

Włodzimierz Bolecki

Od potworów do znaków pustych : z dziejów groteski : Młoda Polska i dwudzieciolecie międzywojenne

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/1, 73-121

1989

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.

WŁODZIMIERZ BOLECKI

OD POTWORÓW DO ZNAKÓW PUSTYCH
Z DZIEJÓW GROTESKI:
MŁODA POLSKA I DWUDZIESTOLECIE MIĘDZYWOJENNE

1. Hermafrodytyczny szatan kusi św. Antoniego...

Najpierw kilka cytatów:

Centauresy broniące tronu wznosiły się, powoli i harmonijnie łopocąc skrzydłami, na najwyższe szczyty cynobrowych poranków. [A 230]¹

Straż w przyłbicach hiperborealnych gryfów podnosi długie ostre a cienkie piki. [A 239]

Pociąga i łechce nabrzmiała krasnym dymem retorta, w której syczy karzeł inkub o wykręconych członkach, kopułą rozczepieżonych nogach. [A 240]

Umarły Bóg Panurg w chalcedońskim sarkofagu z onyksu i selenitu kieruje jeszcze armią Sylenów, tjad i archaniołów, których wodzem jest Michał. [A 254—255]

Głowa moja zamiera w kuźni, w której hermafrodytyczny szatan kusi św. Antoniego. [A 250]

2. Faust warszawski 1919 roku

Wszystkie te cytaty zaczerpnąłem z debiutanckiego utworu Aleksandra Wata *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka* (1920)². Z woli autora, zaakceptowanej później przez krytyków i historyków literatury, tekst ten — zwany najczęściej *Piecykiem* — uważany jest za reprezentatywny utwór polskiego f u t u r y z m u. Gdyby jednak spróbować odczytać *Piecyk* przez pryzmat futurystycznych manifestów, a także gdyby zestawzić go z najbardziej typowymi utworami

¹ W ten sposób odsyłam do wyd.: A. Wat, *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*. W: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Wstęp i komentarz opracował Z. Jarosiński. Wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska. Wrocław 1978. BN I 230. Liczby po skrócie wskazują stronicę. Wszystkie podkreślenia pochodzą ode mnie.

² W autokomentarzu do tego utworu (*Coś niecoś o „Piecyku”*. W: *Ciemne światło*. Paryż 1968) A. Wat napisał: „*Piecyk* pisałem w czterech czy pięciu transach, w styczniu 1919, przy 39—40° gorączki” (A 271).

futurystów polskich, rosyjskich czy włoskich, to obrazowanie oraz motywy, jakimi posłużył się Wat, musiałyby się wydać dziwaczne, a nawet szokujące. Wystarczy przypomnieć manifest podpisany przez Anatola Sterna oraz Wata, w którym został postawiony znak równości między „futuryzmem” a „prymitywizmem”. Już w pierwszym rozdziale tego manifestu pt. *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* (1920) czytamy: „Cywilizacja, kultura, z ich chorobliwością — na śmietnik. Wybieramy prostotę ordynarności, wesołość, zdrowie, trywialność, śmiech” (A 3). W rozdziale drugim „prymitywiści” przekreślili „historię”, w piątym uznali, że istotą sztuki jest jedynie „zdrowie i śmiech”, w dziesiątym zapewniali, że kiedy otworzymy oczy, „świnia wyda się nam czarowniejszą od słowika, a gga gąsiora olśni nas bardziej niż śpiew łabędzia” (A 6). Z kolei Bruno Jasiński w manifestie *Do narodu polskiego* (1921) dopełniał deklaracje Sterna i Wata oświadczeniem, że zasadniczymi momentami życia współczesnego są „maszyna, demokracja i tłum” (A 10), że „Każdy może być artystą” (A 12) i że „Aparat telegraficzny morsego jest 1000 razy większym arcydziełem sztuki niż *Don Juan* Byrona” (A 13). A wreszcie precyzyjnie określał odbiorców futurystycznych utworów jako „ludzi nowych, tj. nie zakażonych jeszcze luesem cywilizacji” (A 15). W tych futurystycznych deklaracjach kultura i cywilizacja jako dziedzictwo przeszłości to nic innego jak zbiorowisko dewiacji, osobliwości i anomalii. W *Mańifeście w sprawie natyhmiaszowej futuryzacji życia* można bowiem przeczytać: „Dosyć długo byliśmy już narodem - p a n o p t i c u m, produkującym tylko mumie i relikwie” (A 8).

Wartość książki i wszelkiego dzieła sztuki została obliczona przez Jasińskiego na 24 godziny, a wszelkie drugie i trzecie wydania — zabronione. Z kolei Wat — wraz z innymi futurystami — deklarował: „Jajka są brońą jedyne godną człowieka cywilizowanego: psypominają ręczne granaty, a nie są śmiertelne” (A 31)³.

Tymczasem w *Piecyku* zamiast gloryfikacji prostoty, współczesności, techniki czy plebejskiego stosunku do sztuki znajdujemy niezwykle kolekcję nazw, motywów, tematów oraz symboli pochodzących z różnych wieków i różnych kultur i — co więcej — wymagających od czytelnika wiedzy wyjątkowo wyrafinowanej, encyklopedycznej, erudycyjnej. Dziwny to zaiste utwór futurystyczny, w którym cuda techniki zastępowane są przez potwory i monstra, któremu patronują Poe, Rimbaud i Baudelaire i który przed oczami czytelnika rozsypuje setki składników należących do kultury egipskiej i greckiej, żydowskiej i chrześcijańskiej,

³ B. Jasiński, *Mańifest w sprawie poezji futurystycznej* (1921), A 22; *Nuż w bżuhu. 2 jednodułka futurystuw* (1921), A 31. Drugi z tych tekstów jest anonimowy, choć wyszedł zapewne spod pióra Jasińskiego. W zakończeniu *Noża w bżuhu* wymienionych jest pięć nazwisk „głośnych futurystów polskich”, które — dzięki konceptowi graficznemu — stają się również nazwiskami autorów manifestu.

pochodzących z epoki średniowiecza, baroku, romantyzmu i oczywiście — co już mniej dziwi — modernizmu. Otóż wbrew deklaracjom futurystów i samego Wata *Piecyk* nie jest utworem, który mógłby powstać na ulicy. Miejscem jego narodzin jest oczywiście Biblioteka. I to nie byle jaka. Rzecz jasna, narracyjna i semantyczna budowa *Piecyka* mieści się doskonale w poetyce deformacji, a przede wszystkim estetycznej prowokacji i artystycznego anarchizmu futurystów. Ale nie poetyka *Piecyka* mnie teraz interesuje — jej zasady wyłożył zresztą sam Wat w doskonałym autokomentarzu napisanym pół wieku później. Zastanawia mnie więc nie tyle, w jaki sposób zbudowany jest *Piecyk* i jak można by go interpretować, ale to, z czego ten utwór powstał.

Dwa fragmenty komentarza do *Piecyka* będą tu wyjątkowo dobrym punktem wyjścia. Pisał o sobie Aleksander Wat:

Osiemnastoletni, śmieszny Faust warszawski, zbuntowałem się przeciwko książkom, przeciw parunastu latom życia w książkach, chciałem „żyć”. [A 271]

Piecyk to zatem świadectwo buntu przeciw wykształceniu (słynne faustowskie „fakultety”), przeciwko wiedzy książkowej — a więc przeciw kulturze, historii i dziedzictwu cywilizacji, czyli temu wszystkiemu, co jest intelektualnym doświadczeniem jednostki („chciałem »żyć«”). Ale na czym Wat swój bunt demonstrował i — innymi słowy — jaką tradycją wypełnił swoją książeczkę? Czytamy w autokomentarzu:

gdy Miłosz wziął do ręki egzemplarz *Piecyka*, wzdrygnął się: „przecież to secesja”. Na pewno. Ale secesją jest Witkacy i Leśmian (hipersecesją) i nie jestem pewien, czy Kazimierz Wyka w 1980 nie napisałby „ruch literacki, który w Mitteleuropie powstał w końcu XIX w., jeszcze w 60-tych latach XX-ego wieku święcił w Polsce triumf”. [A 276]⁴

Określenie Miłosza jest doskonałe. I równie doskonała jest riposta Wata. Czy to zatem możliwe, że rację miał Miłosz (o którym Wat napisał, że „nic nie wie” na temat futuryzmu) i że równocześnie rację miał Wat? Spróbuję odpowiedzieć na te pytania, ale nie będzie to odpowiedź wprost. Wybieram drogę okrężną, a nawet najdłuższą z możliwych. Chcę bowiem pokazać utwór Wata nie poprzez analizę jego immanentnych składników i najbliższego mu kontekstu (co byłoby typową rekonstrukcją historycznoliteracką), lecz poprzez — umownie rzecz biorąc — „książki”, przeciw którym zbuntował się autor *Piecyka*. A mówiąc dokładniej, chcę go przybliżyć poprzez rekonstrukcję pewnej tradycji, bez której zarówno wnętrze, jak i tytułowe „dwie strony” tego *Piecyka* wydają się niezrozumiałe. Powiem od razu, że nie sam Wat i jego utwór będzie dla mnie najważniejszy — zaraz bowiem w ogóle przestanę o nim mówić — lecz ten obszar tradycji artystycznej

⁴ Nb. A. Stern (*O poetach Nowej Sztuki. List do Redaktora „Almanachu”*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2. Cyt. z: A 70) nazwał *Piecyk* „jedynym mocnym dziełem polskiego ekspresjonizmu”.

(motywów, środków, sposobów budowania znaczeń), z której wyłania się *Piecyk*. Gdybym miał porównać do czegoś moje postępowanie, mógłbym powiedzieć, że próbuję zrekonstruować litery, słowa, a nawet całe zdania pewnego języka, w którym tekst ów został zapisany. Przedmiotem moich zainteresowań będzie więc nie tyle sam tekst, co ten język, którego rozpoznanie jest, jak mi się zdaje, warunkiem lektury owego „mopsożelaznego piecyka”. Nazwa tego metaforycznego języka znana jest od dawna. Jest nim — moim zdaniem — g r o t e s k a. Żeby jednak uzasadnić użycie tego terminu, muszę teraz porzucić „obie strony” tego mopsożelaznego urządzenia, przy którym „gorączkował osiemnastoletni Faust warszawski”, a które w potocznej polszczyźnie nazywane jest po prostu „k o z ą”.

Rzecz w tym, że podstawowe, historycznoliterackie znaczenie groteski związane jest w XX w. z p a r o d i ą. Żeby jednak uchwycić sensy groteski *Piecyka*, potrzebny jest zupełnie inny wywód.

3. Kłopoty terminologiczne

Termin „groteska” należy do najbardziej wieloznacznych kategorii w piśmiennictwie XX wieku. Bywa stosowany jako kwalifikacja estetyczna albo jako nazwa motywu, jako kategoria gatunkowa albo — rzadziej — stylistyczna, jako nazwa specyfiki znaczeniowej utworu lub jako nazwa nurtu w sztuce. Historycznie wiązany był z „fantastyką”, „satyrą”, „parodią”, „science-fiction”, z „teatrem absurdu” i innymi. Także i w tych poszczególnych użyciach — a listę ich można by jeszcze wydłużyć — „groteska” nigdy nie była nazwą ściśle określoną. Używana najczęściej przez historyków sztuki, literatury i teatru, stała się jednym z najważniejszych terminów i zjawisk kultury nie tylko XX wieku. Poświęcono jej setki rozpraw, książek i studiów. Jednakże gdy ktoś chce posłużyć się terminem „groteska” do własnych rozważań analitycznych, staje przed problemem nierozwiązywalnym: wielość definicji, a przede wszystkim semiotyczna, historyczna i typologiczna różność przykładów u n i e m o ż l i w i a j ą sensowne posługiwanie się tym terminem. W szczególnej sytuacji znajduje się historyk literatury. Ma do czynienia z terminem, który nie tylko jest najczęściej rekonstruowany i definiowany w kategoriach historii sztuki, ale też w samej historii literatury bywa stosowany niemal do wszystkich zjawisk piśmiennictwa i poziomów dzieła literackiego. Dość powiedzieć, że jeśli groteskę odnaleźć można w twórczości pisarzy tak różnych, jak Witkacy i Orłowski, Schulz i Gombrowicz, Faulkner i Kundera, to trudno cokolwiek na temat samej groteski powiedzieć. Można oczywiście skonstruować takie rozumienie groteski, które będzie w miarę ściśle odpowiadać specyfice pojedynczych utworów (i dzieł pokrewnych), i tę właśnie drogę najczęściej wybierają krytycy oraz historycy literatury.

Rzecz w tym, że prace poświęcone grotesce np. Hoffmanna, Gogola, Kafki, Ionesco czy Hrabala penetrują zupełnie różne obszary problemowe.

Jeśli ten typ prac stawia historyka literatury przed klasycznym *em-barras de richesse*, to prace próbujące uogólnić zjawisko groteski⁵, tj. wydobyć jego uniwersalne, obligatoryjne cechy, rezygnują z wielu zjawisk partykularnych: na pozór fakultatywnych, ale — w konkretnych przypadkach historycznych — często najważniejszych.

Nie mam zamiaru tych problemów tu rozstrzygać. Na użytek własnych zainteresowań wydobywam z historii terminu i z historii samej groteski jedynie te cechy i znaczenia, które wydają mi się szczególnie istotne dla kultury i literatury Młodej Polski.

Specyfika artystyczna kultury modernizmu i samego pojęcia „groteski” każe mi w nieco szerszym zakresie uwzględnić zjawiska należące raczej do historii sztuki niż do historii literatury.

4. Groteska (dla początkujących i zaawansowanych)

Określenie „groteska” pojawia się na początku XVI w. we Włoszech, w związku ze znalezieniem w niskich kondygnacjach starorzymskich budowli (wł. *grotta* = 'jaskinia, piwnica, grotą') fresków o tematyce mitologicznej. Najslawniejsze odkrycie (1493) to Łaźnia Tytusa (a ściślej: tzw. Domus Aurea położony poniżej nich), których sklepienia i ściany były pokryte malowidłami przedstawiającymi m.in. postacie zwierzęco-ludzkie, maski, głowy zwierząt wtopione w bluszczowato-esowaty ornament roślinno-geometryczny⁶. Imitacje tego typu malarstwa, które

⁵ Zob. np. M. Steig, *Defining the Grotesque: An Attempt to Synthesis*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1970, nr 2. — L. A. Foster: *A Configuration of the Non-Absolute. The Structure and the Nature of the Grotesque*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 9, z. 2 (1967); *The Grotesque: A Method of Analysis. With Illustrations from Russian Writers*. Jw., t. 9, z. 1.

⁶ Bibliografia prac poświęconych referowanym przeze mnie zagadnieniom wypełniłaby osobny artykuł. Podaję jedynie najważniejsze pozycje: F. K. Barasch, *The Grotesque: A Study in Meanings*. The Hague—Paris 1971. — Ph. Thomson, *The Grotesque*. London 1972. — A. Clayborough, *The Grotesque in English Literature*. Oxford 1965. — L. B. Jennings, *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*. Berkley and Los Angeles 1963. Przekład polski fragmentu: B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4. — W. Kayser, *Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1957. Przekład polski fragmentu: R. Handke. Jw. — L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1973. — G. G. Harpham, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton, N. Y., 1982. — M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'a i kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przekład A. i A. Goreniewie. Opracowanie, wstęp, komentarze S. Balbus. Kraków 1975. — T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków 1984. — H. Mode, *Stwory mityczne i demony*. Przełożyła A. M. Linke. Warszawa 1977.

wkrótce stały się niezwykle popularne w całych Włoszech, we Francji, nieco później w Niemczech (XVI—XVII w.), a najpóźniej w Anglii (XVII w.), zaczęto nazywać „groteskami”. Początkowo „groteska” oznaczała renesansowy, włoski styl imitujący fantastyczne malarstwo późnego antyku rzymskiego, ale wkrótce termin ten został rozszerzony na: (1) różne typy nieregularnych ornamentów, (2) różne typy zdobnictwa i dekoracji (chrząstkowa, małżowinowa, ślimakowa, serpentynowa), a przede wszystkim na (3) motywy sztuki średniowiecznej (maskary, demony, diabły) oraz na satyrę i karykaturę, rozkwitające na przełomie XVI i XVII wieku. I już wówczas użycia „groteski” zaczynają tracić związek z historycznym znaczeniem tego terminu (!). Zanim bowiem powstało jego znaczenie renesansowe, główne motywy „groteski” znane były zarówno kulturze wczesnego i późnego antyku, jak i wiekom średnim.

Podstawowy element groteski, tj. wizerunek istoty złożonej z części ludzkich i zwierzęcych, pojawił się już 3000 lat p. Chr. w sztuce Mezopotamii, Egiptu i Indii. 2000 lat później stał się charakterystycznym składnikiem sztuki chińskiej oraz mitologii greckiej, w której otrzymał wiele nazw własnych: Minotaur, Midas, Dafne, Akteon, Gorgona-Medusa, Harpia etc. Lukian w *Historii prawdziwej* (I w. p. Chr.) nazywa go po raz pierwszy „istotą mieszaną” (hybryda). Hybrydy występowały w świecie antycznym bądź jako zwierzęta z częściami ludzkimi (np. sfinks), bądź jako ludzie z częściami zwierzęcymi (np. Minotaur, Midas), bądź jako połączenie części różnych zwierząt (np. Pegaz). Takie hybrydy znane są niemal wszystkim typom przekazów cywilizacji starożytnej (rzeźbom, malowidłom, mitom, opowieściom etc.). Tak więc bohaterem starobabilońskiego poematu o Gilgameszu (ok. 2000 lat p. Chr.) jest bykocząłek, sztuka egipska pełna jest postaci ludzkich o głowach zwierząt (np. Horus — człowiek z głową sokoła, Izyda — kota, Seth — lwa), podobnie w sztuce starożytnych Chin i Indii występują rozmaite zwierzęta-potwory, a w *Starym Testamencie* mówi się o demonach (Asmodeusz w *Księdze Tobiasza*, Lewiatan w *Księdze Izajasza* i *Księdze Hioba* czy Behemot w *Księdze Hioba*, etc.) oraz monstrach (*Księga Ezechiela*, 1). Cechą groteski mitologicznej (tj. egipsko-grecko-rzymskiej) było współistnienie świata ludzi i hybryd, które często stawały się przedmiotem podziwu i kultu (fauny, boginie, bogowie etc.). Groteska mitologiczna stanowi integralny element kultury całego antyku, a jej kanoniczną postać stworzył Owidiusz w epickiej opowieści o mitach przemiany (*Metamorfozy*, I w. p. Ch.). Mniej więcej w tym samym czasie powstaje krytyka groteski mitologicznej oparta na kanonach regularności, harmonii, miary, symetrii. Znaleźć ją można w traktacie Witruwiusza *O architekturze* (I w. p. Chr.) oraz w Horacego słynnym liście do Pizonów (I w. p. Chr.). Obie te wypowiedzi tworzą fundament klasycznej koncepcji sztuki, której antygroteskowa polemiczność będzie wielokrotnie przywoływana w wiekach następnych.

Po raz drugi antyczne hybrydy pojawiają się w średniowieczu w postaci chimer, gryllów i rozmaitych potworów, jakimi ozdabiano katedry gotyckie na całym kontynencie europejskim: słynne rzygacze, gargule, smoki, jedno- i wielorogi umieszczane w niszach, w attykach czy na witrażach katedr gotyckich (np. Notre Dame w Paryżu, katedry w Autun, w Strassburgu, Freiburgu), a także na makatach, kobiercach *etc.* W funkcji ornamentu groteska średniowieczna (zwana także gotyczką) pojawia się również w technice rękopiśmiennych inicjałów oraz jako przedmiot opisu (*monstra*) w rozmaitych kronikach, kosmografach czy księgach podróźniczych.

Zasadniczą cezurą między groteską antyczną a średniowieczną jest powstanie chrześcijańskiej wizji świata i człowieka. Antyczne hybrydy zgodnie z symboliką *Apokalipsy* i *Starego Testamentu* — stają się bowiem w sztuce średniowiecznej personifikacjami sił zła, potworami, których podstawową funkcją jest symbolizowanie grzechów, występku oraz budzenie strachu, przerażenia, odrazy i uczucia niesamowitej grozy. Specyficznym oparciem dla groteski średniowiecznej były rozmaite motywy śmierci (*dance macabre*, *memento mori* itp.) oraz szatana i diabłów. Stałym motywem tej groteski są biesy — obrzydliwe, kalekie i odrażające, głupie, ale i przebiegłe. Przerażały, a równocześnie były ośmieszane swą ułomnością fizyczną. Ich przedstawienia przeniknęły zarówno do literatury jak i sztuk plastycznych także epok późniejszych: renesansu i baroku⁷. Równocześnie z recepcją wątków antycznych i średniowiecznych groteska renesansowa wchłania tradycje kultur lokalnych (np. mitologię teutońską czy francuskie *diablerie*) oraz estetykę manierystyczną (np. twórczość Arcimbolda, 1527—1593)⁸, a ponadto współistnieje z wieloma motywami, które — choć pierwotnie nie były z nią związane! — staną się wkrótce jej najbardziej charakterystycznymi składnikami. Do najważniejszych należy średniowieczny motyw głupców i szaleńców, spopularyzowany w epoce renesansu dzięki poematowi Sebastiana Brandta *Narrenschiff* (1494), z którym związane były liczne przedstawienia malarskie⁹, a także naśladownictwa literackie¹⁰. Stąd też niezwykle popu-

⁷ Do najslawniejszych w ikonograficznej tradycji tej groteski należą m.in. obrazy P. Ucello (*Św. Jerzy i smok*, XV w.), M. Pachera (*Der Teufel [...]*, XV w.), M. Schongauera, N. Grunewalda i H. Boscha (*Kuszenie św. Antoniego*, XV w.), H. Holbeina (*Tańce śmierci*, 1522—1526), H. Memlinga (*Sąd Ostateczny*, ok. 1473), H. Boscha (*Ogród rozkoszy ziemskich*, XV w.), A. Dürera (*Rycerz, śmierć i diabeł*, 1513), Tycjana (*Alegoria roztropności*, XVI w.), S. Rossy (*Czarownice i ich czary*, XVII w.).

⁸ Np. wizerunki twarzy malowane przez Arcimbolda, których elementami są ryby (*Woda*), owoce (*Lato*), postacie ludzkie (*Portret Heroda*), płomień (*Ogień*).

⁹ Np. ilustracje A. Dürera w wydaniu z r. 1494, obraz H. Boscha, powstały między r. 1480 a 1500.

¹⁰ Np. A. Barclay, *The Shyp of Folys of the Worlde* (1509), R. Copland, *Hye Way to the Spyttel* (ok. 1536).

larność tego motywu w angielskim dramacie renesansowym (Shakespeare, Marlow) zarówno w wersji komicznej (Falstaff) jak i tragicznej (król Lear).

Kolejną cezurą w dziejach groteski renesansowej było użycie jej w funkcji satyry politycznej¹¹ oraz obyczajowej (malarstwo P. Breughla Starszego), które przygotowało rozwój groteskowej karykatury w wiekach następnych. Także w renesansie został ustalony podstawowy kanon recepcji estetyki groteskowej, który przetrwał — mimo kolejnych przemian — aż do XIX wieku. Pochwałę groteski w sztuce sformułował Giorgio Vasari w *Żywotach najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (1550, 1568), a naśladownictwa, uzupełnienia czy tłumaczenia tego dzieła w całej Europie przyczyniły się do popularyzacji terminu i treści groteski. Z kolei dla estetyki antygroteskowej fundamentalne znaczenie miała renesansowa recepcja (L. F. Alberti) traktatu Witruwiusza (*editio princeps*: 1486) ustalająca kwalifikację groteski jako sztuki „barbarzyńskiej”, „dziwacznej” i „niemoralnej”. Już w XVI w. „groteska” w znaczeniu fantastycznego ornamentu trafia do literatury. Podziwia ją Rabelais (*Gargantua i Pantagruel*, ks. V, rozdz. 41), wydziwia na nią Montaigne (*Próby*, ks. I, rozdz. 28), dystansuje się od niej Ronsard (*Ekloga III*), co niewątpliwie było wynikiem recepcji estetyki klasycznej, tj. popularności *Sztuki poetyckiej* Horacego.

Zasadniczy przełom w rozwoju groteski następuje w stuleciu XVII, przede wszystkim za sprawą francuskiego rysownika Jacques'a Callota (1592—1635), studiującego i pracującego wiele lat we Włoszech. Tematami rycin Callota (*Kaprysy*, 1916; *Tancerze, Garbusy, Żebracy*, 1622) były zarówno sceny codziennego życia: sytuacje na targu, żebracy, kalecy, zabawy, chorzy, święta, postacie i wydarzenia komedii *dell'arte*, maskarady *etc.*, jak i niesamowite monstra (*Kuszenie św. Antoniego*, 1635), a także niezwykła, hiperboliczna karykatura postaci ludzkich oraz przedmiotów (motyw wojny, uzbrojenia, oblężenia miast, itd.). Reprodukcyjne sztuchów Callota (tzw. estampy) błyskawicznie stały się znane w całej Europie (zwłaszcza we Francji i w Anglii) i w decydujący sposób spopularyzowały pojęcie „Groteski”, którym były określane. Przede wszystkim utrwalały rozumienie „groteski” jako obrazów dziwacznych i przerażających potworów, fantastycznych monstrów nie mających żadnych odpowiedników w naturze (harpie, sfinksy, konie morskie *etc.*). Równocześnie jednak, na nie znaną wcześniej skalę, wprowadziły do rozumienia „groteski” pojęcie śmieszności: burleskę, karykaturę, farsę, błazenadę. Dopiero dzięki rycinom Callota, we Włoszech, we Francji, w Niemczech czy w Anglii termin „groteska” anektuje — wstecznie! — średniowieczno-renesansowe formy karnawału: motywy ludowych świąt, maskarad, *parodiae sacrae*. Właśnie

¹¹ Np. L. Cranach, *Der Papstesel* (1523); E. Schön, *Der Teufel [...]* (1523).

dzięki recepcji Callota termin „groteska” zaczyna być po raz pierwszy odnoszony do twórczości Villona, Rabelais’ego, Breughla, Shakespeare’a, Cervantesa i innych, stając się synonimem rubaszości, karykatury (*Głowy Dürera* zwane „groteskowymi”, *Groteskowa stara kobieta* Q. Massysa), dziwacznych postaci ludzkich i ich przygód. Zbliżenie sensów „groteskowości” i „śmieszności” jest tu o tyle charakterystyczne, że po raz pierwszy cechy monstrualności i potworności przestały wyrażać trwogę i symbolikę religijno-metafizyczną, a stały się znakami odrażających typów ludzkich. Potworności fizyczne oznaczać zaczęły nie tylko ułomności cielesne, lecz przede wszystkim degenerację ducha. To właśnie zadecydowało o znaczeniu tego typu groteski dla rozwoju karykatury w wiekach późniejszych. To nowe znaczenie „groteski” zbiega się z popularnością komicznych rymów, gier słownych i zwykłych nonsensów lingwistycznych oraz takich gatunków literackich, jak „powieść łotrzykowska”, tzw. literatura maski, burleska, utwory heroikomiczne czy satyryczne. A wreszcie pozytywnie ocenia „groteskę” Boileau w swej *Sztuce poetyckiej* (1673).

Wszystkie te zjawiska przygotowują bujny rozwój groteski karykaturalnej i humorystycznej w w. XVIII i XIX. Niezależnie od „ludycznego” nurtu groteski pojawia się w dziełach wielu malarzy XVII w. tradycyjny motyw groteskowych potworów i roślinno-zwierzęcego ornamentu (m.in. twórczość Jamnitzera, N. Rousseela, L. Kiliana, S. Cammermeira). Motywy te w wieku następnym będzie rozwijał w swych obrazach Michael Angelo Pergolesi.

Dzieje groteski w w. XVIII stoją pod znakiem dwóch zjawisk, które choć estetycznie się wykluczają, tworzą najbardziej charakterystyczny splot groteskowych ekstremów. Do pierwszego należy rozwój karykatury i popularność satyry (groteskowe ryciny Hoggarta, *Podróże Guliwera* Swifta) oraz różnogatunkowej twórczości komicznej: od maskarad, fars, komedii, opery (*Opera des Bamboches*) po powieść (J. Fielding w przedmowie do *Josepha Andrews*a nazwał ten utwór „komicznym poematem epickim prozą”). Programowa obrona tego typu groteski pojawiła się w pracach autorów niemieckich¹², którzy dokonali teoretycznej rehabilitacji (1) bogactwa komedii *dell’arte* (w tym hiperboli i maskarady), (2) karykatury, (3) estetyki groteskowej (specyficzna norma smaku i oddziaływania na odbiorcę), a także tradycji antycznych masek, komedii Arystofanesa (*Ptaki*, *Zaby*, *Chmury*) i średniowiecznych świąt ludowych (K. Flögel, 1788)¹³.

¹² J. Möser, *Harlequin oder Verteidigung des Grotesk-Komischen* (1761); C. M. Wieland, *Unterredungen mit dem Pfarrer von ****. Zob. Sokół, *op. cit.* — Barasch, *op. cit.*

¹³ Zob. T. Sinko, *Współcześni arystofanidzi*. W zbiorze: *Arystofanes. Materiały sesji naukowej Komitetu Nauk o Literaturze Antycznej PAN*. Wrocław 1957.

Drugie skrzydło XVIII-wiecznej groteski tworzy natomiast estetyka goty cy z m u, przeżywająca swój renesans w Anglii, a później w Niemczech. Uważana początkowo za synonim „złego smaku” i „barbarzyństwa”, staje się stopniowo przedmiotem odczuć ambiwalentnych i podziwu: tragikomedie Shakespeare’a porównywano do „gotyckich katedr”. Zainteresowaniu kulturą rodzimego średniowiecza (architektura, literatura, legendy) towarzyszyła w Anglii i w Niemczech (mitologia nordycka) niechęć do estetyki francuskiego klasycyzmu. Manifestem gotycyzmu stała się powieść Horace’a Walpole’a *Zamczysko w Otranto* (1764), która zapoczątkowała modę na tzw. powieść grozy (A. Radcliffe, Mme de Genlis, M. G. Lewis). Do dziejów groteski gotycyzm wnosi rehabilitację fantastyki, niesamowitości, potworności, makabry, niezwykłości, zjawisk irracjonalnych i szokujących — antycypując tym samym estetykę XX-wiecznego e k s p r e s j o n i z m u¹⁴. Wprowadzając modę na tajemniczy, groźny pejzaż, gotycyzm przyczynia się także do modyfikacji terminu „groteska” w malarstwie. Jako „pictureska” — termin znany od XVI w. — zostaje on zastosowany do malarstwa pejzażowego na określenie natury „dzikiej”, „zdeformowanej”, „nieregularnej”, pełnej kształtów niezwykłych, spotworniałych i tajemniczych (H. Fuseli). „Pictureska” kładzie kres przekonaniu — wywodzącemu się jeszcze z w. XVIII, któremu niebawem zaprzeczą wprost Victor Hugo i Théophile Gautier — że „nie ma groteski w naturze”, a zarazem jest zapowiedzią gustów romantycznych. Taką zapowiedzią jest również technika narracyjna powieści Laurence’a Sterne’a (*Tristram Shandy*, 1759—1667; *Podróż sentimentalna*, 1768), radykalnie rozbijająca obowiązujące kanony opowiadania. Do dziejów groteski wejdzie ona jednak dopiero po jej ponownym odkryciu w XX wieku.

Groteska XIX-wieczna stoi pod znakiem romantycznej teorii sztuki, której podstawowym założeniem estetycznym było mieszanie form, cech i przedstawianych typów rzeczywistości. Wymienne lub kontrastowe traktowanie fantastyki i realności, humoru i powagi, liryki, epiki i dramatu znajduje uzasadnienie w licznych rozprawach i twórczości literackiej¹⁵. Polemiczna wobec reguł klasycyzmu estetyka groteski romantycznej odwoływała się do tradycji Shakespeare’a i Cervantesa, rehabilitowała zjawiska fantastyczne, dziwaczne, tajemnicze, groźne i niewy-

¹⁴ Zob. M. Janion, *Romantyzm — rewolucja — marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1972.

¹⁵ M.in. F. Schlegel, *Rozmowa o poezji* (1800); Jean Paul, *Wstęp do estetyki* (1804); S. Coleridge, *On the Distinction of the Witty, The Droll, the Odd and the Humorous... Rabelais, Swift, Sterne* (1818); V. Hugo, przedmowa do dramatu *Cromwell* (1827) (przedruk w antologii: *Manifesty romantyzmu 1790—1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykówna. Warszawa 1975). Obszernie o tym ostatnim, najsłynniejszym manifestie romantycznej groteski pisze Sokół (op. cit., s. 7—55).

tłumaczalne. Zasadniczym *novum* — choć jak wszystko w grotesce mającym wiele antecedenencji — było teoretyczne sformułowanie nowej zasady sztuki jako nierozłącznego związku piękna i brzydoty, grozy i komizmu (Hugo), czemu służyło przywoływanie w charakterze *exemplum* wcześniejszych dziejów groteski. Sam termin „groteska” był zresztą używany r z a d k o, wymiennie (np. z arabeską, od XVII w.) lub bardzo ogólnikowo: jako ideał sztuki metafizycznej. Ta myśl estetyczna patronowała najwybitniejszym zjawiskom nurtu, których wyznacznikiem było przedstawianie zjawisk tajemniczych, przerażających i śmiesznych razem¹⁶.

Równocześnie z groteską fantastyczno-demoniczną romantycy uprawiają groteskę ironiczną, której patronują m.in. komedie Shakespeare’a i narracyjna swoboda Sterne’a — polegająca na rozbijaniu konwencji artystycznych, na grze iluzji i deziluzji, przemieszaniu lirycznego żartu, dowcipu, powagi, a nawe absurdu¹⁷.

Do Hoffmannowskiej, fantastycznej odmiany groteski nawiązał w swych opowiadaniach Gogol (*Newski Prospekt* i *Portret* z tomu *Arabeski*, 1835), który w dalszej twórczości (opowiadania: *Nos*, *Szynel*, powieść *Martwe dusze*, dramat *Rewizor*) stworzył najwybitniejszą w XIX w. formułę groteski satyrycznej. Posługując się typowymi motywami literatury romantycznej (sen, obłąd, szaleństwo, niewytłumaczalność zdarzeń, maska) Gogol utrwalił w grotesce absurd fabularny i językowy, hiperbolizację i autonomizację (np. wędrujący nos), drapieżną drwinę o charakterze społecznym oraz koncepcję człowieka jako kukły pozbawionej duchowego wnętrza („martwe dusze”). Nawiązujące zarówno do prozy Swifta, jak i Sterne’a utwory Gogola najbliższe są temu rozumieniu groteski, jakie w XVIII i XIX w. łączono z karykaturą¹⁸.

Ponowne odkrycie karykatury w drugiej połowie XIX w. wyznacza właśnie następny wariant groteskowej świadomości epoki. Przełomowe

¹⁶ Np. komedie i powieści młodego Tiecka (z lat 1797—1816); J. P. Richtera *Nocne czuwania Bonawentury* (ok. 1805); E. T. A. Hoffmanna *Obrazki fantastyczne w stylu Callota* (1814—1815), *Diabelskie eliksiry* (1816), *Nocne opowieści* (1817), *Księżniczka Brambilla* (1822); De Quinceya *Wyznania angielskiego opiumisty* (1821—1822); opowiadania M. Gogola, np. *Wij* (1834), czy E. A. Poe’go *Groteski i arabeski* (1840).

¹⁷ Np. C. Brentano: *Godwi [...]* (1801—1802) — utwór nazwany przez autora „zdziczałą powieścią” (zob. J. Woźniakowski, *O romantycznej arabesce*. „Twórczość” 1978, nr 6), *Opowieść o Gdakaczu, Gdakuli i Gdakuleńce* (1838); J. Ch. Grabbe, *Zart, satyra, ironia i głębsze znaczenie* (1827); a w literaturze polskiej np. dygresje w utworach Słowackiego, narracja sterne’owska w *Trzy po trzy* A. Fredry (powst. 1844—1846, druk: 1877).

¹⁸ Ponowne odkrycie groteski Gogola nastąpi w okresie modernizmu, czego przykładem *Petersburg* A. Biełego (1906). Nb. Bielyj jest autorem doskonałej pracy pt. *Mastierstwo Gogola* (Moskwa 1934). Tego kontekstu nie mogę tu jednak rekonstruować. Nie miał on, jak się zdaje, wpływu na rozwój groteski w Polsce.

znaczenie przypada tu rozprawom Gautiera, Ruskina, a zwłaszcza dwóm szkicom Baudelaire'a poświęconym karykaturze i karykaturzystom (1857—1858)¹⁹. W twórczości takich rysowników, jak m.in. Goya (*Kaprysy*, 1797), Rowlandson, Bassano, Cruickshank, a przede wszystkim Grandville i Daumier, odkrywa Baudelaire najdoskonalszą realizację zasad groteski: połączenie upiornej fantastyki, pantomimy, potworności i komicyzmu. Wymienić tu jeszcze trzeba nazwiska Thackeraya (jako rysownika), Gavarniego i Carrolla. Historyczny związek karykatury z groteską utrwaliły ówczesnie prace poświęcone dziejom karykatury w sztuce: Jules'a Champfleury'ego (1867) i Thomasa Wrighta (1865). Natomiast do badań nad literaturą (poezją) pojęcie groteski wprowadził Walter Bagehot w studium poświęconym profetycznym wierszom Roberta Browninga (1864). Praca ta będzie inspirować liczne analizy poezji Browninga w okresie modernizmu (m.in. F. B. Schelling, G. K. Chesterton, J. C. Morrison, L. B. Cambell). Z kolei średniowiecznym i renesansowym związkom satyry, groteski i kultury ludowej w twórczości Rabelais'go poświęcona była praca niemieckiego uczonego Heinricha Schneegansa (*Geschichte der grotesken Satire*, 1894), do której ustaleń nawiążą po latach Erich Auerbach (*Mimesis*, 1946), Wolfgang Kayser (*Das Groteske*, 1957) oraz Michaił Bachtin (*Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, 1965)²⁰. A wreszcie na przełomie wieków termin „groteska” zostanie zastosowany do określenia fantastyczno-naukowych powieści Herberta George'a Wellsa (m.in. *Wehikuł czasu*, 1895, *Niewidzialny człowiek*, *Historia groteskowa* (!), 1897, *Wojna światów*, 1898), które nawiązując do konwencji fantastyki podróźniecko-przygodowej — znanej już przecież w antyku — będą antycypowały bujny rozwój tego gatunku w XX wieku.

U progu wieku XX termin „groteska” ma więc za sobą już cztery wieki istnienia, a sama sztuka groteskowa — dzieje równie długie jak historia ludzkiej twórczości. Mimo że nie można jej przyporządkować ani stałego znaczenia, ani form przekazu (poetyki), ani ocen — groteska zdaje się być zawsze rozpoznawalna przez fakt radykalnego zaprzeczania klasycznym i werystycznym zasadom twórczości. Programowo zaprzeczy im także sztuka epoki, od której zaczyna się wiek XX — tj. sztuka modernizmu.

¹⁹ Th. Gautier, *Les Grotesque* (1853). — J. Ruskin, *The Stone of Venice* (1851—1853). — Ch. Baudelaire: *O kilku karykaturzystach francuskich; O kilku karykaturzystach obcych* (1857/1858). W: *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wybrała i przełożyła J. Guze. Wstępem opatrzył J. Starzyński. Wrocław 1961. Zob. też L. Sokół, *Hugo, Gautier, Baudelaire i teoria groteski*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 3.

²⁰ Zob. Barasch, *op. cit.*

5. Groteski Młodej Polski

W Polsce termin „groteska” pojawia się na początku XIX w. jako kalka z niemieckiego. Jego nieliczne użycia w krytyce — mimo że świadczące o znajomości prac niemieckich, włoskich i francuskich — nie mają jednak żadnego znaczenia dla świadomości estetycznej w XIX wieku. Niewątpliwie elementy groteski fantastycznej i ironicznej oraz barokowej makabreski występowały w twórczości polskich romantyków (np. Słowackiego, Mickiewicza, A. Fredry, L. Szymanowskiego), niemniej nie znalazły teoretycznego sformułowania — poza szerzej rozumianym programem „romantyczności w sztuce”²¹.

Ten stan rzeczy spowodował, że badacze literatury i sztuki XX w. zgodnie uważają, iż groteska pojawia się w literaturze polskiej dopiero w końcowej fazie modernizmu i jest reprezentowana przez nowele Romana Jaworskiego, a w malarstwie przez obrazy Witolda Wojtkiewicza (M. Głowiński, W. Juszcak, R. Nycz, K. Kłosiński, T. Gryglewicz)²². Możliwy jest jednak zupełnie inny punkt widzenia: sztuka modernizmu była niemal w całości groteskowa.

Spróbuję tę tezę uzasadnić.

Podstawową ideą modernizmu był związek wszechrzeczy i zjawisk. W estetyce dominowało dążenie do syntezy, synkretycznego łączenia sztuk, tradycji i kultur. Realizacją tych uniwersalistycznych założeń była tzw. sztuka secesyjna, do której elementarnych założeń należały: płynność granic między przedmiotami, likwidacja konturu na rzecz przenikania oraz nieostrości i nakładania się przedmiotów, co prowadziło do ich desubstancjalizacji. Secesja nobilituje ornament: linię płynną, falistą (esowatą), rezygnując z iluzji głębi (perspektywy) i brylowatości (światłocienia). Do zasad secesji należy posługiwanie się dekora-

²¹ Historycy literatury dostrzegają groteskę w twórczości Fredry w nawiązaniach do komedii *dell'arte* i w podejmowaniu rozmaitych wątków plebejskich (Wyka), a także w posługiwaniu się facecjonistyką staropolską (Pigoń). Szczegółowiej na ten temat pisze S. Frybes w artykule *Groteska w twórczości Aleksandra Fredry* („Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” t. 11 (1976)). Zob. też książkę tego autora: *W kręgu groteski. Problemy satyry galicyjskiej drugiej połowy XIX wieku*. Wrocław 1979. Jej tematyka nie leży jednak w obszarze problematyki tego szkicu.

²² M. Głowiński: *The Grotesque in Contemporary Polish Literature*. W zbiorze: *Fiction and Drama in Eastern and Southeastern Europe*. UCLA. „Slavic Studies”. Ed. H. Birnbaum and Th. Eekman. 1980; wstęp w: R. Jaworski, *Historia maniaków*. Kraków 1978. — W. Juszcak, *Wojtkiewicz i Nowa Sztuka*. Warszawa 1965. — R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku (do pierwszej wojny światowej)*. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4. — K. Kłosiński, *Groteska w świadomości artystycznej schyłku Młodej Polski*. „Ruch Literacki” 1985, nr 3. — Gryglewicz, *op. cit.* Wszystkim tym pracom mój artykuł wiele zawdzięcza.

cyjnością (w stosunku do otoczenia) oraz falistym ornamentem roślinno-zwierzęcym. Uprzywilejowane wzory to ośmiornice, spirale, ślimacznice *etc.* Secesję charakteryzuje atektoniczność (kapryśna swoboda wobec form rzeczywistych) i asymetria. Typowymi środkami secesyjnej ekspresji są: biomorfizacja (upodobnienie przedmiotów do istot żywych), a w tym zoomorfizacje, antropomorfizacje i fitomorfizacje, oraz mikro- i makroskopia, polegające na przedstawianiu nienaturalnej wielkości rzeczy i istot (m.in.: owadów, kwiatów, drobnoustrojów). Całą sztukę secesyjną przenika motyw metamorfozy oraz upodobanie do — wywodzących się z mitologii pogańskiej — „istot mieszanych” (hybryd). Wielki wpływ wywarły tu założenia symbolizmu, a także popularność sztuki orientalnej (Chin, Japonii). Typowymi motywami secesji (modernizmu) są ponadto: szaleństwo, obłąd, fantastyka, demoniczność, maskarada, maska, manekin, karykatura *etc.* Wszystkie te cechy — które można by jeszcze długo uszczegółowiać — są właśnie najbardziej charakterystycznymi wyznacznikami groteski. Różne formy groteski popularne są nie tylko jako charakterystyczna „własna” ekspresja sztuki secesyjnej — malarstwo (J. Ensor, G. Munch, A. Beardsley), architektura (Sullivan), teatr, literatura, sztuka użytkowa (Tiffany, Tichy), lecz także jako wybory tradycji: m.in. „protosecesja” w twórczości Williama Blake’a i prerafaelitów (linie esowate, powiększenia, transformacje przedmiotów), motywy sztuki japońskiej (Ch. Dresser), malarstwo prerafaelitów (Rossetti, Burne-Jones), van Gogha. A wreszcie: ikonograficzne motywy groteski stają się najbardziej popularnymi motywami ilustracyjnymi wszystkich pism modernizmu — opanowują ich winiety, literonictwo, przerywniki, technikę inicjałów, pojedyncze rysunki zarówno w pismach „wysokoartystycznych”, jak i popularnych, a nawet brukowych (karykatura polityczno-obyczajowa w pismach satyrycznych).

Jednakże żaden z tych motywów nie jest łączony z tradycją groteski. Poza Aubreyem Bearsleyem chyba żaden z artystów modernistycznych nie nazywał swej sztuki „groteskową”, a jeśli termin ten pojawiał się w krytyce (jako określenie), to z reguły łączony był ze sztuką epok minionych (gotycyzm, karykatura XVIII i XIX w.), a nie modernizmu. W Polsce wyjątkiem był Roman Jaworski.

Fenomen modernizmu polegał bowiem na tym, że po raz pierwszy do programowych założeń sztuki weszły równocześnie wszystkie cechy historycznych grotesek: antycznych (mitologie), średniowiecznych (gotycyzm), renesansowych i barokowych (ornament, manieryzm, ludyczność), oświeceniowych i romantycznych (farsy, maskarady, karykatury, fantastyka, idea sztuki transcendentnej). Zgodnie ze swą nadrzędną ideą synkretyzmu i wszechzwiązków, a zarazem niechęcią do weryzmu, sztuka modernistyczna dokonała na nie znaną wcześniej skalę syntezy niemal wszystkich niemimetycznych form ekspresji znanych wcześniejszym dziejom kultury. Paradoks polega wszakże

na tym, że modernistyczną świadomość estetyczną bardzo rzadko wyrażano za pomocą terminu „groteska”. Ustępował on „secesji”, „modernizacji”, „symbolizmowi”, „mitowi”, „karykaturze”, „arabesce” etc. — tj. nazwaniom bardziej precyzyjnym, ale niewątpliwie węższym.

Pamiętając o tym wszystkim warto przypomnieć fakty kultury modernistycznej *sub specie* ich związków z wymienionymi wcześniej tradycjami grotesk²³.

Niewątpliwie najbardziej rozpowszechnione w sztuce modernistycznej były motywy groteski mitologicznej, których jednak już nikt z groteską nie łączył. Najważniejsze pismo niemieckiego obszaru językowego miało tytuł „Pan” (1895—1900), w Polsce natomiast „Chimera” (1901—1907)²⁴ i „Sfinks” (1908—1917). Postacie mitologicznych hybryd były bardzo często tematami i tytułami utworów modernistów: Sfinks u Tetmajera, Żuławskiego, Przybyszewskiego, Wolskiego, Wyspiańskiego, Hofmannsthała, w malarstwie Redona i Muncha, Minotaur w twórczości Micińskiego, a później na rysunkach Picassa, motyw kobiet-sfinksów w malarstwie prerafaelistów, gado-owadzie kobiety na rysunkach Beardsleya (np. Salome przypominająca Meduzę), Gorgony i żmije wodne na obrazach Klimta, satyry, nimfy, fauny, trytony w nieskończonej ilości wierszy młodopolskich, Marchoń u Kasprówicza, Fałęńskiego (*Tańce śmierci*) i Struga (*Zakopanoptikon*), Zwierzyniec Lemańskiego, motyw Androgyne (np. Przybyszewski, 1910), galeria człeko-zwierz na obrazach Böcklina, von Stücka (słynna głowa Minerwy na plakacie sztuki secesyjnej), Malczewskiego, Wróbla, Moreau (który *nb.* uważany był przez redakcję „Chimery” za „największego” twórcę XIX w.)²⁵, motyw Dionizosa w dziełach Nietzschego, Patera, Georgego,

²³ Ze względu na egzemplaryczność tych wyliczeń rezygnuję z dokładniejszych przypisów. Muszę jednak odnotować dwie prace M. Podraży-Kwiatkowskiej (*Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1975; *Somnambulicy — dekadenci — herosi*. Kraków 1985) oraz zbiór pod jej redakcją (*Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Kraków 1977), a także prace E. Kuryluk (*Salome, albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*. Kraków 1976), M. Wallisa (*Secesja*. Warszawa 1974) i J. Zielińskiego (*Purple Prose and Purple Art*. W zbiorze: *Symbolizm in Poland. Collected Essays*. Detroit 1984).

²⁴ Chimera — to starogrecka „istota mieszana”. Według Hezjoda miała jedno ciało, ale trzy głowy: lwa, kozy i węża. Natomiast według Homera miała przód lwa, tył węża, środek zaś kozy. Jej ojcem był Tyfon (olbrzym z setką węzowych głów), a matką — Echidna (pół kobiety, pół węża). Sfinks w mitologii egipskiej przedstawiany był jako lew z głową człowieka (czasem barana, a nawet jastrzębia). W mitologii greckiej był z kolei potworem złożonym z tułowia lwa, ogona węża, skrzydeł orła i głowy kobiety. *Nb.* w okresie Młodej Polski ukazywał się efemerycznie tygodnik zatytułowany „Marchoń”. W roku 1911/12 ukazały się nry 1—4 (red. K. Wroczyński; od nru 2 pismo miało podtytuł „Tygodnik poświęcony liryce, satyrze i grafice”), w 1912 nry 1—7, a w r. 1913 nry 1—10 (red. W. Dunin).

²⁵ „Chimera” 1901, z. 1, s. 183.

Biełego, Berenta, motyw niesamowitych, tajemniczych, demonicznych, złych kobiet (kobieta-sfinks, Gorgona, harpia, modliszka, wampir, wąż, owad, ptak, potwór, kusiciel) w twórczości Micińskiego (Zolima w *Nietocie*, *Bazyliśsa Teofanu*), Przybyszewskiego, Berenta, a przede wszystkim na obrazach Moreau (*Salome*, *Medea*, *Salambo*, *Galatea*, *Semele*)²⁶, oraz mniej jednoznaczny motyw kobiet-kwiatów (np. *Ozimina* Berenta, poemat Klingsora²⁷).

Odmianą motywów antycznej groteski mitologicznej były motywy mitologii rodzimych: germańskiej czy słowiańskiej — np. na pastelach Wyspiańskiego *Skarby Szamtu* oraz *Moczar* (obraz zaginiony) pojawiały się fantastyczne postacie rusalek, wodników, topielic (podobnie w dramacie *Legenda*), splecione z powykręconymi roślinami i drzewami przybierającymi kształty ludzkie. To samo zjawisko występowało w malarstwie pejzażowym, w którym popularne były motywy nimf i elfów oraz transformacji somatycznych (typowo groteskowe przenikanie pejzażu w postać czy w ornament przedmiotowy, np. *Opowieść fał* Stabrowskiego, malarstwo Čiurlionisa, Wróbla, Klimta).

Pośród motywów groteski średniowiecznej (gotyckiej) szczególnie popularny jest motyw Szatana i śmierci — do znudzenia eksploatowany w liryce młodopolskiej, a także częsty temat utworów malarskich i esejistycznych (np. I. Matuszewski, *Diabeł w poezji*, 1894, wyd. 2: 1899; Klimt, *Umarli*; Malczewski, *Śmierć Ellenai*). Przypominane są „chimery katedr paryskich” (K. Lubecki, J. Topass) oraz motyw gotyckiej katedry (Huysmans, Wyspiański, *Żywe kamienie* Berenta).

Z kolei nadzwyczajną popularnością cieszą się motywy komedii *dell'arte*: maski, marionetki, cyrku Arlekina, Pierrota (Beardsley, Jaworski, Wojtkiewicz), tańce, kukły (Chochół w *Weselu* Wyspiańskiego, utwory Lemańskiego i wielu innych²⁸).

Trzeba jednak pamiętać o nowych funkcjach motywów komedii *dell'arte*. Wyjęte z tradycji błazenady, zabawy i karnawału rzadko już pełnią w kulturze modernistycznej funkcje ludyczne. Najczęściej satyryczność kukielek, pierrotów czy masek łączona jest z innymi tradycjami i konwencjami — np. Pierrot u Beardsleya miewa kopyta kozła czy

²⁶ Koncepcję kobiet — istot rozsiewających zło, G. Moreau wyłożył w tekście *Décameron Satanique. Katalog wystawy* (1906). Zob. Topas, *op. cit.*, s. 43.

²⁷ T. Klingsor, *Dziewczęta-kwiaty. Fragmenty*. Przełożyła K. Zawistowska. „Chimera” 1902, t. 5, s. 15.

²⁸ Ponadto można wymienić wiersz L. Szczepańskiego pt. *Grotesque* (z tomu: *Srebrne noce. Lunatica*. Wiedeń—Warszawa 1897), twórczość młodego Hofmannsthal'a, karnawałowe komedie Schitzlera (zob. E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa*. Kraków 1974), W. Weissa, *Appolinaire'a* (*Kuglarze*), Rilkego (*V Elegia*), Chagala, Schwoba i innych. „Chimera” (1904, s. 19) przypomina parodię dramatu romantycznego (Grabbe, *op. cit.*), opowiadanie-esej Kleista z 1810 r. *O teatrze marionetek*; teorię aktora-„nadmarionety” rozwija w tym czasie Craig (1907), wskazując na tradycje sztuki obrzędowej Azji i Afryki.

satyra z orszaku Dionizosa, a karnawałowa teatralność przemieszana jest z akcesoriami rokokowymi (toaletki, puderniczki, koronki). Równie wyraźne jak przemieszanie tradycji ikonicznych jest podporządkowanie elementów słownika groteski innym funkcjom znaczeniowym: nie śmiech, lecz smutek, nie żart, lecz tragizm, *etc.* Malarstwo Beardsleya i Wojtkiewicza lub nowele Jaworskiego są tu idealnymi przykładami. I w tym przypadku można obserwować jak gdyby „mocowanie się” artystów doby modernizmu z zastanymi konwencjami, motywami, środkami czy stylami. Wyrafinowanej syntezy różnych tradycji towarzyszą więc znamienne przesunięcia: przywołanie tradycji niemal zawsze idzie w parze z jej radykalną modyfikacją, tyleż ikoniczną, co znaczeniową. Wyraźna jest ruchomość znaczeń i ich materialnych nośników, jak gdyby rozmontowywanie ich wcześniejszych związków, szukanie (lub tworzenie) szczylin między znakiem tradycji a jej tradycyjnym sensem.

Mimo pesymistyczno-tragicznego światopoglądu modernistów uznaniem cieszy się karykatura, zwłaszcza w malarstwie (Weiss, Ensor, Wojtkiewicz, Beardsley, Degas, Toulouse-Lautrec, eseje Topassa i Baslera) oraz rozmaite formy ludyczne, związane przede wszystkim z tradycją karnawału²⁹. Związki karnawału z modernistyczną karykaturą były jednak osobliwe. Łączył się tu bowiem średniowieczny ekspresjonizm Boscha z karykaturą Breugla czy z rodzajowym malarstwem flamandzkim, często bliskim karykaturze w wizerunku postaci. Szczegółowym przykładem może być twórczość Jamesa Ensora, w której częstym motywem są twarze zdeformowane, twarze ludzkie — niesamowite gęby, pyski, japy, mordy. A także: potwory bez głowy, głowy bez tułowia lub oczu, potwory wielogłowe i wielorękie, a wreszcie bezkształtna masa, w której kłębi się życie. Jeśli jednak potworność i brzydota w tradycji karnawałowej była wyrazem ludycznego (*la drôlerie*) postrzegania świata, to moderniści podporządkowali tę tradycję także wyrażaniu egzystencjalnych czy metafizycznych (symbolicznych) potworności istnienia. To połączenie najbardziej cielesnej, rodzajowo-obyczajowej strony życia — co arcytrafnie rozpoznali krytycy młodopolscy — z ekspresjonistyczną (ale nie tylko satyryczną) karykaturą miało swoje wykładniki również w literaturze. Na poziomie stylu odpowiadała mu bowiem inwazja określeń wyrażających niesamowitość, grozę, koszmar czy potworność, której laboratoryjną, postekspresjonistyczną postać stworzy wkrótce Witkacy.

A wreszcie — ważne miejsce w uniwersum modernistycznej groteski przypada odkryciu romantycznej groteski fantastycznej, dokonanemu zapewne nie bez wpływów symbolistów francuskich (np. Baudelaire'a). Wystarczy wymienić fascynację twórczością Poego²⁹, popularność mo-

²⁹ Wystarczy wymienić pierwsze tłumaczenie Rabelais'go (i pochwałę jego twórczości napisaną przez A. Nowaczyńskiego (*Maître Rabelais*, „Ateneum” 1903, nr 1)), rozwój młodopolskiego kabaretu, wspomniany już motyw Marcholta, *etc.*

³⁰ Kolejne tłumaczenia: 1898, 1907, 1910, 1913.

tywów poczwara, widm, obłądu, szaleństwa, halucynacji³¹ etc., czy tłumaczenia utworów Aloysiusa Bertranda z tomu *Gaspar de la nuit* (1842)³². Pisane w pierwszej osobie, te krótkie poematy prozą przypominały czytelnikom „Chimery” najbardziej charakterystyczne motywy romantycznej groteski, a więc fantastykę i makabreskę z ich średnio-wiecznymi rodowodami. Tak więc np. narrator opisując postać zwraca uwagę na jej cechy monstrialne, niesamowite, tajemnicze, przerażające („oczy puste [...] wargi nieruchome [...] palce odarte z mięsa, aczkolwiek świeciły klejnotami”). Fantastyce i makabresce towarzyszą w tych opisach typowe motywy karnawałowych wyolbrzymień (np. swoje wąsy narrator porównuje do „chwasta taraskońskiej bestii”), tanecznych kowrowodów, masek, błazenad czy komedii *dell'arte*³³.

Pamiętać też należy o wpływie fantastyki literackiej (np. Poego, Hoffmanna czy Baudelaire'a) na fantastykę malarską tego okresu (twórczość F. Ropsa, O. Redona, J. Ensora czy E. Muncha). W tej ostatniej zostały przemieszane typowo romantyczne przedstawienia tajemnicy i grozy (motywy bagien, nocy, ruin, nietoperzy etc.) z klasycznymi składnikami groteski hybrydycznej (połączenia kobiet i płazów, kształtów ludzkich z kształtami zwierząt, np. w malarstwie J. Malczewskiego, czy hybrydacje części różnych zwierząt, np. ptaków i gadów). Osobne miejsce w tym bestiariusz modernistycznej groteski zajmują *monstra*, których wyglądy (ani wyglądy ich części) nie pozwalają się przyporządkować kształtom istniejącym w naturze lub są takimi powiększeniami mikroskopijnych żyjatek, że wywołują efekt fantastycznych potworów (jak mikroby, kłaczki, jajeczka, pleśń na rysunkach Redona). Malarska fantastyka modernizmu wykorzystywała nieprawdopodobnie splecione kształty roślinności podwodnej — o czym już wspominałem.

Te właśnie rozmaite tradycje historycznych grotesek oraz odkrycie sztuki orientalnej (chińskiej i japońskiej) podsuwały artystom przełomu wieków zespół podstawowych środków ekspresji tajemnicy, grozy, strachu. Na najstarsze tradycje malarskie nakładały się jednak także znacznie późniejsze tradycje literackie (m.in. Hoffmanna i Poego).

6. Konwencje powtórzone i konwencje naruszone

Patrząc z tej perspektywy na różne realizacje młodopolskich grotesek, można zauważyć ich charakterystyczną właściwość. Wszystkie te

³¹ Twórczość S. Licińskiego, M. Uzdowskiego, E. Słoińskiego, K. Makuszyńskiego (np. *Dziwne opowieści*, 1911) czy B. Adamowicza (*Tajemnica długiego i krótkiego życia*, 1911). Warto tu odnotować najsłynniejszą europejską powieść tego nurtu: *Po drugiej stronie* A. Kubina (1907).

³² Zob. polskie przekłady: *Nocnego Kacpra fantazje na modłę Rembrandta i Callota*. Przełożył L. Schildenfeld [L. Schiller]. „Museion” 1913, z. 9/10; *Z nocnych przechadzek Boruty*. Przełożył J. Kasprowicz. Jw., 1912, z. 1.

³³ „Museion” 1913, z. 9/10, s. 96, 95.

groteski o tyle należą do wspólnego typu kreacji artystycznej, o ile wspólny jest im stosunek do — za każdym razem odrębnych — konwencji literackich (artystycznych). Zasadniczą cechą tego typu groteski jest posługiwanie się gotowymi rekwizytami wypowiedzi (motywami, postaciami, sytuacjami). Ze względu na charakter rekwizytów typ ten podzielić można na dwie odrębne klasy: na groteskę nieparodystyczną oraz parodystyczną. Do klasy grotesek nieparodystycznych należałyby więc: groteska mitologiczna, gotycka i fantastyczna. Natomiast do klasy grotesek parodystycznych — groteski karnawałowe: komedia *dell'arte*, karykatura. Ale wspólną cechą obu tych — tak na pozór różnych — klas grotesek jest istnienie w obrębie każdej z nich specjalnego zbioru rekwizytów, po których użyciu są one rozpoznawalne. Z tego punktu widzenia dokładnie tak samo używa się motywu mitologicznych hybryd, średnio-wiecznych diabłów, tajemniczych wydarzeń, Pierrotów i Arlekinów czy postaci z monstrualnie powiększonymi częściami. Różnice między tymi groteskami sprowadzają się bowiem jedynie do różnic między motywami (np. diabeł—Arlekin) lub różnic między konwencjami motywów (np. poważne—satyryczne). Natomiast wszystkim im wspólne jest respektowanie podstawowych zasad wypowiedzi.

Otóż niezależnie od aktualizacji tak różnych tradycji historycznych grotesek (nieparodystycznych i parodystycznych) w literaturze Młodej Polski występują też zjawiska nowe, których dalszy rozwój będzie miał decydujące znaczenie dla współczesnego rozumienia groteski literackiej.

Główną cechą tych zjawisk jest już nie posługiwanie się groteskowymi rekwizytami (jakby słownikiem groteski), lecz kwestionowanie samych reguł wypowiedzi. Towarzyszy temu przeniesienie typowych motywów groteskowych z poziomu dużych zespołów słownych (temat, postać, fabuła) na poziom działań stylistycznych (narracyjnych i leksykalnych), które — poczynawszy już od poszczególnych słów — zaczynają określać semantykę i modalność wielu wypowiedzi literackich. Bezpośrednim tego rezultatem było przeniesienie wyznaczników groteskowości z poziomu repertuaru na samą wypowiedź. O istnieniu groteski decydował już nie tylko świat przedstawiony, lecz także mechanizm powstawania znaczenia w wypowiedzi. Ujmując rzecz najostrzej — chodzi tu o różnicę między motywem groteskowym (np. hybryda) czy „rzeczywistością groteskową” (np. karnawał) przedstawionymi za pomocą konwencjonalnych reguł wypowiedzi a „groteskową wypowiedzią”, w której zakwestionowane zostały wzorcowe reguły wypowiadania. Rzecz jasna, przeciwstawienie to jest jedynie heurystyczne i trzeba je relatywizować do norm literackości obowiązujących w okresie modernizmu. Przede wszystkim jednak trzeba pamiętać, że granica dzieląca te dwa typy groteski nie przebiega tylko pomiędzy utworami, lecz również wewnątrz nich. Sąsiadują one ze sobą w tych samych akapitach, czasem zdaniach, a najczęściej na różnych poziomach tej samej wypowiedzi.

Trzy typy działań — najczęściej nie dających się rozdzielić — określają charakter tej nowej, wyłaniającej się dopiero, formuły groteskowości.

Pierwszy tworzą różnorodne przypadki deziluzji (głównie narracyjnych). Rozbijają one konwencjonalny sposób budowania świata przedstawionego. Autorzy jakby kwestionują samą zasadę opowiadania: żartują ze stwarzanych przez siebie postaci, żartobliwie traktują ich opisy i charakterystyki, zamiast „zdań serio” wprowadzają dygresje metanarracyjne, w których ujawniają konwencjonalność sztuki opowiadania i *eo ipso* kwestionują swoje funkcje opowiadaczy.

Do drugiego typu należą rozmaite parodie ujawniające intertekstualny status literatury. Parodią głównie objęte są najbardziej rozpowszechnione, a przeto zbanalizowane motywy literackie (przede wszystkim młodopolskie), jak też symbolika, pojęcia, doktryny, tematy, postaci, style czy słowa i zwroty językowe.

Drugi typ działań sąsiaduje bezpośrednio z trzecim, który stanowi *groteska lingwistyczna*.

Wszystkie te zjawiska były, rzecz jasna, skrajnie zróżnicowane i występowały w bardzo różnym natężeniu nawet w tych samych utworach. Bezspornie najbardziej reprezentatywne i najbardziej rozpowszechnione były działania deziluzyjne — nietrudno zebrać ich bogatą egemplifikację. Natomiast typ trzeci, równie bezspornie, występował w okresie Młodej Polski w stanie załazkowym i z perspektywy całego okresu stanowił jego margines. Z kolei drugi typ działań najbezpieczniej traktować jest jako sferę zjawisk pośrednich: silnie związanych z działaniami deziluzyjnymi, często z lingwistycznymi (gry słów, kalambury), ale czasami autonomicznymi.

Szczegółowe roztrząsanie każdego z tych trzech typów groteskowej destrukcji wypowiedzi miałoby się z celem. Każdy z nich ma bowiem swoją odrębną problematykę, którą trudno w tym szkicu rekonstruować. Nie mając więc ani miejsca, ani potrzeby zajmowania się każdym przypadkiem dającym się połączyć ze zjawiskami groteski, pragnę zasygnalizować jedynie przykłady najbardziej jaskrawe i bezpośrednio wiążące się z tematem moich rozważań.

Niewątpliwie zapleczem estetycznym nowej formuły groteskowości było uświadomienie sobie przez pisarzy Młodej Polski społecznego charakteru języka³⁴, kreacji artystycznej i repertuaru rozmaitych konwencji. Przechodzenie od indywidualnego do społecznego rozumienia twórczości literackiej oznaczało rezygnację z teorii ekspresji na rzecz koncepcji — by tak rzec — ludycznych. Jest bowiem oczywiste, że nowa formuła groteskowości była nie do pomyślenia na gruncie ekspresyjnego (i ekspresjonistycznego) rozumienia sztuki, podczas gdy groteski historyczne doskonale się w niej zadowołyły.

³⁴ Pisze o tym K. Kłosiński w pracy *Proza Romana Jaworskiego na tle*

Rozpatrzę zatem kilka przykładów wyłaniania się tej nowej formuły groteskowości, przy czym mówiąc o „wyłanianiu się” mam na myśli nie tylko ewolucję Młodej Polski, lecz także wyłanianie się nowego sposobu konstruowania znaczeń w obrębie twórczości poszczególnych autorów. Ich nazwiska — jak i wszystkie fakty, o którym tu piszę, są dobrze znane historykom literatury Młodej Polski³⁵. Są to: Felicjan Faleński, Jan Lemański, Adolf Nowaczyński, Roman Jaworski. Twórczość tych pisarzy — niezależnie od dzielących ich różnic artystycznych — pozwala wyjątkowo wyraźnie zobaczyć wyłanianie się nowej formuły groteskowości, opartej na wspomnianych wyżej działaniach. Szczególne miejsce przypada w niej swoistej figurze narracyjnej, która będzie odtąd głównym przedmiotem moich rozważań. Chodzi mianowicie o zjawisko „zaczeplania” narracji o te fakty językowo-narracyjno-tematyczne, które wyróżniają się spośród innych swym jakby uprzednim istnieniem. Mowa narratora nie tyle przejmując istniejące w tradycji tematy i możliwości wysłowienia, co określa się wobec nich. I to określanie się (deziluzyjne, parodystyczne, satyryczne, pastiszowe etc.) staje się głównym chwytem opowiadania. Innymi słowy, chwyt artystyczny sprowadza się do przekształcania pierwotnego, którego istnienia czytelnik nie musi odkrywać, gdyż za każdym razem jest on po prostu pokazany. Przyjrzyjmy się zatem, jak ten sposób opowiadania funkcjonował w realizacjach literackich.

7. Przypomnienia

Marchołt Setny Pierwszy
na Przełaju, Obcesowie, Okólniku etc.
(Felicjan Faleński)

Twórczość Faleńskiego stanowi niewątpliwie jedyny w XIX w. pomost między groteską romantyczną a modernistyczną (wystarczy wspomnieć pionierski esej o Poem³⁶ oraz błyskawiczny przekład *Człowieka śmiechu* Victora Hugo, 1869), mimo że najważniejszych propozycji modernistycznych Faleński po prostu nie rozumiał³⁷, ale to już inna historia. Jego dwa późne utwory *O głupim Gawle. Klechda niemądra* (1893) i, przede wszystkim, fragmenty *Tańców śmierci* są prawdziwym laboratorium parodystycznych, hybrydycznych i absurdałnych pomysłów

przemian prozy polskiej 1910—1925 (w druku).

³⁵ Z tego względu rezygnuję z przytaczania literatury przedmiotu. Podaję jedynie niezbędne informacje.

³⁶ F. Faleński, *Edgar Allan Poe i jego nowele*. „Biblioteka Warszawska” 1861, t. 4.

³⁷ Świadczą o tym rozważania o dramatach Wyspiańskiego w: F. Faleński, *Wspomnienia z mojego życia*. Opracowała J. Rudnicka. „Archiwum Literackie” t. 8 (1964), s. 82—89.

literackich. Ich ranga artystyczna nie jest równa i nie jest wysoka (co do tego nie ma wątpliwości), niemniej typ poszukiwań i pomysłów narracyjnych wart jest — z perspektywy historycznoliterackiej — nieco większej uwagi.

W *Głupim Gawle* Faleński parodiował typowe, standardowe składniki opowiadania (pomijam tu warstwę tematyczną). Począwszy od podtytułu (*Klechda niemądra*) odkształcał wszystko, co kojarzyć się mogło w końcu XIX w. z rzetelną sztuką narracji. Zaczął od parodii segmentacji opowiadania: po „rozdziale pierwszym” następuje kilkadziesiąt rozdziałów, z których każdy określony jest jako „następny” (i tylko ostatni jest „ostatni”). Każdy z takich rozdziałów zaczyna się od żartobliwego streszczenia fabuły (lub morału), z czego niewiele wynika poza parodią samego streszczenia — np. „Szawel [jeden z bohaterów] potknął się, ale na jedną nogę” (s. 9)³⁸. Podobnie jest z puentami poszczególnych rozdziałów, które nie wynikają z treści w sposób oczywisty, a przypominają żartobliwe morały Sotera-Rozbickiego (tyle tylko, że pisane prozą).

Szczególną rolę pełni sama narracja, której podstawową zasadą są rozmaite gry i zabawy ze słowami. Zaczynają się one już od frazeologizmów języka potocznego (np. „dostać w papę”, „puścić w trąbę”, „dostać się do ula”), które wykorzystywane są nie w funkcji werystycznej (np. jako sygnał społecznego nacechowania mowy), lecz deziluzyjnej — a więc o podwyższonej znakowości (umowności) każdego wyrażenia. Towarzyszą temu odautorskie pytania do czytelników i wtrącenia w rawiasach oraz gra intertekstowa o wyraźnych funkcjach parodystycznych — Faleński włącza do narracji anonimowe cytaty (sygnalizowane cudzysłowami), których poważne treści zostają zderzone z żartobliwą opowieścią „niemądrej klechdy”.

Eksponowane miejsce wśród takich działań deziluzyjno-parodystycznych przypada parodiowaniu nazwisk i tytułów (Ypsylanty Megamikron profesor fizyki katastrofalnej), a także karnawałowym wyzwiskom i kalamburom (np. w streszczeniu rozdziału: „Panna od przymierzania, do której Gawel przymierzyć pragnie miarę swego serca — ta zaś, nie przymierzając, w przymierze wchodzi z kim innym”, s. 19). Wymienienie wszystkich składników tej zabawy gotowymi stereotypami opowiadania nie jest tu konieczne — dość wspomnieć, że są wśród nich jeszcze: parodie motywów (sprzedaż duszy diabłu, s. 23), gatunku (elegia pasterska, s. 23) czy samego bohatera, a wreszcie... autora. Deziluzyjna, językowa zabawa Faleńskiego nie była, oczywiście, bezinteresowna. Jej wykładniki ideowe to drwina z ideałów społecznych pozytywizmu (organizacji życia, optymistycznej wizji człowieka, kultu nauki, techniki i postępu), a także satyra na międzynarodowy wymiar stosunków społecznych, na

³⁸ Tu i dalej cyt. według wydania: F. Faleński, *O głupim Gawle. Klechda niemądra*. Kraków 1893.

politykę czy sprawy militarne („nie wiemy, jak się robią armaty. — Po prostu bierze się dziurę, oblewa się mosiądzem, i jest już armata”, s. 60—61).

Nieco inny charakter mają *Tańce śmierci*³⁹, w których dla dziejów modernistycznej groteski ważne są przede wszystkim sceny ostatnie, tj. oznaczone numerami 26 i 33. Ponieważ jednak są one finałem (tematycznym, kompozycyjnym, chronologicznym, a przede wszystkim — literackim) całości, konieczne jest kilka słów o tym, co je poprzedza. *Tańce śmierci* składają się z trzech części (podzielonych dodatkowo na sceny). Są utworem pod każdym względem hybrydycznym: złożone z dialogów dramatycznych prozą i wierszem, monologów lirycznych, wierszy, piosenek, prozy narracyjnej i kupletów, nie tworzą jednolitej kompozycji fabularnej, tematycznej czy stylistycznej. Jest to jakby luźny — choć nie amorficzny — zbiór scen wypełnionych różnymi postaciami, napisanych w różnych konwencjach i na różne tematy, ale właśnie ta hybrydyczna wielokształtność (zakończona olśniewającą groteską w stylu *buffo*) warta jest krótkiej charakterystyki. *Tańce śmierci* bowiem to jakby synteza literatury polskiej XIX w. — romantyzmu, pozytywizmu i modernizmu. Synteza jednak szczególna, ponieważ np. część pierwsza jest rozbudowaną trawestacją, a raczej pastiszem najbardziej znanych wątków, konwencji czy utworów romantycznych (np. *Ody do młodości*, *Dziadów*, *Kordiana*, *Anhellego*). Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid sąsiadują w *Tańcach śmierci* prawie tak jak na kartach podręcznika historii literatury. Niemal w każdym dialogu, scenie, postaci czy motywie doszukać się można aluzji bądź cytatu, a niektóre fragmenty wydają się po prostu centonami⁴⁰.

Z historią groteski fragmenty te nie mają oczywiście nic wspólnego, gdyż utrzymane w tonie serio nie są niczym innym jak wzorcowym przykładem epigonizmu. Dla historyka literatury ważna jest ich podstawowa cecha — a mianowicie intertekstualność tak intensywna, że likwidująca jakąkolwiek możliwość oryginalnej wypowiedzi autora. Te właśnie fragmenty zdają się doskonale ilustrować skrajny przypadek unicestwienia oryginalnej (własnej) wypowiedzi literackiej przez dotychczasowe konwencje literackie. Faleński wydaje się tu skazany na repetycję tematów i środków, które zostawili mu poprzednicy. Zamknięty w „wysokiej” tradycji romantycznej jak w klatce, temu właśnie zamknięciu daje wyraz za pomocą jawnych trawestacji, cytatów, pastiszów i aluzji. Oglądane z perspektywy historycznoliterac-

³⁹ Za życia Faleński wydał tylko fragmenty tego utworu (*Pisma dramatyczne*. T. 3. Kraków 1899). Całość opublikowała M. Grzędzielska w „Archiwum Literackim”, t. 8 (1964). Stamtąd pochodzą wszystkie cytaty.

⁴⁰ Szczegółowiej pisze o tych sprawach M. Grzędzielska w *Uwagach wstępnych* (jw.).

kiej „zamknięcie” to nie jest jednak indywidualnym przypadkiem autora *Tańców śmierci*. Staną wobec niego — *mutatis mutandis* — zarówno pisarze Młodej Polski, jak i dwudziestolecia⁴¹. Warto więc pamiętać o „wyjściu” z tej sytuacji, jakie znalazł (lub jakiego szukał) dla siebie Faleński. Sięgnął najpierw po tę tradycję groteski romantycznej, która (np. w *Balladynie* Słowackiego) była przywołaniem teatru szekspirowskiego (np. scena 11 *Tańców śmierci*, gdzie Twardowski zawieszony jest w powietrzu, a Stańczyk i Pszonka znajdują się obok niego na wspólnym obłoku). Ta jednak mieściła się jeszcze w granicach wyznaczanych przez romantyzm — choć była już wyraźnym obniżeniem tonu. Ale właśnie to „obniżenie tonu” wyprowadziło Faleńskiego na drogę ku grotesce, której dalsze losy rozegrały się już w XX wieku. Jednym z jej etapów była swoista karnawalizacja mowy — np. kolokwializacja dialogów oraz wymieszanie języków polskiego, rosyjskiego i jidysz oraz niemieckiego, co w scenach przedstawiających powstanie styczniowe dało efekt humorystyczny.

Kolejny chwyt wzmacniający efekt deziluzji polegał na przywołaniu staropolskiej komedii sowizdrzałskiej, rybałtowskiej łącznie z jej centralną postacią, królem Marchołem. Akcja sceny 26 (cz. III) — którą Faleński zatytułował *Tajemnicze jasełka w zwaliskach Belwederu* — rozgrywa się „w czasach przeddziejowych, w Królestwie Dzwonkowym” rządzonym przez króla Ćwieczka. Tuż obok — za miedzą — znajduje się Królestwo Żołędne, którego królem jest „Marchołat Setny Pierwszy na Przełaju, Obcesowie, Okólniku Mniejszym i Większym oraz Wiatrakowej Górze i Wygonie”.

Pozostańmy jeszcze w kręgu lingwistycznych zabaw Faleńskiego, których głównym przedmiotem są nazwiska postaci. Występują więc w tej scenie m.in. szlachcic Zerwikaptur, radca Zedwudziestu, dworzanie Tuzy i Kozery, gospodyni karczmy „Pod Wesołym Karaluchem” — ma na imię Małgorzatka i oczywiście tańczy z huzarami, mędrzec Mopsus, a ponadto Księżyc i Kometa, które na niebie prowadzą dysputy na temat ziemskich wydarzeń. Z kolei bohaterowie odnalezionego traktatu — będącego parodią *Pisma św.* — nazywają się: Jedendwatrzy, Abecede, Efigiehai, i tak dalej aż do: Zetzietżet. Dodajmy do tego, że w dialogach te groteskowe postacie posługują się scjentyczną terminologią doby pozytywizmu, snują rozważania historiozoficzne, a wśród sparodiowanych wzorców rozpoznać można słynny monolog Fausta z I części tragedii Goethego, a zaraz potem część III *Dziadów* z *Wielką Improwizacją* (scena 28). Ponadto didaskalia informują, że zmiany miejsc akcji odbywają się „dziwnym sposobem”, np. z komnaty powstaje ogród, z sadu — droga, z drogi — izba, z nocy — „ni stąd ni zowąd robi się dzień, w tym zaś dniu to, co wprzód było niedocieczonym sposobem” (s. 247), prze-

⁴¹ Piszę o tym w rozdz. 9 i 10 tego artykułu.

mienia się w coś nowego, itd. Natomiast ostatnia scena rozgrywa się w dalekiej przyszłości, a według didaskaliów jest to:

Posiedzenie członków Brazylijskiego Towarzystwa Poszukiwaczy Starożytnych Zabytków. Rzecz dzieje się w V wieku ery zburzenia Europy, na ogromnej górze, będącej kupą gruzowisk Warszawy. [s. 281]

(Nazwiska postaci znamy już ze scen wcześniejszych). Na tym — jak czytamy — „gnojowisku skorup i czerepów” (s. 282) Tatiana Jazłowieckoj, która nosi nazwisko carskiego oficera występującego w części II — oświadcza: „Mi zdaje się tu żyli same ruskie ludzie” — i dodaje:

Da, da. Priwislianskije szlachticzy i ksiondzy. U nich nie było ani istorii, ani litieratury nijakiej, ani królów żadnych, a tylko intryga i bunt. Ani justicji, ani finansów, ani kontrolnej kantory — prosto nihilisty! Oniże byli źle notowani w trzecim oddzieleniu. Tu wszystko od stworzenia świata ruskie — (przez dwa s). [s. 291]

Natomiast inna bohaterka, Kätchen Ganzman, stwierdza: „Hier ist gewiss das Centrum Niemieckiego Vaterlandu...” (s. 281) i dodaje:

Ja, ja, gewiss. A te Ruskie to byli uralte deutsche Provinz. Tu było alles deutsch. Preussen, Kurland, Liffland, Estland, Ingermanland, gdzie Hauptstadt, Petersburg i dużo inne: Kronstadt, Szlisselburg, Oranienbaum, Peterhoff, wszystko echt deutsch aż po same Ural, gdzie było Ekaterinburg, Orenburg. [s. 291]

Ponieważ równocześnie okazuje się, że „Centralna Władza Rozdawnictwa Wiekopomnych Nagród” — dziś powiedzielibyśmy: Fundacja Nobla — na nagrodę za odszukanie nazwiska „genialnego Wulkanisty, który w gruzów kupę wgrzebał starą Europę”, przeznaczyła milion marek, członkowie Towarzystwa rozpoczynają poszukiwania. Odnajdują stuletniego pastucha o nazwisku Ćwieczek. Ten, prozą i wierszem, wykłada im krótki kurs dziejów ludzkości, których przełomowym wydarzeniem był konflikt wyzyskiwaczy i wyzyskiwanych. Powiedziawszy to Ćwieczek „umarł czy coś podobnego” z nim się stało. Uczeni stwierdzają, że na kamieniu, na którym siedziała Małgorzatka (ta od huzarów), znajduje się tajemniczy napis. Gęgałski radzi „zasięgnąć zdania Tatiany Iwanowny, czy to aby utwierdzone przez cenzurny komitet”. Natomiast zdaniem profesora Mopsusa jest to „nagrobek pochodzący z epoki, w której nie znano jeszcze patentowanych pieców do palenia ciał”. Ponieważ nie się o nim nie daje sensownie powiedzieć, „wszyscy wychodzą”. Autor informuje czytelników „odsyłaczowo”, że był to po prostu jego własny „kamień nagrobny”. Chciałoby się w tym miejscu powiedzieć za Witkacym:

Trzeba mieć duży takt,
By skończyć trzeci akt.
To nie złudzenie, to fakt.

Albo — za Gombrowiczem:

Koniec i bomba
A kto czytał, ten trąba.

Faleński bawi się bowiem zakończeniem identycznie jak oni:

Co wszystko mając w znacznej cenie,
Wszem wobec kłaniam uniżenie. [s. 292]

Spróbujmy w kilku słowach podsumować typ groteski praktykowany przez Faleńskiego. Autor *Tańców śmierci* posługiwał się hybrydycznym zlepkiem gatunków, burleską i parodią, a wszystkie te zabiegi podporządkował chwytom deziluzji literackiej. Jednakże większość deziluzyjnych działań Faleńskiego — jak wspomniałem — nie jest bezinteresowna. Zawsze poza groteskowym zdarzeniem, kalamburem, przewiskiem, wypowiedzą etc. można dostrzec wycinek rzeczywistości, który zostaje poddany dość prostym zabiegom deformacyjnym. Umiejętność organizowania groteskowych znaczeń wokół wypowiedzi dyskursywnych oraz wyrażany z jej pomocą katastrofizm historiozoficzny (będący leitmotivem *Tańców śmierci*) czyni natomiast z Faleńskiego prekursora ważnego nurtu XX-wiecznej groteski. Maria Grzędzielska napisała:

groteski Faleńskiego przypominają [...] *Króla Ubu Jarrego*, *Zieloną gęś* Gałczyńskiego, może i *Zakopanoptikon* Struga⁴².

Dodałbym jeszcze — jeśli nie przekraczać granic dwudziestolecia międzywojennego — nazwiska Romana Jaworskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza, z którymi Faleńskiego łączy wspinała groteska historiograficzna. A także — pisarza Faleńskiemu najbliższego, tj. Jana Lemańskiego.

Fotografia dziewczyny z rybim ogonem
zmarłej niedawno w Minotauryskach na Litwie
(Jan Lemański)

Miejsce twórczości Lemańskiego w dziejach młodopolskiej groteski jest niezwykle z wielu powodów. Po pierwsze, można w niej odnaleźć pełną gamę środków, jakie ofiarowywała tradycja groteski — i to zarówno pierwotnej groteski mitologicznej, jak i nowej: lingwistycznej. Zetknięcie się zaś tych dwóch wariantów groteski czyni z twórczości Lemańskiego zjawisko w pewnym sensie unikatowe. Po drugie, młodopolska recepcja twórczości Lemańskiego pozwala bardzo wyraźnie zobaczyć to miejsce w języku krytyki literackiej, które wypełnione było przez znaczenia terminu „groteska”, mimo że go zastępowano innymi terminami. Po trzecie wreszcie — ranga artystyczna wielu utworów Lemańskiego jest nieporównywalnie wyższa od rangi utworów Faleńskiego i stawia go, moim zdaniem, w czołówce najwybitniejszych pisarzy groteskowego nurtu polskiego modernizmu. Głównym

⁴² Grzędzielska, *Uwagi wstępne*, s. 117.

tematem twórczości Lemańskiego był automatyzm i mechaniczność w życiu indywidualnym i zbiorowym — a więc zagadnienie, które w innych wysłowieniach podejmą po latach Witkacy, Gombrowicz, Mrozek czy Ionesco. Rozpoczynając od poziomu języka i parodiując — często w konwencji bajki zwierzęcej — sytuacje społeczne, Lemański stworzył wizję, w której ludzie-manekiny i ludzie-automaty poruszają się w świecie całkowicie zunifikowanym.

Z perspektywy moich rozważań dwa elementy poetyki Lemańskiego są szczególnie charakterystyczne. Pierwszy to wykorzystywanie klasycznych motywów groteski mitologicznej (tj. wizerunku hybryd) jako przedmiotu parodii. Należy do nich człowiek przemieniony w wołu (z opowiadania *Mens sana in corpore sano*⁴³) i owa fotografia dziewczyny z rybem ogonem zmarłej niedawno w Minotauryszkach (!) na Litwie⁴⁴ oraz rozmaite twory pośrednie między krowami a wołami (*Mundus vult decipi*⁴⁵), a przede wszystkim hiperparodia naczelnego tworu młodopolskiej groteski mitologicznej — tzn. Chimery. W *Ofierze królowny* (1906) występuje Potwór, który określa się jako „absolut zmienności realnej w służbie króla Gwoździka będący” (s. 82). Warto przytoczyć jego opis, gdyż w galerii modernistycznych hybryd należy mu się eksponowane miejsce.

Zwierz był osobliwy i przede wszystkim uderzał niesłychaną zmiennością kształtów, barw i poruszeń. Tułów pantery w okamgnieniu wydłużał się w węża; wąz grubiał i skracał się do rozmiarów antylopy, która nie zdążywszy, jeszcze form swych ustalić, przedzierzgała się w słowika; ten zaś nagle pęczniał i urastał w tygrysa. Niezależnie od tych przemian rodzajowych ubarwienie zwierza zmieniał się tak często i tak niespodzianie, że nie zdążyłeś przyjrzeć się dokładnie jednemu kolorowi, a już nadlatywał drugi i niejako zmywał ten pierwszy, który już nigdy nie wracał. [s. 81]⁴⁶

Zwierz ten:

z fioletowego jaguara o blado-płomiennych, nieprawidłowych i poprzecinanych seledynowym wężykiem meandrach futrzanych, przedzierzgnął się w łagodnie białego rajskiego ptaka, z tą odmianą jednak, że dziób z łebkiem zastępowała uządlona główka żmii koralowej; zamiast skrzydeł ptak trzepotał różowymi płetwami rekina, a na kuprze, z którego rajski ptak wyrzuca szkarłatnych piór fontannę, wyprężony, kołysał się stuoki wachlarz złocistego pawia. [s. 82]

Następnie Potwór ten:

przemienił się w amarantowo na starożytnym tle nakrapianą konchę żywą, której z ust wyrósł kwiat jakiś gwoździkowy i zaczął szmerać szmerem podobnym do szmeru wody przeciekającej przez chluby wodnych ligustrów. [s. 83]

⁴³ W zbiorze opowiadań pt. *Noc i dzień* (Warszawa 1911).

⁴⁴ J. Lemański, *Proza ironiczna. Bajki. Bajeczki. Przypowiadki dla dzieci. Sielanki*. Warszawa 1904, s. 76.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 23—58.

⁴⁶ Ten i następne cytaty pochodzą z wyd.: J. Lemański, *Ofiara królowny. Powieść fantastyczna*. Wstęp i przypisy M. Puchalska. Kraków 1985.

Po czym: „przybrał kształt sępa” (s. 83) oraz „wielkiego skrzydłatego sfinksa” (s. 85), a na koniec:

zdrobniał do małości kolibra, potem muchy, muszki, muszeczki, potem zmalował do wymiarów drobnowidzowego żyjątko, wreszcie przedzierzgnął się w atom i na koniec zniknął [...] zupełnie, przestał istnieć jako realność. [s. 85]

Groteskowa — w podwójnym sensie — doskonałość tego opisu nie wymaga chyba komentarza.

Parodia modernistycznych człeko-zwierzcy pojawia się także u Lemańskiego w dziesiątkach rozbudowanych porównań postaci ludzkich do zwierząt. W tym właśnie miejscu Lemański okazuje się twórcą jedyne go w swoim rodzaju młodopolskiego *bestiarium*. Ten aspekt twórczości Lemańskiego doskonale — by nie rzec: kongenialnie — wydobył Jan Lorentowicz, który pisząc o „chimeryzowaniu” charakteryzował w istocie rzeczy najstarszą formułę groteski. W recenzji *Prozy ironicznej* Lemańskiego czytamy:

fantazja poety [...] podsuwa mu wzory przeróżnych barokowo-rokokowych przekształceń. Najzabawniejsze są te, które wynikają z chimeryzowania postaci działających. Gdy dostojny obywatel, „człowiek obowiązku”, pseudodziałacz, otrzyma łeb tygrysa lub ryj wieprza, gdy subtelne pseudofeministki nakryte zostaną całe białym owczym runem dla godnego powitania krwiożerczego obłudnika o pysku wilka, gdy dobroczyńca pokaże się nam z tułowiem drapieżnika, gdy „mędrzec” broniący ustalonego rzeczy porządku wystąpi z głową sfinksa o oślich uszach — wszystkie takie i tym podobne niezliczone kombinacje wywołują wrażenie nie owej dawnej, prostej alegorii szkolnej, ale jakiejś specjalnej, nieuleczalnej teatrologii duchowej. I nie dość, że ludzie przedstawiają się Lemańskiemu w kształtach muzealnych potworów: poeta zbliża się do nich z lupą i odkrywa w każdym zboczeniu głównym przebogaty wyrój zboczeń drobniutkich, niesłychanie bujną kulturę różnych narosli, zygzakowatych kształtów, prawdziwą epopeję skomplikowanych dziwolągów. Pod tym względem Lemański jest fenomenem w literaturze dzisiejszej: niewielu mamy pisarzy, którzy by wykazali tak świetnie uzbrojony wzrok do badania drobnoustrojowych zjawisk duszy. [...] Dając zwierzętom cechy ludzkie nie zapomina Lemański o obyczajach czysto zwierzęcych. Łączy jedne z drugimi w taki sposób, że tworzy raz istoty podobne do średniowiecznych maszkar gotyckich, to znów jakieś paradoksalne istoty pośrednie, tyleż bliskie rodzajowi ludzkiemu, co zwierzętom, ale — całkiem fantastyczne⁴⁷.

Trudno o bardziej precyzyjny opis modernistycznej groteski.

Drugim ze wspomnianych elementów poetyki Lemańskiego jest absurd lingwistyczny, będący bez wątpienia jednym z najoryginalniejszych (a rzadko docenianych) osiągnięć literackich Młodej Polski. Także u jego podstaw znajdują się działania, które zauważył Lorentowicz, a więc: „niezliczone kombinacje”, „skomplikowane dziwolągi”, „paradoksalne istoty pośrednie” — tyle tylko, że nie dotyczą one już „działających postaci”,

⁴⁷ J. Lorentowicz, *Poeta ironii*. „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 30, s. 581 (cz. 2).

lecz semantyki słów, wyrażeń czy wypowiedzi i rozmaitych, językowych pre-tekstów.

Owe działania poddał Lemański zasadzie, która wszechwładnie rządzi wszystkimi poziomami jego utworów narracyjnych — tj. zasadzie metamorfozy. Inaczej mówiąc, nowe groteskowe sensy, których dopracował się Lemański, powstawały jako przekształcenia istniejących już wcześniej pre-tekstów. Zaliczyć do nich można charakterystyczne wyrażenia najrozmaitszych odmian języka: potocznego, literackiego, naukowego, publicystycznego, filozoficznego. Np. popularny wierszyk dla dzieci (kołysanka o dwóch kotkach), popularne przysłowia lub powiedzenia (np. „kochaj bliźniego swego jak siebie samego”, „*das ewig weibliche*”, „*mens sana in corpore sano*”), a przede wszystkim pojedyncze słowa („złorzeczyć”, „kapitalista”, „wola” etc.). Dostrzeżenie pre-tekstowości w samym języku wymagało cudysłowego traktowania poszczególnych jego wyrażeń oraz oderwania ich semantyki od funkcji przedmiotowych słowa. A wycucie owej „cudzysłowności” miał Lemański jak żaden chyba pisarz młodopolski — doskonałym przykładem może tu być np. opowiadanie pt. *Cudzysłów* (z tomu *Kamień filozoficzny*).

Semantyczne metamorfozy Lemańskiego rozwijają się najczęściej w następujących kierunkach. Słowo (wyrażenie) staje się punktem wyjścia do przekształceń fabularnych, tworzenia fałszywych etymologii, absurdalnych (często kalamburowych) dociekań semantycznych czy rozbudowanych opisów, porównań etc. Zazwyczaj wszystkie te przekształcenia występują wspólnie w ramach tego samego opowiadania, ale zdarza się, że jedno z nich staje się naczelnym konceptem konkretnego utworu. Metamorfozy semantyczne wspomagane są także przez inne typowo groteskowe działania, które za Bachtinem można by określać jako przykłady mowy skarnawalizowanej⁴⁸. Znaleźć więc można u Lemańskiego groteskę cpartą na wyliczeniach, fragmentaryzacji słowa, hiperbolizacji przedmiotów czy parodystycznych nazwiskach.

Jeśli „chimeryzowanie postaci” polegało na słownej realizacji ikonicznych wizerunków najstarszego typu groteski, co można by określić jako parodystyczną aktualizację motywu, to absurd lingwistyczny Lemańskiego oparty jest na sięganiu po inny typ pierwowzorów — po specyficzne językowe pre-teksty. Sięgnięcie po wizerunek „istoty mieszanej” (choćby parodystyczne) było jeszcze wpisaniem się — doskonałym zresztą — w centralny motyw ikoniczny secesji. Natomiast dostrzeżenie źródła semantyki wypowiedzi w samym języku, odkrycie

⁴⁸ Doskonale też pasuje do lingwistycznych operacji Lemańskiego (zwłaszcza w *Ofierze królowej*) termin, którym M. Głowiński (*Witkacy jako pantagruelista*. W zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Wrocław 1972) charakteryzował groteskę Witkacego: „pantagruelizm”. Zob. też arcytrafne rozważania Puchalskiej o miejscu Lemańskiego w historii literatury (ed. cit., s. 25).

jego automatyzmów, absurdów, nielogiczności, a przede wszystkim odkrycie w nim źródła sensów oznaczało przekroczenie granic określających język literatury Młodej Polski. I ono właśnie decyduje o niezwyklej randze historycznoliterackiej prozy Jana Lemańskiego.

Obok Lemańskiego ważne miejsce w rozwoju młodopolskiej groteski językowej przypada także twórczości Adolfa Nowaczyńskiego. Stylistycznym żywiołem utworów Nowaczyńskiego były deformacje semantyczne, brzmieniowe, składniowe i słowotwórcze dokonywane na nazwiskach, przysłowiach, pojęciach, aforyzmach, nazwach *etc.* Nowaczyński posługiwał się absurdalnymi zestawieniami znaczeń, hiperbolicznymi wyliczeniami, logiką bezsensu oraz parodią najrozmaitszych schematów, stereotypów i konwencji mowy potocznej. Na użytek groteski językowej — w której przeważał żywioł publicystycznej doraźności — odkrył tradycję komedii arystofanejskiej i staropolskiego humoru: facecję, rymotkę, anegdotę, humoreskę, skotopaski i aforyzmy sowizdrzalskie. W tym kręgu gatunkowym umieszcza swoje rozumienie groteski (*Tubalkain, Groteska*, 1902).

Historycznoliterackie znaczenie lingwistycznych absurdów, kalamburów, przekształceń, kombinacji i parodii tak intensywnie uprawianej przez Lemańskiego i Nowaczyńskiego polegało m.in. na wprowadzeniu do świadomości literackiej Młodej Polski nowego znaczenia groteski. W odniesieniu do „groteski mitologicznej” termin ten całkowicie zanika i jest zastępowany innymi nazwami (mimo że ich sens przedmiotowy dokładnie pokrywa się z historyczną groteską — przykładem może być cytowana już recenzja Lorentowicza), pojawia się natomiast jako określenie parodystyczno-absurdalnych przekształceń słowotwórczych i semantycznych w twórczości Lemańskiego i Nowaczyńskiego. Obaj pisarze odkrywają, podobnie jak wcześniej Faleński, że znaczenie rodzi się w słowie. Od tej chwili groteska językowa stanie się równie bogatym polem eksploatacji jak wcześniej groteska mitologiczna, gotycka czy romantyczna. Granice owego pola były jednak w epoce Młodej Polski ściśle określone. Omawiając *Ofiarę królowny* Henryk Galle tak pisał o lingwistycznych działaniach Lemańskiego:

Ulubioną jego metodą stała się owa barokowa szermierka słów, [...] groteskowe etymologie, aż w końcu w tych fiorturach słowa myśl przewodnia zgubić się musi [...] ⁴⁹.

Z kolei Lorentowicz dostrzegł w twórczości Nowaczyńskiego „jedną z najoryginalniejszych w literaturze współczesnej indywidualizacji języka”, polegającą m.in. na „nieustannej deformacji wyrazów”, na „skłonności do postulowania, karykaturowania, groteskowania figur prawdziwych”, do wytwarzania „bolesno-groteskowych spoidel”, do wy-

⁴⁹ H. Galle, *Kronika literacka*, „Biblioteka Warszawska” 1912, t. 3, s. 295.

dobywania „groteskowości” z akcji, sytuacji czy nastrojów postaci⁵⁰. W tych właśnie użyciach nazewniczych groteska młodopolska kojarzona jest z nowymi typami zjawisk literackich — a równocześnie całkowicie już traci związek z groteską mitologiczną.

Warte także odnotowania są zastrzeżenia krytyków, którzy skądinąd bardzo trafnie charakteryzują gry językowe Lemańskiego i Nowaczyńskiego. Otóż dla wszystkich piszących na ich temat jest oczywiste, że obaj pisarze dochodzą w swych poszukiwaniach lingwistycznych do granicy zrozumiałości, poza którą rozciąga się już tylko maniera, dziwactwo, myśl niejasna, a przeto literacko zbędna. Krótko mówiąc: semantyczno-słowotwórcze absurdy Lemańskiego i Nowaczyńskiego akceptowane są tylko do tego momentu, do którego rozpoznawalne (rozumiane) jest znaczenie poszczególnych przekształceń. Gdy znaczenie to staje się niejasne, gdy znika, gdy związki między poszczególnymi wyrazami (lub ich częstkami) stają się zbyt odległe od źródłosłowu, wówczas dany fragment utworu traci w odczuciu krytyków swoją literacką wartość i sens.

Sygnalizuję tę sprawę, bo od tego właśnie miejsca rozpocznie się językowa groteska Aleksandra Wata — do której jeszcze powrócę.

„Marząc, sami składajcie sobie pogmatwane sensy”
(Roman Jaworski)

Roman Jaworski był jedynym pisarzem młodopolskim, który z całą świadomością stworzył i zrealizował własną teorię groteski. Groteska Jaworskiego (*Historie maniaków*, 1910) jest już z tego powodu zjawiskiem odrębnym i nic dziwnego, że historycy literatury poświęcili jej wiele szczegółowych i wnikliwych rozważań. Rozpowszechniło się nawet przekonanie, że twórczość Jaworskiego jest najbardziej reprezentatywnym zjawiskiem w dziejach literackiej groteski polskiego modernizmu. Nie kwestionując tego przekonania — któremu i sam przed laty dałem wyraz⁵¹ — chciałbym teraz na koncepcję groteski Jaworskiego spojrzeć z nieco innego punktu widzenia. Jeśli bowiem rozpatrzy się twórczość tego autora w jej wewnętrznych kategoriach, to eksplikacją jego „groteski” jest po prostu poetyka i problematyka poszczególnych opowiadań z tomu *Historie maniaków*. Jeśli natomiast spojrzeć na wyznaczniki tej groteski z perspektywy „groteskowych możliwości” całego modernizmu — które starałem się wcześniej zrekonstruować — to koncepcja Jaworskiego traci na „reprezentatywności” dla całego okresu, zyskuje natomiast na własnej indywidualnej odrębności⁵².

⁵⁰ Zob. rozdział poświęcony Nowaczyńskiemu w książce J. Lorentowicza *Młoda Polska* (t. 3. Warszawa 1909).

⁵¹ W recenzji *Historii maniaków*: W. Bolecki, *Jaworski redivivus*. „Twórczość” 1978, nr 12.

⁵² Młodopolska twórczość Jaworskiego to jedynie *Historie maniaków*, natomiast późniejsze utwory (*Hamlet wtóry* oraz *Wesele hrabiego Orgaza*) należą z pewnością do literatury dwudziestolecia międzywojennego.

Znamienne, że krytycy młodopolscy, którzy pisali o *Historiach maniaków* (m.in. Irzykowski, Potocki, Savitri, Rettinger), dostrzegali w tych opowiadaniach nie tyle oryginalną koncepcję groteski, co oryginalne konstrukcje narracyjne i kompozycyjne, narzucające czytelnikowi konieczność innego (niż ukształtowany na prozie realistycznej) sposobu czytania.

„Groteska” zatem — jako termin czy system estetyczny formułowany przez autora — nie miała dla czytelników specjalnej mocy wyjaśniającej. Była co prawda nazwą, którą posługiwał się Jaworski, ale — dla czytelników — nie stanowiła klucza do tych utworów. Krótko mówiąc, artystyczna problematyka *Historii maniaków* rozgrywała się dla czytelników jakby poza „groteskowym” polem odniesienia. Jest to o tyle charakterystyczne, że w przypadku recepcji twórczości Lemańskiego czy Nowaczyńskiego krytycy szukali dodatkowego pola odniesienia i znajdowali je właśnie w grotesce. Innymi słowy, „nowość narracyjnych konstrukcji” Jaworskiego wydawała się jakby niezbieżna z żadnymi dotychczasowymi kategoriami estetycznymi, podczas gdy takie nazwania, jak „chimeryzowanie”, „groteskowanie” czy „barokowość”, sugerowały nawiązywanie do chwytów znanych już z tradycji literackich.

Sztuka narracyjna Jaworskiego była już parokrotnie opisywana i nie ma potrzeby jej tu ponownie charakteryzować⁵³. Dość powiedzieć, że do jej cech konstytutywnych należy stała gra konwencji polegająca na mieszanii stylu poetyckiego i realistycznego, zderzenie elementów trywialnych i wzniosłych, meandryczny tok narracji zacierający i upodrzędniający wyraziste składniki fabuły, a przede wszystkim nieoczywisty status wielu wypowiedzanych sądów, opowiadanych historii i kreowanych postaci. Z wymienionych wcześniej składników nowej formuły groteskowości do najczęściej stosowanych należą różne chwytły deziluzyjne, które podkreślają, że sensy poszczególnych opowiadań nie są zakorzenione w pozatekstowej rzeczywistości (co było założeniem estetyki werystycznej), lecz w kapryśnej wyobraźni narratora.

Natomiast gdyby chciał wymienić składniki modernistycznego repertuaru grotesek, to zadanie takie nie byłoby łatwe. Można u Jaworskiego odnaleźć co prawda pojedyncze elementy tego słownika, np. motyw groteski fantastyczno-gotyckiej, czy typowe emblematy secesji, np. kobieta-agawa (opis secesyjnego ornamentu), ale — jak na programową groteskę modernistyczną — nie ma tych motywów zbyt wiele. Niewątpliwie najliczniej są w utworach reprezentowane rozmaite rekwizyty groteski karnawałowo-teatralnej i one też — skojarzone dodatkowo z ma-

⁵³ Głowiński: wstęp w: Jaworski, *Historie maniaków*; *Drwiące requiem dla historii*. W: *Porządek — chaos — znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968. — Kłosiński, *Proza Romana Jaworskiego na tle przemian prozy polskiej 1910—1925*. — Juszcak, *op. cit.* — Nycz, *op. cit.*

larstwem Wojtkiewicza — traktowane są jako wyznaczniki najbardziej reprezentatywne dla twórczości Jaworskiego. A więc pantomima, tańce, maskarada, operetka, gra, lalki, kukły, przebierańce, celebracyjny charakter zdarzeń *etc.*, które składają się na motyw teatralizacji świata. Znamienne jednak, że w prozie Jaworskiego brak jest jakichkolwiek wyznaczników groteski językowej. Inaczej niż u Faleńskiego czy Lemańskiego, groteska Jaworskiego nie powstaje między słowami. Co więcej, żadna z kategorii należących do pola znaczeniowego „groteski” (humor, dowcip, parodia) nie zachowuje u Jaworskiego swego zwykłego sensu. Już w pierwszym zdaniu mówi się o „dziwnej parodii”, w której „śmieszność” zostaje porównana do „marzenia chorej nudy”, która *nb.* jest „śniona”. „Groteska” jest przez Jaworskiego zawsze charakteryzowana jako „uroczysta” i „poważna”, podobnie zresztą jak zabawa. Niewątpliwie wszystkimi kategoriami estetycznymi Jaworskiego rządzi oksymoron: śmiech jest nieśmieszny, szaleńcy są normalni, tragedia nie jest tragiczna, choroba nie oznacza „banalnej choroby” (s. 179) *etc.*

Zjawiska opisane wyżej odnaleźć można jeszcze w wielu utworach, które — choć stanowią *minorum gentium* — w sposób decydujący przyczyniły się do rozpowszechnienia nowej estetyki literackiej. Wymienić wypada przede wszystkim powieść Andrzeja Struga pt. *Zakopanoptikon* (1913—1914), w której znajduje się wiele elementów instrumentacji groteskowej (bliskiej tradycji Rabelais'go), np. oryginalne groteskowe *bestiarium* (robactwo).

Osobne miejsce w dziejach młodopolskiej groteski zajmuje twórczość Tadeusza Micińskiego, której z groteską nigdy jednak nie łączono. Niemniej jej podstawowe ekspresjonistyczne motywy (demoniczność postaci, deformacje realności, ostre kontrasty kolorystyczne, elementy mennipei, hybrydyczność gatunkowa, stylistyczna i znaczeniowa) wywodzą się niewątpliwie z różnych tradycji groteski w sztuce. Po latach twórczość Micińskiego (m.in. *Nietota*, 1910; *Bazylissa Teofanu*, 1909; *Książ Potiomkin*, 1906; *Termopile polskie*, 1914) Stanisław Ignacy Witkiewicz uzna za jeden ze swych artystycznych wzorów⁵⁴.

⁵⁴ Ponadto wypada tu wyliczyć jeszcze innych autorów. Różne elementy, motywy, tematy czy chwytły współtworzące tę nową estetykę literacką odnaleźć więc można np. w prozie K. Makuszyńskiego (*Rzeczy wesole*, 1910; *Dziwne powieści*, *Romantyczne historie*, 1911), L. Choromańskiego (*Zuzanna*, 1911; *Pościg za słońcem*, 1914 — tu cykl pt. *Groteski*), J. Germana (*Histoire o pająkach*, 1909), H. Piątkowskiego (*Mistrz Kłębek*, 1910; *Szary śmiech*, 1911), w felietonach A. Nowaczyńskiego i S. Brzozowskiego (w funkcjach pamfletu, parodii czy satyry), w dramacie K. Irzykowskiego (współautor: H. Mohort) pt. *Dobrodziej złodziei* (1906), J. Rundbakena (*Śladem Rosynanta*, 1908), S. Wyspiańskiego (*Wyzwolenie*, 1903; *Wesele*, 1901 — tu motywy masek i kukieł), w plebejsko-folklorystycznych motywach i narracjach w twórczości K. Tetmajera (*Na Skalnym Podhalu*, 1903—1910),

8. Résumé (młodopolskie)

W okresie Młodej Polski termin „groteska” trafia także po raz pierwszy do potocznego słownictwa epoki i pojawia się zarówno w utworach literackich, jak krytyce. Funkcjonuje wówczas jako synonim zjawisk dziwacznych, naruszających normy estetyczne. W krytyce — jeśli pominąć „arabeski i dziwadła”, których ambiwalentność w twórczości Poe go dostrzegał już Faleński (1861) — „groteska” pojawia się najczęściej w omówieniach twórczości Lemańskiego (krytycy piszą np. o „chimeryzowaniu”, tj. tworzeniu postaci-potworów (Lorentowicz, 1906), o „satyrze à la Arystofanes i Swift” (Jabłonowski), o „groteskowych” figurach stylistycznych (Galle, 1912), o karykaturze i ironii (Garysz). Groteska jest też dostrzegana w deformacjach językowych Nowaczyńskiego (Lemański)⁵⁵. Ponadto terminem „groteska” posługują się Tadeusz Dąbrowski, Karol Irzykowski, Stanisław Przybyszewski, Bronisław Prawdź, Czesław Halicz (tj. Czesława Rosenblattowa), Władysław Günther, Maria Jehanne Wielopolska, Juliusz Kaden⁵⁶. Występowanie tego terminu zagęszcza się także w szkicach na temat źródeł sztuki nowoczesnej, w których „groteska” pojawia się obok „karykatury” i „średniowiecznych potworów” (chimer) i służy rewaloryzacji w sztuce XIX w. kategorii brzydoty⁵⁷.

Nie ulega wątpliwości, że Młoda Polska — na nie znaną wcześniej skalę — zgromadziła elementy różnych słowników historycznych grotesek (hybrydy, monstra, maski, kukły, kalecy, szaleńcy, demony

W. Orkana (*Herkules nowożytny i inne wesole rzeczy*, 1905; *Wesele Prometeusza*, 1920) J. Kasprzowicza (*Bajki, klechdy i baśnie*, 1902 — tu przede wszystkim dramat *Marchotł gruby a sprostny*, ukończ. 1913, wyd. 1920). Wypada także wymienić tytuły, które — z różnych względów — nie weszły w okresie Młodej Polski do dziejów literatury: *Kardynał Poniflet* L. Chwistka (powieść zawierająca m.in. nazwy nie istniejących roślin, powst. ok. 1906, zniszczona w 1919), *622 upadki Bunga S. I. Witkiewicza* (powst. 1909—1911, druk 1972), *Hamlet wtórny. Królewiec wszechświata. Trzy akty groteskowego bombastu wśród rzeczywiście spóczesnych a urojonych możliwości* — dramat R. Jaworskiego (powst. prawdopodobnie 1911—1921, przez wiele lat uważany za zaginiony). Wiadomo również, że krytyk T. Dąbrowski pisał ok. 1914 r. „powieść groteskową” pt. *Hilary Serwusik* — zachowały się o niej tylko nieliczne informacje.

⁵⁵ W. Jabłonowski, *Rozprawy i wrażenia literackie*. Warszawa 1908, s. 324—344. — S. Garysz, *Ironiści polscy*. „Nasz Kraj” 1907, nr 21—23. — J. Lemański, *Satyra polska. Wstęp do antologii*. „Echo Literacko-Artystyczne” 1912, z. 2.

⁵⁶ Najobszerniej o tych sprawach pisał Kłosiński (*Groteska w świadomości artystycznej Młodej Polski*).

⁵⁷ A. Basler: *Stare i nowe konwencje w malarstwie*. (Od Cézanne’a do kubizmu). „Krytyka” 1913, nr 4; *Głosy o sztuce współczesnych artystów francuskich. O rysunku i rysownikach nowożytnych*. „Museion” 1911, nr 7/8. — J. Topass, *Szlakami dusz twórczych. Sylwety i szkice*. Warszawa 1913. Zob. Kłosiński, *Groteska w świadomości artystycznej Młodej Polski*.

etc.) i posługiwała się ich klasycznymi motywami (transformacje, metamorfozy, animizacje, hiperbolizacje, zjawiska tajemnicze i niewyjaśnione). Jednakże większość tych groteskowych języków obsługiwała w tym czasie niegroteskową problematykę polskiego modernizmu. Poszczególne elementy grotesek występowały najczęściej w służbie młodopolskiej psychologii albo symbolizmu, pesymizmu albo tragizmu, a znacznie rzadziej — satyry i humoru. Ten ostatni zresztą bywał najczęściej łączony z kategorią smutku lub tragizmu (np. smutni pierroci w opowiadaniach Germana, „poważna” lub „uroczysta groteska” Jaworskiego, smutne postaci z komedii *dell'arte* na obrazach Wojtkiewicza). Młoda Polska niewątpliwie zmieniała znaczenia i funkcje wielu elementów klasycznej groteski i uprzywilejowała tylko jedną ze stron groteskowej wizji świata (tragizm, smutek, pesymizm, rozpacz *etc.*). Jakości i kategorie sprzeczne (tragizm i humor, śmiech i potworność) traktowane były najczęściej jako zjawiska rozłączne. Artyści Młodej Polski rzadko zdobywali się na dystans wobec jednowymiarowości własnej problematyki, która funkcjonuje niemal wyłącznie jako problematyka „wysoka”. (np. tragizm istnienia, piękno, tajemnica Sztuki, Absolut). Ten dystans ujawniał się rozmaicie w różnych utworach i wypowiedziach (zwłaszcza w późniejszej fazie Młodej Polski), będąc świadectwem odczuwania rzeczywistości jako nierozwiązywalnego spiętrzenia wykluczających się jakości. Dla dziejów groteski epoka Młodej Polski była więc przełomowa: z jednej strony, dokonała się dewaluacja (obniżenie) motywów historycznej groteski: zwłaszcza mitologicznej, ale także gotyckiej, fantastycznej i ornamentacyjnej, które wkrótce stały się standardowymi rekwizytami kultury masowej. Z drugiej strony natomiast intensywnie rozwijała się groteska o zwielokrotnionych funkcjach metaartystycznych (językowych, parodystycznych, intertekstualnych), która w piątym wieku istnienia tego terminu dziełom sztuki, zwłaszcza literackiej, nadawać będzie nowe i osobliwe piętno.

9. Zapomniany język

Zasadniczą zmianę w dziejach groteski w Polsce wprowadza dwudziestolecie międzywojenne. Utwory i programy pierwszej dekady tego okresu określają wówczas następujące zjawiska: 1) recepcja nowych, awangardowych kierunków artystycznych (kubizmu, futuryzmu, surrealizmu, dada, sztuki abstrakcyjnej, formizmu *etc.*); 2) polemiczna recepcja modernizmu (zwalczanie symbolizmu, ale — często bezwiedne — nawiązywanie do ekspresjonizmu); 3) powszechna świadomość końca minionej epoki historycznej. Ten, schematycznie tu nakreślony, stan rzeczy spowodował eksplozję manifestów, programów, utworów i zachowań literackich, w których stawiano sobie za cel stworzenie sztuki: 1) antyrealistycznej, 2) popularnej i demokratycznej, 3) zrywającej ze znanymi

sposobami ekspresji artystycznej. Realizacji celu pierwszego służyło przede wszystkim hasło *d e f o r m a c j i* oraz „blagi” i „bezsensu” w sztuce, propagujące niczym nie skrępowaną „wolność” tworzenia najbardziej „dziwacznych” i „nieprawdopodobnych” konstrukcji artystycznych. Cel drugi uzasadniał sięganie po tematy i środki typowe dla sztuki popularnej (np. masowej — tu: wpływ kina). Z kolei cel trzeci osiągany był m.in. za pomocą rozmaitych działań parodystycznych, prześmiewczych, destrukcyjnych i prowokacyjnych wobec zastanych konwencji artystycznych i gustów tak odbiorców, jak i twórców sztuki. Wszystkie te działania były manifestacyjną rezygnacją z koncepcji sztuki jako sprawy „poważnej” i „uroczystej” na rzecz sztuki rozumianej jako „zabawa”, ludyczna „gra” z odbiorcami lub środek wywoływania niezwykłych, intensywnych doznań estetycznych, metafizycznych i poznawczych (futuryzm, Skamander, pisma „Nowa Sztuka” i „Almanach Nowej Sztuki”, Witkacy).

Takiemu rozumieniu twórczości artystycznej sprzyjało odczucie radykalnej zmiany cywilizacyjnej oraz — nie znane epoce modernizmu — traktowanie związku jakości kontrastywnych jako zjawiska *n a t u r a l n e g o*, reprezentatywnego dla nowej rzeczywistości społeczno-historycznej lub niezbędnego do jej zrozumienia. Niewątpliwie problematyka estetyczna „nowej sztuki” była przede wszystkim *g r o t e s k o w a*. Niemniej sam termin „groteska” nie był wówczas używany. Właśnie ekspansja nazewnictwa awangardowych „izmów” i powszechna w tym czasie niechęć do dziedzictwa historycznego powodują, że groteska staje się zapomnianym językiem artystycznym, którego jednak powszechnie się używa. Jeśli w epoce modernizmu została zapomniana tradycja groteskowa mitologicznych i średniowiecznych hybryd, to „nowa sztuka” dwudziestolecia „zapomina” o groteskowych tradycjach wyrażania kontrastu estetycznego, tworzenia dziwacznych kształtów, znaczeń, hybrydacji, karykatury, farsy i wszelkiej *d e f o r m a c j i* w sztuce.

Charakterystyczne, że najbardziej „groteskowy” spośród wszystkich pisarzy tego okresu, Stanisław Ignacy Witkiewicz, kategorycznie odrzuca termin „groteska” jako nazwę dla typu swojej twórczości. Podobnie nie jest łączona z historią groteski twórczość Stefana Grabińskiego, kontynuującego tradycję groteski fantastycznej, stwarzającego w swych utworach nastrój dziwności, tajemnicy, grozy, wielu autonomicznych rzeczywistości — typowy dla groteski uprawianej w XIX w. przez Hoffmanna i Poe’go. Także poza skojarzeniami z tradycją groteski pojawiają się motywy mitologicznych hybryd: sylen, satyr, faun, a przede wszystkim Dionizos (Pan) występują m.in. w utworach Tytusa Czyżewskiego (*Śmierć Fauna*), Anatola Sterna (*Europa*), Juliana Tuwima (*Czyhanie na Boga*), Jarosława Iwaszkiewicza (*Dionizje*, libretto do *Króla Rogera* K. Szymanowskiego), Jerzego Mieczysława Rytarda (*Wniebowstąpienie*), Aleksan-

dra Wata (*Piecyk*), Adama Ważyka (*Hiacynt*). Wariant odwołań mitologicznych — które były wynikiem żywej jeszcze tradycji ekspresjonizmu i neoparnasizmu — stanowiła mitologizacja pracy, maszyny i techniki w wielu wierszach pierwszej dekady dwudziestolecia międzywojennego, a ponadto adaptacja mitologii słowiańskiej (np. we wczesnych wierszach J. Przybosia).

Poza wymienionymi łatwo wskazać jeszcze inne elementy słownika groteski: lalki, maski, mechanizmy, kukły, motywy karnawału, tańca *etc.* Wszystkie one występują jednak w odmiennych funkcjach niż w okresie modernizmu. Groteski międzywojennej nie charakteryzuje tylko istnienie tych elementów — a więc sam wybór tradycji. Hasłem wywołującym staje się natomiast *d e f o r m a c j a* składników dziedzictwa cywilizacyjnego oraz potocznego doświadczenia świata — a więc zaskakujące użycie, zestawienie, przekształcenie czy znaczenie poszczególnych części utworu artystycznego. Różnorodne typy groteskowej deformacji spotkać można we wszystkich rodzajach i gatunkach literackich⁵⁸. Pojawiają się

⁵⁸ Np. w wierszach futurystów (A. Stern, *Cztery przemiany, Nimfy, Dusza*; A. Wat, *Namopaniki*, S. Młodożeniec, J. Jankowski) i poetów „Nowej Sztuki” (Ważyk, Gacki) oraz w utworach innych poetów, np. Tuwima (*Z kinematografu*, 1914; *Stopiewnie*, 1923), M. Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej (*Ślub, Historia o koralach*, 1922), Cz. Miłosza (fragment z *Poematu buffo*, 1931); w utworach narracyjnych: A. Wata (tzw. *Piecyk*, 1920; *Powieść*, 1922; *Sprzedawca snów*, 1922; *Bezrobotny Lucyfer*, 1927), A. Ważyka (*Adolf i Narcyz*, 1925; *Księżę konserw*, 1929), M. Choromańskiego (*Biali bracia*, 1931; *Opowiadania dwuznaczne*, 1934), W. Gombrowicza (*Dramat baronostwa, Pamiętnik z okresu dojrzewania*, 1933; *Mechanizm życia, Studnia*, 1935); w teorii teatru R. Jaworskiego (wstęp do dramatu *Hamlet drugi. Królówic polski. Trzy akty współczesnej groteski wśród rzeczywistych i scenicznych możliwości*. „Krokwie” 1921, nr 2); w koncepcjach teatralno-estetycznych Witkacego (*Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, 1919; *Szkice estetyczne*, 1922; *Teatr*, 1923); w poszczególnych dramatach, np. A. Sterna (*Fabrykant torped*, powst. 1920, druk 1970), A. Nowaczyńskiego (*Wojna wojnie, czyli Marchoń i Miroluba*, 1928), Witkacego (od *Pragmatystów* <1919> do *Szewców* <1934> — 17 tytułów), W. Wandurskiego, B. Jasieńskiego (*Śmierć na gruszy*, 1923; *Bal manekinów*, 1931), M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (*Szofer Archibald*, 1924; *Rezerwat*, 1927 (?); *Baba dziwo*, 1932; *Mrówki*, 1934), W. Gombrowicza (*Iwona księżniczka Burgunda*, 1939); w powieściach: B. Ostrowskiej (*Bohaterski Miś*, 1919), B. Jasieńskiego (*Nogi Izoldy Morgan*, 1923; *Pałę Paryż*, 1929), A. Struga (*Wielki dzień*, 1926, wyd. osobne 1957), J. Kadena-Bandrowskiego (*Generał Barcz*, 1923; *Mateusz Bigda*, 1933), B. Winawera (*Doktor Przybram*, 1924), R. Jaworskiego (*Wesele hrabiego Orgaza. Powieść z pogranicza dwóch rzeczywistości*, 1925), J. Kurka (*Kim był Andrzej Panik*, 1926), S. I. Witkiewicza (*Pożegnanie jesieni*, 1927; *Nienasycenie*, 1930), K. I. Gałczyńskiego (*Porfirion Osiełek, czyli Klub Świętokradców*, 1929), L. Chwistka (*Pałace Boga*, powst. 1932—1933, wyd. 1968), W. Gombrowicza (*Ferdydurke*, 1937), B. Schulza (*Sklepy cynamonowe*, 1933; *Sanatorium pod Klepsydrą*, 1937), J. Wittlina (*Sól ziemi*, 1935), S. Flukowskiego (*Urlop bosmanmata Kłębuch*, 1939) oraz w ukazujących się przez całe dwudziestolecie utworach S. Grabińskiego (m.in. *Demon ruchu*, 1919; *Szalony pątnik*, 1920; *Niesamowite opowieści i Księga ognia*, 1922; *Cień Bafometa*, 1926; *Wyspa Itogo*,

zazwyczaj „lokalnie”, jednak nierzadko organizują także całość konstrukcji poszczególnych utworów.

Niezależnie od różnych koncepcji artystycznych i intelektualnych poszczególnych pisarzy groteska międzywojenna ujawnia się w postaci powtarzalnych motywów i sposobów konstruowania tekstu literackiego. Do najczęstszych należą wówczas: (1) rozcłunkowanie (np. ciała, przedmiotu, pejzażu) i towarzyszące mu (2) hiperbolizm szczegółu (Czyżewski, Jasiński, Stern, Wat, Gombrowicz), (3) jukstapozycje (Czyżewski, Ważyk), polegające na mieszaniu (zestawianiu) nie powiązanych obrazów, znaczeń i zdarzeń oraz towarzyszące im (4) hybrydacje tych elementów (na poziomie rodzajów, gatunków, stylów i jakości, np. zmieszanie tematu „poważnego” i „farsowego”, tandety i problematyki filozoficznej u Jaworskiego i Witkacego; szczególne miejsce przypada tu hybrydacji semantycznej — typu: *But w butonierce* Jasińskiego, *Słońce w brzuchu* Sterna, (5) motyw *bestiarium* (Czyżewski, Wat, Pawlikowska), (6) motyw komedii *dell'arte*, temat farsy, kukielki, karnawału, wesołej śmierci, błazenady i reżyserowania (zdarzeń, ludzi *etc.*): Ważyk, Stern, Jaworski, Witkacy, Wat, Gombrowicz, (7) motyw metamorfozy (Grabiński, Schulz), (8) motyw animizacji (np. strajk przedmiotów w powieści Ostrowskiej, wędrówki butelek w prozie Schulza), (9) motyw objawienia, wizji, pro-roctwa (Wat, Gałczyński, Schulz, Tuwim).

Mimo że niektóre z tych technik groteskowych miały swoje antecendencje w okresie Młodej Polski (np. w *Zakopanoptikonie* Struga), to jednak groteskę międzywojenną (przede wszystkim pierwszej dekady) wyodrębniają trzy, zupełnie nowe, zastosowania. Po pierwsze, groteska w kręgu „nowej sztuki” staje się ekspresją poczucia całkowitej dehierarchizacji kultury i rzeczywistości (Stern, Jasiński, Wat, Jaworski). Po drugie, groteska przedstawia świat niespójny, rozpadający się na nie powiązane i sprzeczne elementy (wartości, sądy, sytuacje, jakości *etc.*). Po trzecie — groteska staje się sposobem wyrażania międzywojennego katastrofizmu (motyw obłądnego koła historii u Wata i Ważyka, motyw upadku i zagrożenia cywilizacji u Jaworskiego i Witkacego, apokaliptyczne objawienia u Gałczyńskiego i Tuwima; motto do *Balu w Operze*).

Mimo że techniki i motywy groteskowe występują wówczas w wielkiej liczbie utworów i posługują się nimi prawie wszyscy twórcy dwudziestolecia⁵⁹, to jednak najwybitniejsze realizacje groteski międzywojennej łączą się tylko z kilkoma postaciami. Postacią dla mnie najważ-

1936). Ponadto groteska jest konstytutywnym elementem poematów K. I. Gałczyńskiego (*Koniec świata*, 1929; *Bal u Salomona*, 1931; *Ludowa zabawa. Komicznik literacki*, 1934) i J. Tuwima (*Bal w Operze*, powst. 1936, wyd. 1953).

⁵⁹ Międzywojenna groteska miała też, oczywiście, liczne konteksty zewnętrzne (np. tłumaczenia z literatur rosyjskiej, francuskiej, niemieckiej i angielskiej), które muszą tu z braku miejsca pominąć.

niejszą będzie w tym szkicu Aleksander Wat — przede wszystkim jako autor wspomnianego już *Piecyka*. Mimo że twórczość Wata niewątpliwie otwiera groteskę międzywojenną, to jednak omówię ją dopiero na końcu tych rozważań. Spróbuję bowiem uzasadnić tezę, że *Piecyk* Wata nie tyle otwiera międzywojenną groteskę, lecz właściwie kończy ten jej model, który zrealizowała Młoda Polska, a który stał się znany i został doceniony dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym.

Najpierw jednak kilka przypomnień — dla historyków literatury oczywistych, ale w tym syntetycznym obrazie niezbędnych.

10. Przypomnienia

Programowym twórcą groteski był w dwudziestoleciu Roman Jaworski, którego twórczość stanowi ogniwo bezpośrednio łączące groteskę młodopolską i międzywojenną. We wstępie do dramatu *Hamlet drugi* Jaworski sformułował własną kompozycję dramatu i teatru groteskowego⁶⁰. Miał to być teatr deziluzyjny, odrzucający zasady realizmu, a zwłaszcza jednokonwencyjności gry aktorskiej. Jaworski tworzył jednak „groteskę poważną”, która w istocie miała być próbą stworzenia nowożytnej tragedii bez tragizmu. Dlatego też odwoływał się do tradycji misterium, podczas którego miano poszukiwać i doznawać *sacrum* w świecie całkowicie zdesakralizowanym. Swoje pomysły Jaworski zrealizował w powieści pt. *Wesele hrabiego Orgaza* (nawiązującej w tytule i w wielu motywach do malarstwa El Greca) oraz w pisanym równocześnie dramacie pt. *Hamlet wtóry*. Zasadą estetyki Jaworskiego była monstrualna hybrydyczność (synkretyczność) form, stylów i tematów. W sferze tematyki powieść Jaworskiego przedstawia cywilizację w stanie agonalnym — wszystkie wartości zostały zrujnowane: religię zamieniono w jarmarczność, farsa stała się przedmiotem kultu, jednostka została wyeliminowana przez tłum manipulowany w skali całego globu. Formy ludyczne (wesele, mecz sportowy, zabawa) niczym się nie różnią od form obrzędowo-kultowych (pogrzeb, msza, misterium). Koncepcją powieści hybrydycznej oraz filozoficzno-socjologiczną problematyką przemian cywilizacji Jaworski antycypował twórczość powieściową Witkacego. Farsowo-satyryczne elementy groteski pojawiają się też we fragmentach

⁶⁰ R. Jaworski, *Hamlet drugi. Królewic polski. Trzy akty współczesnej groteski wśród rzeczywistych i scenicznych możliwości*. „Krokwie” 1921, nr 2. Przekład w: *Historie maniaków*. Zob. Juszcak, op. cit. Nb. tytuł nie publikowanego dramatu Jaworskiego, który zachował się w Archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, był inny: *Hamlet wtóry. Królewic wszechświata. Trzy akty groteskowego bombastu wśród rzeczywiste społecznych a urojonych możliwości*. Tekst tego dramatu wraz ze wstępem ukaże się w moim opracowaniu w kolejnym tomie „Archiwum Literackiego” pod redakcją T. Lewandowskiego. Tam podaję szczegółowsze informacje o losach tego utworu.

ostatniej (nie dokończonej lub zaginionej) powieści Jaworskiego pt. *Alcybiades*, ale są już one skromnymi odpryskami wcześniejszych pomysłów pisarza i — być może — zapowiedzią nowej, niehybrydycznej formuły groteski w prozie tego autora.

Z perspektywy końcowej tezy mego szkicu szczególnie interesujący jest przypadek dramatu Jaworskiego. Z powieścią łączy go temat konwulsji cywilizacji europejskiej w momencie wielkiej przemiany historycznej, jaką spowodowała pierwsza wojna światowa. Typowo modernistyczny konflikt wartości utylitarnych i transcendentnych, konflikt między twórczością a ideologią, fascynacja nowoczesną techniką, motyw wielkiej manipulacji świadomością społeczną, a przede wszystkim przedstawianie procesów historycznych w konwencji groteskowej farsy i misterium *buffo* — wszystko to są elementy wspólne *Hamleta wtórego* i *Wesela hrabiego Orgaza*, a zupełnie nie istniejące w *stricte* młodopolskiej grotesce Jaworskiego, tj. w *Historiach maniaków*. Czyni to groteskę Jaworskiego znacznie bliższą twórczości Witkacego niż np. twórczość Micińskiego, z którą Witkacego tradycyjnie łączono.

Ale nie historiozofia Jaworskiego mnie tu interesuje, lecz taka koncepcja estetyki groteski, która polegała na nieuchronnym „mocowaniu się” z istniejącymi pierwowzorami — na przetwarzaniu nagromadzonych w nich sensów, na mówieniu rzeczy nowych, ale zawsze semantycznie odsyłających do tego, co było już znane w tradycji. To jest właśnie przypadek *Hamleta wtórego*. Utwór ten nie tylko powtarza (i przetwarza) sytuacje fabularne, miejsce akcji i podstawowe relacje osobowe znane z dramatu Szekspira, lecz także wykorzystuje zjawisko „hamletyczności” jako figurę interpretacji zjawisk współczesnych (wojna, rewolucja).

Karol Irzykowski — który o pomysle *Hamleta wtórego* słyszał zapewne od samego autora — umieścił ten utwór w kontekście twórczości dramatycznej Otto Ludwiga, który chciał „pisać nowe szekspirowskie dramaty tak, jakby je pisał, gdyby miał jego treść”⁶¹. Szkic Irzykowskiego pozwala zobaczyć *Hamleta wtórego* na tle ogólniejszej problematyki artystycznej modernizmu, a po części i dwudziestolecia międzywojennego, co mnie tu — w przypadku dziejów groteski — szczególnie interesuje. Jest to problematyka podejmowania sprawdzonych pierwowzorów literackich dla wyrażenia własnych koncepcji artystycznych. Z jednej strony, takie uwewnętrznienie wzorów z przeszłości (motywów, tematów, dzieł etc.) było w okresie modernizmu inspirowane potrzebą tworzenia syntezy rozmaitych kultur, dzieł i epok, z drugiej wszakże prowadziło do zamykania zagadnień współczesnych w ramach dawno już sprawdzo-

⁶¹ K. Irzykowski, *W kształt linii spiralnej*. „Prawda” 1911, nry 3, 4. Przedruk w: *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*. Lwów 1913. Cyt. z: *Pisma*. T. 1. Kraków 1980, s. 454.

nych języków artystycznych. Ten właśnie dualizm stał się przedmiotem arcyciekawej polemiki Tadeusza Dąbrowskiego z Karolem Irzykowskim⁶².

Cała twórczość Jaworskiego — a *Hamlet wtóry* jest tu przykładem wyjątkowo jaskrawym — zawiera w sobie tę właśnie problematykę. Z jednej strony Jaworski zamknięty jest w modernistycznej potrzebie obrony ciągłości w kulturze (a więc stałego ponawiania jej arcywzorów, tematów, wartości), z drugiej jednakże — nieustannie dąży do rozpoznania i ekspresji nowych treści, nowej problematyki, jaką dostrzega w rzeczywistości cywilizacyjnej powstałej w wyniku pierwszej wojny światowej. Właśnie ta druga potrzeba prowadzi do radykalnego przekształcania, deformowania podejmowanych wzorów literackich. Duchowo związany z modernistyczną wizją kultury, nie waha się dokonywać na niej typowo futurystycznych operacji. Tym właśnie działaniom służy groteska, która twórczości Jaworskiego pozwala się odnaleźć w kręgu „nowej sztuki” pierwszego, powojennego dziesięciolecia.

Natomiast pisarzem, który w swej twórczości zagaścił motywy groteski na nie znaną wcześniej skalę, był — jak wiadomo — Stanisław Ignacy Witkiewicz. Ideałem sztuki stała się dla niego „Czysta Forma”, której celem było wyrażanie (i ujawnianie) Tajemnicy Istnienia zarówno jednostki, jak i świata społecznego. Czysta Forma istniała jednak dla Witkacego poza „kategoriami życiowymi” i poza historycznymi wzorcami artystycznymi. Z tych względów Witkacy odrzucał termin „groteska” tworząc własną teorię sztuki, która była częścią jego systemu filozoficznego (ontologia, historiozofia, estetyka). Punktem wyjścia koncepcji Witkacego była negacja konwencji werystycznych (realistyczno-naturalistycznych). Służyły jej rozmaite sposoby „deformacji” i „perwersji artystycznej” dokonywane na elementach życiowych i dziedzictwie artystycznym poprzednich epok. Witkacy odrzucił więc realistyczną motywację działań, psychologii i wyglądu postaci. Rozbijał związki słów i zachowań, mieszał motywy realistyczne z surreálnymi, postacie traktował jak marionetki, a jednocześnie czynił je nośnikami poważnej problematyki filozoficznej i psychologicznej (a także rzecznikami jego własnych poglądów). W efekcie współrzędził wszystkie rzeczywistości przedstawione, wprowadzając elementy swoich utworów w stan permanentnej dysharmonii. Równocześnie zintensyfikował grę umownością, parodią i komentowaną mistyfikacją. Żywa w twórczości Witkacego tradycja ekspresjonizmu ujawniła się m.in. ostrymi kontrastami, hiperbolizacją szczegółów, demonizacją postaci i stałym występowaniem karykatury. Wszystkie te działania, łącznie z hybrydacją językowo-gatunkową utworów, składają się na najbardziej reprezentatywną dla dwudziestolecia

⁶² T. Dąbrowski, *Wybaw nas, Panie, od przeszłości*. „Widnokręgi” 1911, s. 3. Na szkic ten zwrócił mi uwagę Tomasz Lewandowski.

twórczość groteskową. Integralną cechą groteski Witkacego — która go łączy z Faleńskim, Jaworskim i Micińskim — była katastroficzna wizja historii i rozwoju jednostki. Przeszłość jest ruiną, przyszłość grozi całkowitą mechanizacją i unifikacją życia społecznego, a przede wszystkim zanikiem wszelkich uczuć wyższych (religijnych, metafizycznych). Jedynie szokująca deformacja zastanych elementów może odwlec — choć nie na długo — ostateczny koniec „człowieka metafizycznego”. Odraczaniu tego „wyroku” służyć miała, zdaniem Witkacego, sztuka: teatr i malarstwo.

Zupełnie inny typ groteski zrealizował w swej twórczości Bruno Schulz. Jeśli Witkacy potęgował kontrasty i deformacje, to Schulz dążył do secesyjnego stapiania elementów i zacierania granic między różnymi płaszczyznami czasowymi, między tym, co rzeczywiste, a tym, co tylko pomyślane, prawdopodobne, potencjalne. Mimo szokowania dysharmonią — świat Witkacego rządzony jest przez wyrazistą hierarchię wartości, natomiast zasadą twórczości Schulza jest płynna dehierarchizacja wszystkiego. W zupełnie innej funkcji pojawiają się więc w tej twórczości tradycyjne motywy groteskowe (lalki, manekina, animizacji, metamorfozy, mitologicznych hybryd). Chociaż ich prezentacji towarzyszy często ironia, a nawet degradacja (*Traktat o manekinach*), to jednak nie są one włączone w żywioł parodii, drwiny czy destrukcji. Jeśli Witkacy spektakularnie deformuje rzeczywistość, to Schulz ją niezauważalnie subiektywizuje. Działania te obejmują także stylistyczno-semantyczną płaszczyznę ich utworów.

Oprócz wymienionych pisarzy oryginalne wersje groteski stworzyli Bolesław Leśmian i Konstanty Ildefons Gałczyński. Leśmian był w tym okresie najoryginalniejszym kontynuatorem — ale i twórcą — groteski modernistycznej. W świecie jego liryki zdestabilizowane zostały naturalne relacje czasowe i przestrzenne, wypełniły go twory kalekie, ułomne i hybrydyczne oraz żywioł metamorfoz obejmujący wszystkie sfery bytu i niebytu. Oryginalność Leśmianowskiej groteski ujawniła się także z niezwykłą siłą na poziomie języka poetyckiego (słotwórstwo, semantyka). Z kolei Gałczyński żywiołowi fantastyki, mistyfikacji i absurdu nadał charakter żartobliwy i osobisty. Groteskowe chwytły i sytuacje funkcjonują jednak w twórczości Gałczyńskiego jako rekwizyty poetyckie — są więc zawsze rozbrajane przez dowcip, umowność, wzruszenie czy nastrojowość, które łagodzą i likwidują wszelkie problemowe napięcia. Groteska Leśmiana ciąży ku ontologicznemu i egzystencjalistycznemu dramatowi; groteska Gałczyńskiego — ku bufonadzie, lirycznej farsie i poetyckiej zabawie⁶³.

Natomiast pisarzem, który w okresie międzywojennym odrodził,

⁶³ Ze względu na syntetyczny charakter moich uwag rezygnuję z podawania bibliografii dotyczącej tych autorów.

a także w niezwykle sposób nobilitował groteskę, był Witold Gombrowicz. Nie sformułował on teorii sztuki groteskowej, jednak posługiwał się terminem „groteska” z pełną aprobatą. Identyfikował się z autorem, w których twórczości groteska stanowiła charakterystyczną zasadę artystyczną (Cervantes, Shakespeare, Rebelais, Jarry, Gałczyński). Groteskę Gombrowicza można rozpatrywać jako filozofię, estetykę lub poetykę poszczególnych utworów. Przed 1939 r. filozoficzna strona groteski tego pisarza sprowadzała się do tezy, że osobowość jednostki zniekształcana jest przez to, co społeczne, czyli „Formę”, tj. normy regulujące życie zbiorowości ludzkich. „Forma” to maski i role, jakie życie społeczne nakłada na jednostkę. Ponieważ według Gombrowicza występuje ono zawsze w kostiumie „dojrzałości”, jedynym sposobem wyrwania się spod zniewalającego działania „Formy” jest opowiedzenie się za „niedojrzałością” (za tym, co młode, nieukształtowane i jakby podrzędne w oficjalnej hierarchii kultury). Z drugiej jednak strony — „Forma” dla Gombrowicza jest jedynym sposobem istnienia jednostki, gdyż wytwarza się między ludźmi jako skutek ich interakcji. Odrzucić jej nie można, a zapanować nad nią to tyle, co ją „oswoić”, tzn. to, co narzucone, traktować jako spontaniczne, to, co sztuczne — jako naturalne. Być sobą to tyle, co reżyserować własną i cudzą „Formę”.

Wszystkie te procesy oznaczają nieustanne ścieranie się antagonicznych wartości: wywyższeniu towarzyszy poniżenie, dojrzałość — niedojrzałość, autentyczności — schematyzm, a formowaniu — deformacja. Ten nieustanny konflikt kontrastów stanowi rdzeń wczesnej filozofii Gombrowicza. W płaszczyźnie estetycznej odpowiada mu równie silny konflikt jakości: piękno i brzydota, humor i powaga, farsa i tragedia okazują się dwiema stronami tego samego zjawiska. Gombrowicz chętnie posługiwał się stereotypami fantastyki romantyczno-symbolicznej: powierzchwnia i głębia, jasność i ciemność, tajemnica i oczywistość, *etc.* stanowią ulubione opozycje Gombrowicza, za pomocą których wyrażał on swą problematykę. Z kolei w płaszczyźnie poetyki utworów Gombrowicz najchętniej posługiwał się dobrze znanymi konwencjami i motywami, jak gdyby „przywabiając” za ich pomocą czytelnika. Na nieco wyższym pięttrze to „wabienie” okazuje się wprowadzeniem w świat parodii, wyszukanych gier językowych i niesamowitości, które są rewersem potocznego widzenia świata. Jeśli jeszcze dla Jaworskiego i Witkacego „groteska” w sztuce była konsekwencją zbliżania się jej nieuchronnego końca (widzianego z perspektywy modernizmu), to dla Gombrowicza „groteska” okazała się najbardziej uniwersalnym językiem artystycznym. Rezygnując z barokowo-ekspresjonistycznych efektów Witkacego, Gombrowicz nadał swej grotesce charakter jakby powściągliwszy, mniej widoczny, ale równocześnie nieporównanie bardziej dramatyczny i artystycznie wyrafinowany.

W istocie rzeczy twórczość Gombrowicza otwiera zupełnie nowy rozdział w dziejach polskiej groteski. Nie należy już do wielkiego nurtu groteski modernistycznej, której młodopolskie skrzydło wyznaczają nazwiska Faleńskiego, Jaworskiego, Lemańskiego czy Wata. Gombrowicz, przenosząc groteskę w nowy wymiar artystyczny i intelektualny, przekroczył granicę, jakie wymienionym pisarzom narzucał jeszcze modernizm. Dotyczy to przede wszystkim traktowania zastanych konwencji, motywów i tematów literackich. Nieustanne zmaganie się z nimi (deformowanie, przekształcanie *etc.*) stanowi, jak wiadomo, dramatyczną oś koncepcji estetycznych Jaworskiego i Witkacego. Tymczasem groteska Gombrowicza nie jest w ogóle uwikłana w to „obciążenie przeszłością”, z którego nigdy nie mogli się wywikłać pisarze modernistyczni. Gombrowicz posługuje się bowiem elementami tradycji literackiej jak „znakami pustymi”, którym — w akcie kreacji — nadaje nowe, własne sensy filozoficzne. Dotychczasowe formy sztuki nie są dla niego przekleństwem, choć akceptowanym — jak dla Jaworskiego, Witkacego czy Wata. Nie są siecią, w której szamocze się pisarz na próżno próbując ją zerwać. Są „puste” w tym sensie, że nie ciągną za sobą wielowiekowego dziedzictwa kultury, i w tym sensie, że pisarz może je wypełnić własnymi znaczeniami i problemami. Jego mowa nie jest bowiem zdeterminowana przez przeszłość, lecz jakby tkwi w nim — w jego aktach wypowiedzi. Przeszłość w sztuce to nie gład przygniatający pisarza, lecz zespół form, którymi pisarz może się posłużyć do budowania komunikacji między sobą a czytelnikiem.

Zanim jednak ta świadomość mogła zostać zwerbalizowana, ów ciągnący gład przeszłości był rozbijany na najdrobniejsze cząsteczki. Z perspektywy historycznoliterackiej pisarzem, który w dwudziestoleciu posunął się najdalej w semantycznej destrukcji modernistycznej groteski, był właśnie Aleksander Wat.

11. Hermafrodytyczny szatan i bezrobotny Lucyfer

Piecyk Wata oraz, w mniejszym stopniu, późniejsze nowele należały bezsprzecznie do najoryginalniejszych realizacji modernistycznej groteski w literaturze międzywojennej.

W *Piecyku* Wat posłużył się surrealistyczną techniką „zapisu automatycznego”, która umożliwiła mu tworzenie niezwykłych połączeń pojęć i zdań. W utworze tym — jak już wskazywałem na początku tego szkicu — znajdują się skondensowane znaki (słowa, zdania) wszystkich historycznych grotesek: mitologicznej i gotyckiej, karnawałowej i fantastyk, karykaturalnej i secesyjnej. Poemat Wata w swej inkrustacji językowej jest bowiem jakby mozaiką wielu cywilizacji, w której spot-

kały się wszystkie epoki i w której wszelkie hierarchie zostały odrzucone w impecie futurystycznego „*Sturm und Drang Periode*”.

Mimo że chronologicznie pierwszy, *Piecyk* Wata zdaje się być równocześnie ostatecznym wyczerpaniem tych możliwości, jakie pisarzom dwudziestolecia międzywojennego stworzyła kultura modernistyczna. Wat bowiem zgromadziwszy arcybogaty katalog wszelkich groteskowych motywów dokonał ich jakby całkowitej desemantyzacji. W istocie rzeczy nieważne jest, czy poetykę *Piecyka* tłumaczyć będziemy odwołaniem do *Iluminacji* Rimbauda, do *Heretyka i Spółki* Apollinaire’a, czy presurrealistycznym „zapisem automatycznym”. Istotny jest bowiem fakt, że elementy groteski (mitologicznej, gotyckiej i karnawałowej), z których artysta modernistyczny tworzył całości znaczące (np. symboliczne, alegoryczne, metaforyczne), zostały przez Wata włączone w nowe zespoły słowne: takie, których podstawowym zadaniem było zniszczenie semantyki tradycyjnej wypowiedzi literackiej. A mówiąc słowami samego Wata:

odklejenie dyskursu składni poetyckiej od dyskursu i składni logicznej i, szerzej, racjonalnej. Wiązanie poszczególnych zdań, a w zdaniach i słów, nie na zasadach logicznej ciągłości czy uprawdopodobnionego opisu, nawet nie na mocy psychologicznych skojarzeń, ale przez erupcję czy inwazję w tok normalny mowy w stanie przyćmienia świadomości — słów i treści głębinowych, ciemnych. [...]

zakwestionowanie składni, próbowanie wytrzymałości jej do ostatnich granic, poza którymi jest bełkot [...]. [A 275—276]

Wat w swoim *Piecyku* przekroczył więc tę granicę deformacji, przed którą zatrzymał się Witkacy. Ten ostatni bowiem odrzucał sztukę nieprzedstawiającą (w malarstwie — abstrakcyjną), mimo że właśnie realistyczne przedstawienia i ich konwencje poddawał najwymyślniejszym „perwersyjnym” deformacjom.

Jednak mimo że w *Piecyku* Wata można rozpoznać wielowiekowe złoża groteski (obrazy, nazwy, motywy), to nawet znając wszystkie słowa tego „zapomnianego języka”, nie da się z ich pomocą odczytać żadnej informacji. Poza oszalamiającym impetem rozrywania ustalonych związków, likwidowania znaczeń, szokowania czytelników i unicestwiania wartości, którym kapliczki wznosiła literatura poprzednich epok. „ABSOLUT. Kurwa bezpłciowa o brązowym czole nieruchoma poprzez wibracje lat i kosmosów” (A 266). Oto „futurystyczny” koniec *Młodej Polski*.

Pozycja Wata była tu jednak szczególna i tę informację można jednak w jego utworach odnaleźć: w przeciwieństwie do innych bohaterów futurystycznych podmiot wczesnych utworów Wata składa relację o nieprawdopodobnych cierpieniach, jakich przysparza mu istnienie. Bohater Wata nieustannie jęczy, cierpi, męczy się, zamiera, jest zabijany, traktowany *etc.* Świat wokół jest potworny, duch i ciało poddawane są stale najwymyślniejszym torturom, a cała rzeczywistość ujawnia co chwilę

swe przedziwne, nienaturalne i niewyobrażalne kształty⁶⁴. To specyficzne — i paradoksalne w obrębie futurystycznej doktryny — odczucie świata jako koszmaru wpisuje *Piecyk* Wata w tradycję groteskowych potworności nie mniej niż arcybogata rekwizytornia monstrów, chimery, szatanów oraz hybryd wszelkiego — także ściśle językowego — typu.

Zadziwiające są dalsze losy Watowskiej groteski. Technikę zapisu zastosowaną w *Piecyku* Wat próbował kontynuować jeszcze w większej całości narracyjnej, którą zatytułował *Powieść* (!). Można w niej odnaleźć nowe opracowanie wielu zdań i obrazów zapisanych wcześniej w *Piecyku*. Jeśli jednak *Piecykiem* rządziła jeszcze poetycka zasada dowolnych skojarzeń, to *Powieść* ciąży już zdecydowanie ku narracyjności i fabularności. Efektem tego przesunięcia jest zauważalna „normalizacja” składni, opowiadania i semantyki tego utworu. Wat wyraźnie rezygnuje z rozbuchanych, oszalałających zestawień słownych *Piecyka*, z kaskady egzotycznych nazw, z metafor, które poszczególne zdania zamieniały w niewyobrażalne labirynty sensu. To „uklasycznienie” opowiadania staje się coraz bardziej wyraźne w kolejnych utworach narracyjnych Wata, by w nowelach z tomu *Bezrobotny Lucyfer* osiągnąć przejrzystość bliską — *mutatis mutandis* — prozie realistycznej. Dokładnie widać to zjawisko na przykładzie metaforyki groteskowej stosowanej na poziomie stylu poszczególnych utworów. Zanim je skomentuję, kilka przykładów.

Sześcioro nóg staruszki pełzało po wklęsłych ścianach mego pokoju i łomotało w powietrzu [...].

Robotnicy pod szyldami, jak pod ogonami cudacznych miejskich ptaków [...]. kiedy rozwalano ściany, oczom ciekawych przedstawiło się 500 trupów w drugim miesiąc gnicia, w których roilo się dziwne w łańcuchy powiązane robactwo. [cz. 7]

Kąty zarumieniły się jak pieczony szaszłyk i drzwi uroczyście dygnęły. [cz. 12]

Prezydent, którego twarz przypominała telefon. [cz. 13]⁶⁵

Dymiło gdzieś u krańców słońce, czerwona odrąbana głowa. [*Prowokator*]

Oko oczekiwało widoku biblijnych ryb, potworów morskich. [...] Z okna swego domu widział rynek: na wzniesieniu siedzi sprzedawca snów w koronie,

⁶⁴ Zob. wyznanie A. Wata po latach (*Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Cz. 1. Przedmowa Cz. Miłosza. Do druku przygotowała L. Ciołkoszowa. Londyn 1981, s. 53): „napisałem tego *Piecyka*, w którym rzeczywiście jest jakaś autentyczność [...], jakaś zupełnie potworna rozpacz bezprzyczynowa, bóle bezprzyczynowe, ale zupełnie realne i autentyczne”.

⁶⁵ A. Wat, *Powieść*. „Almanach Nowej Sztuki” 1922, nr 2. Ciąg dalszy nie ukazał się.

wyolbrzymiały, o nieludzkich, olbrzymich proporcjach ciała. [...] Jakieś dziwne rozwiane kształty, półludzkie, półroślinne, krystaliczne. [...] Z okien swego domu oglądał dziwne roślinne kształty, niknące w powietrzu. Widział wracającą z oddalenia, wyolbrzymiałą bez granic postać sprzedawcy snów, która rozrastając się nad nim, przesłoniła mu niebo. [*Sprzedawca snów*]

przyglądał się szaleństwu ciał, parzących się w przeróżnych kombinacjach, potworom, co na kształt bóstw hinduskich składają się z wielu członków. [*Hermafrodyta*, s. 166]

piersi były dwiema obszernymi szyjkami pękatego dzbana brzucha. [*Hermafrodyta*, s. 163]

Chudy, smutny anioł, spragniony upadku w objęciach maciory. [*Hermafrodyta*, s. 164]

Znęcał się nad przeciwnikiem, jak gdyby miał pod sobą wszystkie te opasłe i syte mordy epicierów, siedzących z żonami w łóżach, dandysów, kokot, midinetek, sutenerów, studentów, subiektów, [...] jak gdyby miał pod sobą mordę całego globu, miękką, sytą i opasłą. [*Tom Bill. Szampion ciężkiej wagi*, s. 199]

Słowa wypelzały z kącików ust jak węże [*Czyście nie widzieli ulicy Gołębiej?*, s. 118]

I już w tym sennym, wolnym ruchu nieba, powozów i światła, w tych nieruchomych, masywnych wawozach kamieni, nieba, asfaltu, przewalała się, dźwigała się, pęczniała, parła, tarła się, dzieliła się, rozlewała, nabuchała radośna, wrzeszcząca, roześmiana, kolorowa tysiącgłowa, tysiącreka, tysiącnoga masa. [*Prima Aprilis*, s. 141]

twarze moich chińskich uczniów zjednoczyły się w zmore, w szkaradną maskę potworów z Notre Dame [*Niech żyje Europa! (Ze wspomnień byłego Europejczyka)*, s. 185]⁶⁶

Łatwo zauważyć, że jeśli groteska pełniła w *Piecyku* funkcję destrukcji wszystkich poziomów wypowiedzi, to w późniejszych utworach narracyjnych pozostały z niej już tylko stylistyczne ornamenty. Jeśli motywy groteskowe w *Piecyku* miały demonstrować najbardziej radykalną defunkcjonalizację słownika kultury, to w nowelach jest dokładnie odwrotnie: groteskowe motywy są coraz ściślej sfunkcjonalizowane. W istocie rzeczy ich rola upodabnia się do roli rozbudowanych porównań lub epitetów oddających dziwny, nadnaturalny czy przerażający wymiar rzeczywistości. I — trzeba powiedzieć — na poziomie stylistycznym nie jest to rola szczególnie eksponowana. Impet groteskowych nazwań i skojarzeń rządzących wszystkimi składnikami „mopsożelaznego piecyka” zamienia się w *Bezrobotnym Lucyferze* niemal w stylistyczną ascezę. Groteska późniejszych nowel przenosi się bowiem z poziomu

⁶⁶ A. Wat: *Prowokator*, „Nowa Kultura” 1924, nr 1; *Sprzedawca snów*. „Skamander” 1927, z. 27. Pozostałe nowele pochodzą z tomu *Bezrobotny Lucyfer* (Warszawa 1927). O tych utworach w kontekście estetyki Nowej Sztuki ciekawie pisał W. Krzysztoszek w książce *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym* (Toruń 1985).

stylistycznego (i reguł wypowiedzi) na poziom budowy świata przedstawionego (wydarzeń, postaci, akcji, tematów) i globalnych sensów tekstu. Tematem tych utworów jest historia współczesna lub mechanizmy rządzące historią. Jeśli w *Piecyku* owa historia (kultura) była przedstawiona jako monstrualne składowisko zdehierarchizowanych elementów, jako obszar wyłączony spod wszelkich reguł sensu i logiki, to historia prezentowana w nowelach ma już swoją logikę. Jest to logika absurdu, nieuchronnej klęski, logika, w której pod zewnętrznym impetem przemian czai się zawsze redukcja do form bardziej prymitywnych, w której to, co niesie teraźniejszość i przyszłość — mimo zewnętrznych oznak oszałamiającego ruchu i zmian — okazuje się naznaczone rozpadem, śmiercią, bezsensiem. Ten niewątpliwy kryptokatastrofizm znajduje się u podstaw najwcześniejszej twórczości Aleksandra Wata. Bez tej ciemnej tonacji futurystycznych utworów pisarza nie sposób zrozumieć jego dalszej biografii, a przede wszystkim — jego związków z ruchem komunistycznym⁶⁷. Ale to już inna historia.

Dla dziejów modernistycznej groteski wystarczyć musi natomiast inna puenta: przekonanie, iż rozpadły się wszelkie wartości i hierarchie, iż rzeczywistość jest dla jednostki i społeczeństwa jedynie realnością opresyjną, a przede wszystkim odczucie, że dziejami powszechnymi rządzi absurdalny mechanizm, fatalistycznie wiodący ludzkość do nieuniknionej zagłady — czynią z *Bezrobotnego Lucyfera* utwór nie tyle futurystyczny, co katastroficzny. W tym sensie nowele młodego Wata najbliższe są współczesnym im utworom Jaworskiego i Witkacego: historia w utworach tych pisarzy nie mogła mieć żadnych sensownych kontynuacji.

Z kolei *Piecyk* Wata, choć nie mówił niczego wprost o historii i świecie zewnętrznym, był wyrazem przekonania, że to literatura nie może mieć żadnych, w dotychczasowym rozumieniu, sensownych kontynuacji.

I w świecie przedstawionym, i w formach artystycznych kryje się, zdaniem tych pisarzy, nieuchronne samozniszczenie. Każdy z nich w inny sposób dał wyraz tej świadomości. Ale też każdy twierdził, że horyzont przyszłości zamknięty jest tym, co w sztuce już było. Przeszłość zatem, tj. przeszłość form, tematów, środków ekspresji, jest dla pisarzy, których tu wymieniałem, zawsze formą dotkliwej opresji, ponieważ wymusza na nich posługiwanie się całym tym historycznym bagażem. Na użytek współczesności można go albo parodystycznie przetwarzać (*casus* Jaworskiego), albo maksymalnie deformować — choć w granicach rozpoznawalności (*casus* Witkacego), albo zniszczyć go tak konsekwentnie, by

⁶⁷ Napomyka o tym Wat w *Moim wieku* (cz. 1, *passim*). Pisząc o tych sprawach nie można jednak poprzestać tylko na owym autokomentarzu.

w żaden sposób nie pozwalał się już odnieść do świata rzeczywistego (*casus* — logicznie ostatni — *Piecyka Wata*). „Wolność” międzywojennej groteski to wolność do destrukcji i deformacji. Impet Wata, wymierzony w *Piecyku* w język literatury młodopolskiej, mierzył pośrednio w uniwersum kultury w ogóle. W jej symbole i wartości, w jej hierarchie i znaczenia, a przede wszystkim — w jej sposoby budowania i wypowiedania sensu za pomocą słowa. Po futurystycznym ogniu, szalejącym we wnętrzu „mopsożelaznego piecyka”, przy którym — jak pamiętamy — „gorączkował osiemnastoletni Faust warszawski”, pozostał już tylko cywilizacyjny żużel. I przekonanie, że sztuce, tak jak i rzeczywistości w ogóle, najbliższa przyszłość musi przynieść zagładę. Taki był — jak mi się zdaje — finał modernistycznej groteski w dwudziestoleciu międzywojennym.

Unieważnił tę problematykę dopiero Gombrowicz.