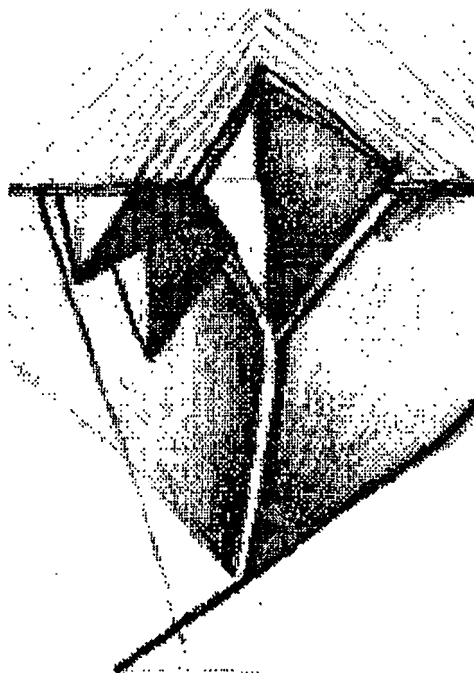
⁵² Teza o ponadgatunkowym statusie makabreski nie oznacza oczywiście, że gatunek literacki nie ma wpływu na jej kształt i specyfikę. Przeprowadzone analizy zdają się dowodzić, iż jest wręcz przeciwnie.

⁵³ Sugestia ta musi się jednak odznaczać szczególnym „natręctwem”. Tak jest np. w Gombrowiczowskiej *Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj*, obrazowo oddającej „mięsożerność stosunków międzyludzkich”.

⁵⁴ Zob. np. aluzyjny w stosunku do średniowiecznej *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią* utwór Mirona Białoszewskiego pt. *Wywiad* (z tomu *Oho*) i kalamburową finezyjność zastosowanego tam języka.

⁵⁵ Bunt wobec bezwzględnej powagi śmierci oraz społecznego „terroru załoby” został dosadnie wyrażony w Gombrowiczowskiej *Zbrodni z premedytacją*: „Wszystko wyglądało jakby wyreżyserowane – tam trup, dumny, nietykany, spoglądający zamkniętymi oczami obojętnie w sufit, obok – bolejąca wdowa (...). «Co by było, gdyby tak wstać, podejść, ściągnąć koldrę i obejrzeć – gdyby przynajmniej dotknąć – dotknąć końcem palca». Tak ja

czyni przy tym głównym rysem własnej odrębności. Nie oznacza to lekceważenia egzystencjalnych tragedii człowieka. Makabreska po prostu wyjątkowo dosłownie upamiętnia pewną prawdę antropologiczną, którą ktoś kiedyś nazwał „związkiem pomiędzy pragnieniem lewitacji a doznawaniem zawodu”⁵⁶.



myślę – lecz poważna uczciwość śmierci przygważdża do miejsca, boleść i cnota chronią przed profanacją. – Precz! Nie wolno! Wara! Na kolana! – Co to jest (...) – kto to tak wyreżyserował? Ja jestem człowiek zwykły, pospolity, nie nadaję się do tego typu występów...” (W. Gombrowicz, *Bakakaj*, Kraków 1993, s. 37). Na temat przyjętych postaw wobec śmierci oraz związanych z nią wyobrażeń zob. m.in.: *Antropologia śmierci (Myśl francuska)*, wybór i przekł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993; C. Neiman, E. Goldman, ... *Po śmierci. Przewodnik po zaświatach*, Warszawa 1995.

⁵⁶ I. Calvino, *Wykłady...*, op. cit., s. 30–31.