

[w:] *Edgar Allan Poe – niedoceniony nowator*, redakcja naukowa Edward Kasperski i Żaneta Nalewajk, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2010, ISBN 978-83-7432-609-4, s. 175-193

EDWARD KASPERSKI

## **Komika, groteska, śmiech sataniczny**

### **Poe i Baudelaire**

Istnieje zdawałoby się uderzająca asymetria w stosunkach wzajemnych Poego i Baudelaire’a. Poeta francuski odkrył autora *Opowiadań groteskowych i arabskich* dla Francji, Ameryki i dla świata, Poe prawdopodobnie o istnieniu młodszego o dwanaście lat Baudelaire’a (rocznik 1821) w ogóle nie słyszał. Mimo tej asymetrii w sferze bezpośrednich kontaktów, obu pisarzy łączyły jednakże rozmaite, widzialne i niewidzialne, więzi literackie<sup>1</sup>. Występowała między nimi swoista, niekoniecznie naoczna i bezpośrednia, wymiana inspiracji oraz idei.

Poe żywo interesował się bowiem Francją oraz literaturą i kulturą francuską<sup>2</sup>. Był przecież twórcą postaci C. Auguste’a Dupina, genialnego detektywa paryskiego, dysponującego w oczach narratora z opowiadania *Zabójstwa przy rue Morgue* „kipiącą i śmiałą wyobraźnią”<sup>3</sup>. Baudelaire stał się z kolei, jak wiadomo, jednym z pierwszych europejskich czytelników i popularyzatorów Poego. Autentycznie fascynował się jego pisarstwem. Został autorem dwóch poświęconych mu, co prawda, niezupełnie oryginalnych, szkiców biograficznych<sup>4</sup>. Stał się wreszcie francuskim tłumaczem jego opowiadań i niektórych wierszy, w tym poematu *Kruk*<sup>5</sup>. Uważał ponadto Poego wprost za swojego prekursora.

1Stosunek ten omawiali m.in.: P.M. Jones, *Poe and Baudelaire: The “Affinity”*, “The Modern Language Review”, Vol. 40, No. 4 (October, 1945), s. 279–283; M. Françon, *Poe et Baudelaire*, „PMLA”, Vol. 60, No. 3 (Septembre, 1945), s. 841–859; Patrick F. Quinn, *The French Face of Edgar Poe*, Carbondale 1957.

2J. Matthew, *Poe’s Indebtedness to French Literature*, “The French Review”, Vol. 9, No. 3 (February, 1936), s. 217–223; R. Messac, *Influences françaises dans l’œuvre d’Edgar Poe*, Paris 1929.

3E.A. Poe, *Wybór opowiadań*, przeł. S. Studniarz, Warszawa 2009, s. 257.

4Ch. Baudelaire, *Edgar Allan Poe: sa vie et ses oeuvres*, Paris 1856, przedruk [w:] *Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages*, „Revue de Paris”, Mars–Avril 1852.

5Do tłumaczeń tych należały *Histoires extraordinaires (Opowieści niezwykłe, 1852)*, *Nouvelles histoires extraordinaires (Nowe opowieści niezwykłe, 1857)*, *Aventures d’Arthur Gordon Pym, Eureka, Histoires grotesques et sérieuses (Przygody Artura Gordona Pyma, Eureka, Opowieści groteskowe i poważne, 1865)*.

Badacze tak czy owak konstatowali pokrewieństwo w poglądach estetycznych obu pisarzy, mimo występujących równolegle różnic, dyktowanych odmiennymi warunkami, tradycjami i kontekstami kulturowymi Francji i Ameryki. Jeśli jednak pokrewieństwo Baudelaire'a mógł objaśniać zrozumiały, niemal nieunikniony w sytuacji tłumacza wpływ Poe'go, to pokrewieństwa Poe'go w stosunku do poety francuskiego nie sposób byłoby wytłumaczyć w ten sposób. Wynikało ono natomiast, jak wolno sądzić, z prekursorskich tendencji, w które obfitowała twórczość amerykańskiego pisarza. Można by rzec, że czas przyszły wbrew logice oddziaływał tu skrycie na czas przeszły, aby ustalić dzięki niemu swoje korzenie.

Wśród tych różnych rodzajów więzi, połączył obu autorów stosunek do śmiechu. Z wielu względów zasługuje on na uwagę i szczegółową analizę. Tym właśnie problemem zajmuję się w niniejszym tekście. Otóż, łącząc rozmaite wątki teoretyczne i respektując różne formy literackie komiki, pisarz francuski na swój sposób podsumowywał w tej dziedzinie teorię i praktykę epoki. Uwzględniał zarówno koncepcje klasycystyczne, jak bliski Poemu romantyzm i gotycyzm. Odwoływał się do tradycji komizmu praktykowanego w komediach Molière'a, *commedia dell'arte*, w groteskowych opowiadaniach Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna. Nawiązywał szeroko do teorii śmiechu demonicznego, prezentowanego w powieściach gotyckich. Analogicznie do Poe'go, przekraczał estetyczne ograniczenia romantyzmu oraz antycypował niejednokrotnie modernistyczne koncepcje śmiechu i komiki<sup>6</sup>.

Mimo szerokiej wspólnoty idei i estetyk, między Baudelairem i Poem występowały w dziedzinie komiki również znaczące, godne zauważenia i podkreślenia różnice. Dzieliła ich forma przekazu. Otóż to, co Poe wyrażał w języku artystycznym, w komicznej poetyce krótkich opowiadań, w groteskowej i burleskowej parodii poszczególnych dyskursów epoki, Baudelaire prezentował w poważnym, eksplicytnym języku referującej, analitycznej oraz krytycznej eseistyki. Swoją refleksję o śmiechu zawarł bowiem w nieobszernym, lecz treściwym szkicu zatytułowanym *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855)<sup>7</sup>. Sam ten tytuł *O istocie śmiechu i ogólnie o komice w sztukach plastycznych* sugerował – nie bez dyskretnego akcentu ironii – tryb i styl zdecydowanie akademicki.

---

<sup>6</sup>O stosunku Poe'go do modernizmu pisałem szerzej w artykule *Czy Poe był modernistą?*, [w:] E. Kasperski, Ż. Nalewajk (red.), *Edgar Alan Poe. Klasyk grozy i perwersji – i nie tylko...*, Warszawa 2009, s. 305–336. Szerzej o związkach obu pisarzy pisze M. Françon, *Poe et Baudelaire*, s. 841–859.

<sup>7</sup>Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* [1855], [w:] tenże, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres oeuvres critiques*, Paris 1962, s. 241–263. Zob. także Collections Litteratura.com <http://api.ning.com/files/.../Delessencedurire.pdf>

Mimo że punktem wyjścia dla rozważań Baudelaire'a był śmiech w kontekście plastyki, zwłaszcza karykatury, pisarz francuski poszukiwał w pierwszym rzędzie jego literackiej, kulturowej i antropologicznej esencji. Kluczowym ogniwem jego propozycji stała się koncepcja „komiki absolutnej”, kardynalnie różnej od „komiki zwyczajnej” (*comique ordinaire*, jeszcze inaczej: *comique significatif*), a nawet pod niektórymi względami opozycyjnej wobec niej.

Komika absolutna, wywodzona przez Baudelaire'a z praktyki romantyków niemieckich (głównie Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna), pozostawała również bliska estetycznie i metodologicznie postawie amerykańskiego pisarza. Zastępował on bowiem, ogólnie biorąc, komikę utylitarną i moralizującą, dziedzictwo oświecenia i klasycyzmu, romantyczną komiką światopoglądową, podważającą jednostronny, zastygły w językowych i pojęciowych schematach sposób postrzegania rzeczywistości. Nie można zresztą wykluczyć, że ideę komiki absolutnej Baudelaire kształtował w intymnym dialogu z pisarstwem Poe'go i że uwzględniała ona w tym czy innym zakresie chwytu, ujęcia i kategorie, które występowały w utworach amerykańskiego pisarza.

Baudelaire uważał swoją koncepcję śmiechu za „pewien rodzaj teorii śmiechu”<sup>8</sup>, jak pisał nie bez ukrytej kpiny. Naśladował w tym względzie w pewnym stopniu znacznie wcześniejsze, estetyczne rozważania niemieckiego pisarza Jean Paula (właśc. Johann Paul Friedrich Richter, 1723–1825) o komizmie, zawarte w jego popularnej *Vorschule der Ästhetik* (1804)<sup>9</sup>. Omawiał tedy zjawisko śmiechu w trybie przedmiotowym, niemalże definicyjnym i systematyzującym. Prezentował je „bez śmiechu”, w analitycznym i abstrakcyjnym języku estetyki i filozofii.

Tymczasem Poe, który kreował śmiech w opowiadaniach, posługiwał się w tym celu obrazowym językiem komiki. Komunikował śmieszność przedstawianych postaci, sytuacji, praktyk i języków w sposób artystyczny. Realizował komikę w gatunkowej konwencji *short story*, w prozie narracyjno-fabularnej. Korzystał z możliwości, które stwarzały w tej dziedzinie pozycja i rola dysponującego humorem narratora, satyryczna oraz familiarno-parodystyczna narracja, komiczne postacie, zabawna, przewrotna fabuła, rozśmieszające perypetie, przytaczane przez narratora, komicznie zdeformowane języki, wypowiedzi i style mówienia.

Zrozumienie głębszego sensu tego śmiechu wymagało w efekcie przekładu obrazowego języka artystycznej komiki na pojęciowe kategorie interpretacji, a także – przy

<sup>8</sup>Tamże, s. 250.

<sup>9</sup>Fragmenty dotyczące komiki, zob. Jean Paul, *Estetyka. Kurs przygotowawczy*, przeł. K. Krzemień, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 481–544.

bardziej wnikliwym badaniu – rozpoznania i przywołania wpływowych, pośredniczących kontekstów epoki. Propozycje Baudelaire’a można by uznać w tych warunkach za rodzaj prowizorycznego, historycznego paradygmatu komiki i za język pośredniczący, słowem, za adekwatny dla Poe’go metajęzyk. Naświetlały one potencjalnie na zasadzie odpowiedniości albo kontrastu niektóre istotne tendencje i własności komizmu w utworach Poe’go.

Poe’go i Baudelaire’a zbliżał do siebie również krytyczny stosunek do tych, którzy okazywali nieufność wobec śmiechu i pogrążali się w mistycznej lub transcendentalnej egzaltacji. U Poe’go stosunek ten wyrażał się częstokroć przewrotnie i pośrednio. Przykładem byłoby tutaj satyryczno-komiczne opowiadanie z 1841 roku *Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swą głowę* (*Never Bet the Devil Your Head*), opatrzone prowokującym podtytułem *Opowieść z morałem* (*A Tale With a Moral*).

Otóż ta „opowieść z morałem” stanowiła w istocie rzeczy groteskową parodię dydaktycznych, moralizujących opowieści. Poe adresował zresztą wspomnianą parodię wprost do amerykańskich transcendentalistów z Ralphem Waldo Emersonem i organem „The Dial” na czele. Dawały temu wyraz liczne aluzje w opowiadaniu. Groteskowy śmiech ponadto sam w sobie jaskrawo naruszał naturę i powagę morału. Kpił również bluźnierczo z sakralno-transcendentalnego demonizmu. Wyrazem takiej kpiny stawał się w utworze Poe’go niefortunny zakład Toby’ego Dammita, głównej postaci opowiadania, z diabłem. Stawką zakładu była głowa Dammita, która „realistycznie” znalazła się w posiadaniu podstępnego diabła w następstwie przegranej pechowego bohatera. Moralizm, realizm i fantastyczna groteska złożyły się wspólnie na komiczny efekt tego opowiadania. Względem na ten efekt kształtował w nim swobodny tok narracji oraz ostentacyjnie nieprawdopodobną i niedorzeczną fabułę.

Znaczące na tym tle było to, że również Baudelaire odnosił własne rozważania do religijnych, chrześcijańskich ograniczeń i zakazów śmiechu. Przytaczał sądy teologów i moralistów, którzy uznawali śmiech, podobnie zresztą jak łzy, za skutek upadku człowieka i wygnania z raju. Niektórzy z nich upatrywali w wesołym, beztroskim śmiechu świadectwo zepsucia natury ludzkiej i znamię niepewności losu. Stawał się on z tego powodu niejednokrotnie wyzywającym bluźnierstwem i świętokradztwem. Porównywano go z pożądliwością oraz innymi grzechami głównymi. Umoralniające przykłady unaoczniały z kolei, że potrafił śmiertelnie ranić, a nawet zabijać.

Analogicznie do parodyjno-groteskowych opowiadań Poe’go, Baudelaire akcentował konfliktowy charakter śmiechu oraz – po przeciwnej stronie – świętości, autorytetu, wiedzy (nauki) i władzy absolutnej. „W oczach Tego, który wszystko wie i wszystko może,

komentował aluzyjnie, komika nie istnieje” (*Aux yeux de Celui qui sait tout et qui peut tout, le comique n’est pas*)<sup>10</sup>. Ubolewał więc, że śmiech znamionował niejednokrotnie w opinii teologicznych autorytetów zachowanie głupców, szaleńców i swawolników i że widziano w nim objaw niedojrzałości, ignorancji i słabości ducha. Stając po stronie śmiechu, Baudelaire aranżował we Francji, ojczyźnie i bastionie klasycyzmu, romantyczny proces jego przewartościowania i nobilitacji.

Unaocznianie zjawiska represji śmiechu miało więc polemiczne motywacje i znaczenie. Baudelaire przypominał – nie bez myśli o czasach sobie bliskich i najbliższych – że w oczach mistyków śmiech często uchodził za pierwiastek diaboliczny, odciągający od nabożnego skupienia, modlitwy i kontemplacji. Uosabiał bowiem swawolną, towarzyską biesiadę oraz zwalniał od narzuconych rygorów i dyscypliny. Wyzwał swobodny tok myśli i skojarzeń. Dewoci uważali go za podszept szatana, zew piekła, przewrotne ucieleśnienie zła. Tym bardziej zastanawiało, zauważał Baudelaire – który, podobnie zresztą jak Poe, kierował się logiką przenikania się przeciwieństw oraz zasadą perwersji – że niektórzy przedstawiciele gotycyzmu i sami romantycy zdradzali intrygującą fascynację śmiechem satanicznym.

Znajdował się on w centrum uwagi gotycyzmu i czarnego romantyzmu, zwłaszcza romantycznej kosmologii i demonologii. Śmiechowi rozluźniającemu i afirmującemu towarzyszył tu śmiech unicestwiający. Wzorcowym, paradygmatycznym obrazem tego śmiechu był w epoce Baudelaire’a Melmoth, tytułowa postać występująca w popularnej powieści gotyckiej Charlesa Roberta Maturina *Melmoth, the Wanderer* (1820)<sup>11</sup>. Dzieło to stanowiło w ocenie francuskiego poety rodzaj Biblii satanizmu. Reprezentowało *la grande création satanique*, jak pisał w eseju *O istocie śmiechu*.

Refleksja o religijnej i moralizatorskiej negacji śmiechu zahaczała więc o kwestię newralgiczną. Dotyczyła mianowicie stosunku do kontrowersyjnej estetyki czarnego romantyzmu. Nasuwała pytanie o sporne relacje estetyki i etyki, sztuki i moralności, piękna i dydaktycznych pouczeń. W sprawach tych Poe, podobnie jak Baudelaire, zajmował zdecydowane stanowisko. W szkicu *Zasada Poetycka* jasno wypowiedział się przeciwko „herezji Dydaktyzmu” oraz za autonomią poezji. Przypomnijmy tę znamieną wypowiedź:

Zakładano, milcząco i otwarcie, pośrednio i wprost, że ostatecznym celem Poezji jest Prawda. Twierdzi się, że każdy wiersz powinien wpajać naukę moralną i na podstawie tej nauki mierzona ma być wartość dzieła. [...] prosta prawda jest natomiast taka [...] że nigdy pod

<sup>10</sup>Tamże, s. 253.

<sup>11</sup>U. Berns, *The Romantic Crisis of Expression: Laughter in Maturin’s “Melmoth the Wanderer and Beyond”*, [w:] M. Pfister (ed.), *A History of English Laughter*, Amsterdam 2002, s. 83–98.

słońcem nie było i być *nie może* utworu bardziej godnego, bardziej szlachetnego od wiersza *per se*, tego wiersza, który jest wierszem i niczym więcej, wiersza napisanego dla niego samego.

Wymagania Prawdy są surowe. [...] Wszystko *to*, co niezbywalne w Pieśni, jest dokładnie *tym*, z czym *prawda* nie ma nic wspólnego. [...] Ktoś, kto nie dostrzega radykalnej i przepastnej różnicy między sposobem perswazji opartym na prawdzie a poetyckim, musi być naprawdę ślepy<sup>12</sup>.

Baudelaire postępował podobną, jeśli nie tą samą drogą. Przenosił formuły Poe'go w nową domenę. Negacja dydaktyzmu i postulat autonomii sztuki wymagały bowiem zdecydowanej rewizji usankcjonowanej przez klasycyzm deprecjonującej oceny śmiechu w ogóle, a pojawiającego się w poezji, literaturze i sztuce śmiechu satanicznego w szczególności. Jeśli nawet ów śmiech wyrażał lub symbolizował zło, argumentował Baudelaire, to wyostrzało ono, po pierwsze, na zasadzie kontrastu świadomość dobra (prawidłowość tę odkrył w starożytności Plotyn, a za nim uznawali ją neoplatonicy), po drugie zaś, sztuka, jak przyjmował autor *Les fleurs du mal* (1857), zamieniała zło w kwiaty, a tym samym estetycznie neutralizowała je. Mimo upadku człowieka, stwarzała dzięki pięknu możliwość odkupienia zła oraz oczyszczenia z „brudu występku” za pośrednictwem *katharsis* związanej z jego przeżyciem. Otwierała w następstwie perspektywę zbawienia. Przyjmując tedy do wiadomości istnienie zła, wyrażając i obrazując śmiech demoniczny, sztuka panowała nad nimi. I Poe, i Baudelaire myśleli o tych sprawach w gruncie rzeczy podobnie.

Przywołana wcześniej postać Melmotha uzmysławiała dodatkowo niezwykłość oraz złożoność gotyckiego i romantycznego śmiechu. Pozwalała francuskiemu poecie głębiej wniknąć w jego dialektyczną naturę oraz odsłonić antropologiczne korzenie. Jej interpretacja w eseju Baudelaire'a rzucała z kolei światło na motywację, właściwości oraz wymowę makabrycznej, jak w opowiadaniach *Król Mór*, *Człowiek, który się zużył* lub *Maska czerwonego moru*, radykalnej, często podstępnej komiki Poe'go. Otóż Melmoth uosabiał śmiech, który stanowił w znacznym stopniu ekspresję frustracji, złości, bólu i cierpienia. Zamiast rozweselać i tworzyć poufałą, przyjazną i familiarną atmosferę, zmuszał do refleksji, smucił i odpychał. Ucieleśniał tak zwany humor wisielczy i straceńczy. Nasycił go akcentami zgryźliwej przekory, przewrotnej perwersji oraz buntu przeciwko koślawej rzeczywistości i ustalonym, skostniałym poglądom.

<sup>12</sup>E.A. Poe, *Zasada Poetycka*, przeł. A. Tenczyńska i S. Studniarz [w:] E. Kasperski, Ż. Nalewajk (red.), *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy...*, s. 19–20.

Najważniejsze były jednakże uwagi, które objaśniały jego pochodzenie. Baudelaire ignorował tutaj sprawstwo instancji nadprzyrodzonych. Na swój sposób „uczłowieczał” i humanizował śmiech sataniczny. Demonizm tego śmiechu wypływał według szkicu *De l'essence du rire* z pokładów rozdartej natury ludzkiej oraz niepewnej, egzystencjalnej kondycji człowieka. Odzwierciedlał zawarte w nich sprzeczności. Ich miarą i wyrazem była, z jednej strony, nieskończona wielkość człowieka na tle i w stosunku do innych stworzeń, do zwierząt i roślin, z drugiej strony – nieskończona małość i nicość na tle i w stosunku do wyobrażenia Absolutu. Śmiech ów pozostawał więc organicznie ambiwalentny, wieloznaczny. Mieszało się w nim poczucie dumy z ludzkich atrybutów z rozpaczą powodowaną brakiem doskonałości, wszechmocy i wszechwiedzy.

Przywołując powyższy kontrast tego, co ludzkie i boskie, Baudelaire nie zamierzał jednak podążać śladami teologów i moralistów. Nie żądał wyrzeczenia się śmiechu, wesołości i radości. Proponował natomiast nowatorskie rozwiązanie, zaskakujące zresztą swoją paradoksalnością. Wyzwalał bowiem śmiech sataniczny z więzów (i uprzedzeń) teologii i moralizatorstwa. Uważał go za w pełni uprawniony, swoiście i prymarnie ludzki.

Śmiech jest sataniczny, jest więc głęboko ludzki. Stanowi w człowieku konsekwencję idei jego własnej wyższości; i jako w istocie swej fenomen ludzki, śmiech jest w istocie swej sprzeczny, to znaczy, że jest on jednocześnie i znakiem nieskończonej wielkości, i znakiem nieskończonej małości, mianowicie nieskończonej małości w stosunku do Bytu Absolutnego, którego posiada wyobrażenie, i nieskończonej wielkości w stosunku do zwierząt. Śmiech wynika więc z nieustającego zderzenia dwóch nieskończoności. Komika, siła śmiechu tkwi w śmiejącym się, a nie przedmiocie śmiechu<sup>13</sup>.

Definiując śmiech jako efekt zderzenia „dwóch nieskończoności”, Baudelaire legalizował i nobilitował tym samym niekonwencjonalny, prowokujący, demoniczny śmiech gotycyzmu i romantyków. Czynił zarazem więcej. Zamieniał Charlesa R. Maturina, autora powieści *Melmoth the Wanderer* i odkrywcę śmiechu satanicznego, w modernistę<sup>14</sup>. Przyjmował bowiem w rozumieniu śmiechu rozwiązanie analogiczne do tego, które Poe stosował w opowiadaniach komicznych.

---

13., „Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité ; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Etre absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire”, Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire ...*, s. 250–251.

14V. Sage, *Introduction*, [w:] Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, London 2000, s. XIV.

To przecież sam Baudelaire głosił, że sztuka nowoczesna (*moderne*) jest z samej swej istoty demoniczna, negatywna, perwersyjna. W zbiorze szkiców *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* (1861) oświadczał wprost:

Maturin w powieści, Byron w poezji, Poe w poezji i powieści analitycznej [...] w godny podziwu sposób wyrazili bluźnierczy aspekt namiętności; i to oni właśnie rzucili wspaniałą, olśniewającą snop światła na ukrytego Lucyfera, który gnieździ się w każdym sercu ludzkim. Chcę przez to powiedzieć, że sztuka nowoczesna okazuje tendencję zasadniczo demoniczną<sup>15</sup>.

Wyciągając niejako wnioski z pozytywnego przewartościowania śmiechu i komiki, którego dokonali uprzednio romantycy niemieccy i sam Poe, Baudelaire przywracał zatem śmieszności prawowite – kwestionowane w judaizmie i chrystianizmie – miejsce w literaturze i kulturze. Odróżniał i odsuwał go także od pustej, jowialnej, zadowolonej z siebie wesołości, którą przypisywał śmiechowi Immanuel Kant<sup>16</sup>. Akcentował natomiast właściwą śmiechowi romantyków – u swego źródła demonicznemu – projekcję w nieskończoność oraz podwójną, konfliktową, ambiwalentną naturę. Pozytywnością stawało się rejestrowane w aktach śmiechu dążenie do absolutu – świadectwo ludzkich ambicji i marzeń – negatywnością zaś realistyczna świadomość mówiąca o utopijności tego dążenia. Połączenie obu tych sprzecznych tendencji rodziło ów śmiech demoniczny, który zapewne należałoby nazwać również śmiechem eschatologicznym, wychylonym poza powszedniość, zahaczającym o transcendencję i sięgającym podstaw ludzkiej egzystencji.

I w tym sensie śmiech stawał się według Baudelaire'a symptomem kondycji ludzkiej. Odzwierciedlał jej dwubiegunowość. Wyrażał poczucie wyższości w stosunku do innych stworzeń i do świata upadłego<sup>17</sup>. Manifestował jednocześnie niezadowolenie z ziemskiej, ułomnej kondycji człowieka. Można by zatem rzec, iż w języku analitycznej teorii śmiechu Baudelaire odzwierciedlał i komunikował to, co stanowiło istotę i szerokie zaplecze prozatorskiej komiki Poego. Uświadamiał pośrednio, że nie można, jak to niejednokrotnie

15Oto tekst Baudelaire'a: „Maturin dans le roman, Byron dans la poésie, Poe dans la poésie et dans le roman analytique [...] ont admirablement exprimé la partie blasphématoire de la passion; ils ont projeté des rayons splendides, éblouissants, sur le Lucifer latent qui est installé dans tout cœur humain. Je veux dire que l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque”, zob. *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, VII, G.T. Clapton, *Balzac, Baudelaire et Maturin*, „French Quarterly”, Vol. XII, No. 2 (Juin 1930), s. 66 (cyt. wg V. Sage, *Introduction*, s. XIV).

16Szkic ten jest fragmentem większej całości, gdzie pojawia się omówienie stanowiska Kanta, stąd niniejsze odwołanie do filozofa.

17C. Kintzler, *Baudelaire et la théorie classique du rire: comment «se moquer du monde»*, [w:] K. Westerwelle (Hg.), *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, Würzburg 2007, s. 123–137. Zob. także <http://www.mezetulle.net/article-4692481.html>. Kintzler wywodzi wspomnianą wyższość z teorii klasycyzmu, ale Baudelaire temu motywowi nadawał zupełnie inne znaczenie niż klasycy. Uzgadniał go z myśleniem romantycznym.



usiłowano czynić, sprowadzić jej do aktualnej satyry politycznej i społecznej, farsy obyczajowej lub do parodyjno-polemicznych interwencji krytycznych mających na celu ośmieszenie dezawuowanych dzieł, autorów, instytucji czy praktyk. „Nadwyżką” wszechstronnej komiki Poego stawał się zawarty w niej sens światopoglądowy, nieczytelny zresztą w pojedynczych utworach, uchwytny dopiero na tle całości pisarstwa i estetycznych dyskursów epoki. Należał do nich również dyskurs prezentowany w szkicu *O istocie śmiechu*.

Koncepcja Baudelaire’a nie była jednakże w pełni jednolita i spójna. Baudelaire poszukiwał wytrwale stanowiska, które nie byłoby ani tak dwuznaczne i trudne do obrony, jak omówiony śmiech sataniczny, ani tak trywialne i bezproblemowe, jak komika obyczajowa. Poszukiwał więc źródła śmiechu, którym nie byłaby ludzka głupota, przesada, niezdarność, ułomność, słabość lub po prostu cudze nieszczęście. Źródło to znajdował w sztuce, mianowicie w grotesce<sup>18</sup>. Definiował groteskę w sposób następujący:

Z artystycznego punktu widzenia komika jest naśladowaniem; groteska – kreacją (podkr. – E.K.). Komika jest naśladowaniem połączonym z pewną dyspozycją twórczą, to jest z artystyczną idealizacją. Otóż duma ludzka, która zawsze bierze rzeczy z góry i która jest naturalnym powodem śmiechu w wypadku komiki, staje się również naturalnym powodem śmiechu w wypadku groteski, która stanowi z kolei kreację połączoną z pewną dyspozycją naśladowania elementów preegzystujących w naturze. Chcę więc powiedzieć, że w tym ostatnim wypadku śmiech stanowi wyraz idei wyższości już nie człowieka wobec [innego] człowieka, lecz człowieka wobec natury<sup>19</sup>.

W grotesce, zwłaszcza w grotesce Hoffmanna, w *Księżniczce Brambillii*, Baudelaire znajdował zatem najwyższą formę komiki. Komikę tę utożsamiał z autentyczną twórczością, niezależną zarówno od naśladowania, jak od gotowej, zewnętrznej wobec niej idei moralnej, religijnej lub politycznej. Komikę tę nazywał absolutną. Stawiał ją w opozycji do komiki pospolitej, nacechowanej (*signicatif*).

Komika absolutna, podobnie jak sztuka dla sztuki, była celem samym w sobie, podczas gdy ta druga miała charakter mniej czy bardziej pragmatyczny i utylitarny. W hierarchii wartości artystycznych bezinteresowna, bezwarunkowa, autoteliczna i swobodna

<sup>18</sup>Zob. Y.B. Rollins, *Baudelaire et le grotesque*, „The French Review”, Vol. 50, No. 2 (December, 1976), s. 270–277.

<sup>19</sup>„Le comique est, au point de vue artistique, une imitation; le grotesque, une création. Le comique est une imitation mêlée d’une certaine faculté créatrice, c’est-à-dire d’une idéalité artistique. Or, l’orgueil humain, qui prend toujours le dessus, et qui est la cause naturelle du rire dans le cas du comique, devient aussi cause naturelle du rire dans le cas du grotesque, qui est une création mêlée d’une certaine faculté imitatrice d’éléments préexistants dans la nature. Je veux dire que dans ce cas-là le rire est l’expression de l’idée de supériorité, non plus de l’homme sur l’homme, mais de l’homme sur la nature” (Ch. Baudelaire, *De l’essence du rire...*, s. 253.

komika groteskowa uzyskiwała znacząco wyższą pozycję i rangę niż praktyczna i zaangażowana komika utylitarna, pragnąca połączyć na zasadzie kompromisu kunszt z moralnością, doraźny efekt – z aprobatą przeciętnego odbiorcy. Uderzającym znamieniem „awangardowej” komiki groteskowej było bowiem to, iż pojawiała się niejako bez nakazu oraz uprzedniej motywacji, poza normatywną regulacją i reglamentacją. Rodziła się tedy w sposób żywiołowy, sama z siebie, bez wysilania się, aby uchodzić za komikę „jedynie poprawną i prawdziwą”; aby realizować lub proponować jakiś wzór, podobać się, powodować jakiś efekt itp.

Ujmując rzecz w kategoriach historycznoliterackich i estetycznych, Baudelaire przedkładał tedy w swoim szkicu romantyczny wynalazek komicznej groteski ponad popularną i ugruntowaną w tradycjach literatury francuskiej komikę klasycystyczną i oświeceniową, podporządkowaną z reguły konkretnym zadaniom dydaktycznym i utylitarnym, jak poprawa obyczajów, pouczenia i umoralnianie. W literackim pojedynku mistrzów komiki: Francuza Moliera i Niemca Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna zwyciężał ten drugi<sup>20</sup>. Skalę wartości i wzorów komicznych Baudelaire przesuwał zdecydowanie w stronę romantyzmu i wyłaniającego się dopiero, prężnego modernizmu.

Wskazując na podmiotowy, rozszczępiony, kreacyjny, artystycznie samodzielny i ambiwalentny – a jednocześnie wynalazczy i swobodny – charakter komiki groteskowej, francuski odkrywca, tłumacz i popularyzator twórczości Poeego odsłaniał niewątpliwie również jedną z głównych właściwości jego prozy komicznej. Proponował dla niej także określony, historyczny kontekst interpretacyjny, wprawdzie jednostronny i cząstkowy, lecz za to niezwykle produktywny.

Znamiona groteski cechowały bowiem niemal wszystkie komiczne utwory amerykańskiego pisarza. Najbardziej wyraziście groteska przejawiała się jednakże w tych utworach, które odżegnywały się od mimetyzmu i wprost operowały fantastyką, deformacją, pomieszaniem różnych kategorii bytowych, nieprawdopodobieństwem lub odsłoniętą fikcją. Wymienić tu można takie opowiadania, jak *Anioł dziwnych przypadków*, *Człowiek, który się zużył*, *Cztery bydlęta w jednej skórze*, *Diabeł w dzwonnicy*, *Król Mór*, *Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swą głowę*, *Nieporównana przygoda niejakiego Hansa Pfaalla*, *Przykra historia*, *Wielkie figury*, *Żabi skoczek*.

Ale piętno groteski nosiły także te utwory, które, jak opowiadania *Okulary*, *Człowiek interesu*, *System doktora Smoły i profesora Pierza* lub *Tyś nim jest* sięgały w mniejszym lub

---

<sup>20</sup>Warto zauważyć, że Baudelaire odnajdywał elementy groteski także w niektórych komediach Moliera, jak *Mieszczanin szlachcicem* lub *Chory z urojenia*.

większym stopniu po motywację realistyczną oraz zdradzały niektóre znamiona satyry społeczno-obyczajowej. Dodajmy również, że groteska stanowiła wydatny składnik opowiadań gotyckich: *Bereniki*, *Czarnego kota*, *Ligeji*, *Morelli*, *Williama Wilsona*, *Zagłady domu Usherów* i innych. Jej obecność w utworach gotyckich tłumiała i przysłaniała jednakże celowo aranżowana atmosfera grozy. Poe dążył do jej maksymalnego skondensowania i uprawdopodobnienia, aby potęgować w ten sposób jej sugestywność oraz intensyfikować wrażenie wywierane na czytelniku. Odczytanie kodu groteskowego wymagało natomiast refleksyjnego dystansu do opowiadań grozy oraz orientowania się w ich złożonej, wielowarstwowej konstrukcji polifonicznej. Grotesce przypadała więc rola dyskretnego, ironicznego kontrapunktu.

Mimo łamania ustalonych reguł i podpowiedzi intuicji, komika groteskowa nie powodowała według Baudelaire'a ubytku samowiedzy artystycznej. Wprowadzając do utworów komikę absolutną, Hoffmann, argumentował Baudelaire, postępował świadomie. Zdawał sobie w pełni sprawę z tego, jaki zamysł artystyczny realizuje i w jakim celu to czyni. Przyjmował bowiem za wytyczną to, że komika absolutna nie delektuje się samolubnie swym kreacyjnym i komicznym repertuarem lub potencjałem. Nie upaja się również absolutną przewagą nad obiektami śmiechu. Aktywizuje ona natomiast pozytywny, budzący wiarę w siebie potencjał u widza lub czytelnika. Wywołuje radość i wesołość odbiorcy z powodu wyższości człowieka nad naturą<sup>21</sup>. Afirmuje jego twórczą podmiotowość.

Podobnie jak kilkadziesiąt lat wcześniej Hegel w *Wykładach o estetyce*<sup>22</sup>, Baudelaire uwalniał śmiech, komikę i groteskę od wąskiej i płaskiej motywacji interpersonalnej związanej głównie z poczuciem triumfu śmiejącego się nad osobą ośmieszoną lub wyśmiewaną. Preferował natomiast realizacje, w których śmiech, komika i groteska przyjmowały charakter z gruntu bezinteresowny, niejako autoteliczny. Działo się tak wówczas, kiedy same z siebie, w zderzeniu z niesforną przygodnością lub negatywnością jednostkowych lub zbiorowych perypetii afirmowały one mimo to świadomą i pewną siebie podmiotowość, a więc również zdolność ośmieszonej ofiary do podźwignięcia się z niefortunnego upadku oraz samą sztukę, o ile tylko rodziła ona akt twórczy oraz zwiastowała przemianę nieobliczalnej natury – odpychającej tak często niedorzecznością, złem, brzydotą, rozkładem i śmiercią – w nieśmiertelne piękno.

21W oryginalnym sformułowaniu : komika absolutna pragnie „de développer chez le spectateur, ou plutôt chez le lecteur, la joie de sa propre supériorité et la joie de la supériorité de l'homme sur la nature” (Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire...*, s. 263).

22Zob. przypis 16.

Propozycje Baudelaire'a w eseju *O istocie śmiechu* były więc ważne i znaczące. Dostarczały ważnych wskazówek, jak czytać i rozumieć komiczne – a zwłaszcza groteskowe – opowiadania Poe'go. Objaśniały wyczerpująco, dlaczego kreacja (czytaj: groteskowa deformacja, dysproporcje, fantastyka, zmyślenie, fikcja, „bujda [hoax]”, mistyfikacja, hybrydyczne zestawienia i połączenia, kalambury, hiperbolizacje, wesoła makabra, burleskowe i trawestujące parodie oraz wiele innych podobnych chwytów) bierze w nich górę nad satyrycznym mimetyzmem. O ile więc eseista Baudelaire występował jako śmiały teoretyk komiki absolutnej, o tyle Poe prozaik był, w gruncie rzeczy, jej konsekwentnym realizatorem.

Autor eseju *De l'essence du rire* unaoczniał tedy wąski zakres i ograniczony charakter komiki dydaktycznej, rozszerzył i pogłębił rozumienie gotyckiej i romantycznej komiki demonicznej oraz wyodrębnił nowoczesną, „absolutną” komikę groteskową. Torował tym samym przechodzenie od dominujących w pierwszej połowie XIX wieku wzorców komiki klasycystycznej i romantycznej do groteskowej komiki modernistycznej. Przejście to zwiastowało pojawienie się nowych, ambitnych jakości komicznych. Osiągali je, zdaniem Baudelaire'a, jedynie nieliczni wybitni pisarze i artyści. Zdobywali się na nie mianowicie tylko ci, którzy potrafili: 1. kierować się w kreśleniu komicznych obrazów w literaturze i sztuce całościową wizją człowieka i świata, 2. zrozumieć rozszczepioną, podwójną naturę człowieka: podmiotu i obiektu świadomości, odbicia w jej zwierciadle i widza zdolnego śmiać się z tego odbicia, 3. wyrazić artystycznie, jak to zresztą kilka wieków wcześniej antycypował artystycznie Miguel Cervantes w renesansowej powieści *Don Kichot*, nierozwiązywalny do końca konflikt między tym, co rzeczywiste i co idealne<sup>23</sup>.

Wszystkie te postulaty, zauważmy, spełniała z nadwyżką groteskowa komika Poe'go, o ile postrzegać ją, zgodnie z sformułowanym wcześniej postulatem, jako komponent i kontrpunkt w całości jego produkcji. Całościowy obraz świata prezentował wyczerpująco kosmologiczny traktat *Eureka*. Analogiczny obraz człowieka przeziarał z kolei z większości utworów Poe'go. Na pierwszy plan wysuwał się zwłaszcza w tych utworach, w których kanwą i sprężyną fabuły stawała się, jak w opowiadaniach *Beczka amontillado*, *Czarny kot*, *Człowiek tłumy*, *Duch przekory (The Imp of Perverse)*, *Serce – oskarżycielem*, *Skradziony list*, *Studnia i wahadło* lub *Tajemnica Marii Rogét*, psychologia głównych i pobocznych postaci. Tłem komiki była u Poe'go także ludzka rozszczepiona natura (psychika). Ilustracją mogło być w tym względzie opowiadanie *William Wilson* eksponujące popularny w epoce motyw sobowtóra. Konflikt między tym, co idealne, a tym, co realne kreśliły z kolei takie utwory, jak

---

<sup>23</sup>Tamże, s. 255.

*Człowiek interesu* lub – na zupełnie innych płaszczyznach – *Okulary* i *Owalny portret*. Odzwierciedlany był ponadto przez polemiczne i parodyjne zacięcie amerykańskiego pisarza, widoczne nie tylko w beletrystyce, lecz także częściowo w poezji i działalności krytycznoliterackiej i publicystycznej.

Inaczej niż głosiła (i nadal zresztą głosi) tradycja interpretacyjna, kojarząca komikę Poe'go z interwencyjną lub dydaktyczną satyrą, komika ta aspirowała zasadnie do elitarnego miana absolutnej. Odbierana w świetle omówionych rozróżnień i propozycji krytycznych Baudelaire'a, tworzyła wyrazistą alternatywę w stosunku do rozmaitych form śmiechu arbitralnego i jednostronnego, wywoływanego poczuciem wyższości nad tym, komu przydarzyło się być powodem lub pretekstem ośmieszenia. Okazywała się także alternatywą dla śmiechu w stylu *Schadenfreude*, zatrutego zgorzkniałym, frustrującym kompleksem niższości. Stroniła od komiki doraźnej, ulotnej i utylitarnej

Komika ta preferowała natomiast śmiech wyzwolony, który nie lękał się użycia lub pokazania niestosowności (dysonansu, udziwnienia, wyjścia poza konwencję), deformacji, wyolbrzymienia i przejawskrawienia, wybicia z ustalonego rytmu i złamania cenzury językowej lub obyczajowej. Reprezentowała niejako śmiech czysty, samoistny. Jego naturalną, swobodną ekspresją autorską i – na przeciwległym biegunie – bodźcem lekturowym stawała się eksponowana przez Baudelaire'a i praktykowana w opowiadaniach Poe'go, pomysłowa, pełna fantazji groteska. Nie wiązały jej imperatywy naśladowania i naprawy rzeczywistości, nakazy konwencji, narzucona przez poetykę normatywną dyscyplina formy, wreszcie moralne zobowiązania. Płynęła niejako z samego wnętrza sztuki<sup>24</sup>. Realizowała, podobnie jak poematy Poe'go, zasadę groteski *per se*, w sobie i dla siebie, liczącej się jedynie z logiką samej kreacji.

Groteska stanowiła bez wątpienia znak rozpoznawczy pisarstwa Poe'go. Na preferencje w tym kierunku wskazywał zresztą zbiór opowiadań *Tales of the Grotesque and Arabesque* z 1840 r. Jest mimo to rzeczą zastanawiającą, że tylko niewiele prac poświęconych amerykańskiemu pisarzowi zdawało z niej sprawę. Jedną z przyczyn wydaje się to, iż sam Poe, który posługiwał się wspomnianym określeniem w sposób luźny i mało klarowny, nie pozostawił nie tylko wskazówek, jak groteskę rozumiał, lecz także sugestii, jak postrzegał relacje między groteską a komiką oraz między groteską a śmiechem. Efektem była dezorientacja badaczy i brak systematycznego opracowania zarówno stylu groteskowego, jak i poszczególnych chwytów groteskowych stosowanych przez amerykańskiego pisarza.

<sup>24</sup>Ten aspekt groteski Poe'go podnosił G.G. Harpham, *Permeability and the Grotesque: "The Mask of the Red Death"*, [w:] tenże, *On the Grotesque. Strategies on Contradiction in Art and Literature* [1982], Aurora 2006, s. 137.

Niewiele wносиła do zrozumienia tych zjawisk przedmowa do zbioru *Tales of the Grotesque and Arabesque* z 1840 r. Nieporozumieniem był wniosek, który na podstawie wypowiedzi Poe'go o grotesce formułował pół wieku temu Lewis A. Lawson<sup>25</sup>. Badacz ten sugerował bowiem, że dla Poe'go groteska stanowiła „formę tego, co idealne, dzieło czystej wyobraźni oraz źródło piękna”<sup>26</sup>. Można by od biedy przystać na to, że groteska istotnie była „dziełem czystej wyobraźni”, ale daleko było jej do tego, by uosabiać „formę tego, co idealne”. Ucieleśniała raczej deziluzję. Manifestowała brak wiary w możliwość ukształtowania poza pięknem i sztuką form idealnych. Wydaje się, że najbardziej znacząca i miarodajna dla praktyki pisarskiej Poe'go była jego własna wypowiedź zawarta w liście z 1835 r. do Thomasa White'a, wydawcy periodyku „Southern Literary Messenger”:

Historia wszystkich Magazynów jasno pokazuje, że te, które osiągnęły rozgłos, zawdzięczają go artykułom podobnym w swym charakterze do *Bereniki*... Mówię, podobnym w charakterze. Pytasz mnie na czym ten charakter polega? – Na podniesieniu do wyżyny groteski tego, co absurdalne; na podkoloryzowaniu w potworne tego, co straszne; na wyjaskrawieniu w burleskę tego, co dowcipne; na przemianie w dziwne i mistyczne tego, co indywidualne... Chcąc być cenionym, musisz być czytany i tych właśnie rzeczy niezmiennie poszukuje się w sposób pożądlivy<sup>27</sup>.

Wypowiedź ta wskazywała, że Poe upatrywał w grotesce zasadniczo zintensyfikowanie (spotęgowanie) deformacji (absurdu, niedorzeczności). W jego praktyce pisarskiej – była ona tutaj koniec końcem najbardziej miarodajna i wiążąca – groteska, jeśli posłużyć się z kolei szerokim, przemyślanym i usystematyzowanym ujęciem Baudelaire'a, obejmowała *de facto* również pozostałe transformacje. Toteż zawierało się w niej „koloryzowanie w potworne tego, co straszne; wyjaskrawianie w burleskę tego, co dowcipne; przemiana tego, co indywidualne w niezwykle i mistyczne”. Podporządkowywała sobie również składniki satyry i parodii. Takimi klarownie groteskowymi utworami, jeśli za podstawowe, formalne kryterium groteski uznać deformację, pomieszczenie kategorii bytowych i nieprawdopodobieństwo, stawały się w świetle proponowanej definicji opowiadania *Wielkie*

<sup>25</sup>Niepełne zestawienie tych wypowiedzi, zob. L.A. Lawson, *Poe and the Grotesque: A Bibliography 1695–1965*, <http://www.eapoe.org/pstudies/PS1960/P1968106.HTM>.

<sup>26</sup>Zob. L.A. Lawson, *Poe's Conception of the Grotesque*, „Mississippi Quarterly”, Vol. XIX (Fall 1966), s. 200–205.

<sup>27</sup>“The history of all Magazines shows plainly that those which have attained celebrity were indebted for it to articles similar in nature to *Berenice*.... I say similar in nature. You ask me in what does this nature consist? In the ludicrous heightened into the grotesque: the fearful coloured into the horrible: the witty exaggerated into the burlesque: the singular wrought out into the strange and mystical.... To be appreciated you must be read, and these are invariably sought after with avidity”, J.W. Ostrom, Harvard (ed.), *The Letters of Edgar Allan Poe*, Cambridge 1948, Vol. I, s. 57–58.

*figury, Jak napisać blackwoodowski artykuł, Przykra historia, Człowiek, który się zużył, Anioł dziwnych przypadków, Diabeł w dzwonnicy, Tysiącza i druga opowieść Szeherezady.*

Szeroki zakres oraz pojemność tematyczna, ekspresywna i znaczeniowa groteski w pisarstwie Poe'go nakazują poszukiwać różnicujących ją tendencji i stylów, aczkolwiek można mówić w tym wypadku jedynie o zagęszczeniach i dominantach, a nie o właściwościach, które w pełni wzajemnie wykluczałyby się i ostro rozgraniczałyby poszczególne grupy utworów. Styl, który ewokował aurę okropności i grozy, nie wykluczał w tym sensie ukrytego komizmu, a z kolei styl wesoły i familiarny – obrazów makabry. Rysują się zatem w narracyjno-fabularnej produkcji Poe'go dwie główne, do pewnego stopnia biegunowe tendencje groteskowe. Stosownie do nich można wyodrębnić dwie odpowiadające im grupy utworów groteskowych. Osobną kategorię stanowiły utwory pograniczne i mieszane, łączące cechy obu tych wyrazistych tendencji i grup.

Należałoby tedy wyróżnić u Poe'go przede wszystkim groteskę gotycką, w innym sformułowaniu, groteskę grozy. W grotesce tego typu na pierwszy plan wysuwały się pierwiastki nienaturalne i nadnaturalne, niezwykłość fabuły oraz sceny okropności (makabry), ewokujące w utworach atmosferę niesamowitości, koszmaru, strachu i grozy. Właściwości te dominowały w opowiadaniach *Beczka amontillado, Berenika, Czarny kot, Ligeja, Maska czerwonej śmierci, Metzengerstein, Morella, Rękopis znaleziony w butelce, Schadzka, Studnia i wahadło, Zagłada domu Usherów*. Motywy śmierci, samobójstwa, pochówku żywcem, wygrzebywania się z grobu, transformacji istoty zmarłej w żyjącą, zarazy, choroby, szaleństwa, perwersji, obsesji, zemsty, zbrodni, tortur, okrucieństwa należały do podstawowego repertuaru groteski gotyckiej.

Patrząc historycznie, repertuar podobnych motywów kształtowały w pisarstwie Poe'go w pierwszym rzędzie gotycyzm i czarny romantyzm<sup>28</sup>. Komizm wynikający z wystylizowania, umowności, przesady i nieprawdopodobieństwa ukrywał się ewentualnie w wieloznacznej (wielowarstwowej) konstrukcji oraz w podtekście poszczególnych utworów. Zakładał możliwość wydobycia i zaktualizowania go przez czytelnika.

Istnienie oraz oddziaływanie tego komizmu motywował i sankcjonował w grotesce gotyckiej Poe'go w pierwszym rzędzie jego pogląd na świat. Amerykański pisarz postrzegał bowiem w otaczającej go rzeczywistości procesy nieprzerwanej przemiany materii oraz energii psychicznej, zjawiska zmiany, przenoszenia lub utraty tożsamości, zacieranie granic między życiem a śmiercią, nieustające rozszczepianie i polaryzację istniejących struktur. Podlegały tym metamorfozom i transformacjom ludzkie ciało, osobowość i psychika.

28P. Ilie, *Bécquer and the Romantic Grotesque*, "PMLA", Vol. 83, No. 2 (May, 1968), s. 312–331.

Obrazowały wspomniane przemiany i transgresje opowiadania *Ligeja*, *Morella*, *Mesmeryczne objawienie*, *Prawdziwy opis wypadku z p. Waldemarem*, *Opowieść z wyprawy w Góry Strzępiaste*, *William Wilson* i in. Pisarz amerykański kontestował w ten sposób myślenie esencjalne i metafizyczne, fundujące trwałe podziały, immobilizm i niezmiennosc bytu. Tej dynamicznej wizji nieprzerwanie stojącego się świata – rzeczywistości z samej swej istoty asymetrycznej, nieodgadnionej i nieprzewidywalnej, gotującej niespodzianki, zaskakującej – dawał artystyczny wyraz w całym swoim piarstwie.

Przeciwny biegun do gotyckiej tworzyła z kolei w piarstwie Poe'go groteska komiczna, inaczej, groteska swobodnego śmiechu. Jej pozytywne, rozpoznawalne znamię stanowiły, z jednej strony, ostentacyjnie burleskowa deformacja przedstawianej rzeczywistości, z drugiej – familiarny, frywolny i libertyński styl i ton narracji. Grupę tę konstituowały, z różnym zresztą nasileniem wspomnianych cech, opowiadania *Anioł dziwnych przypadków*, *Człowiek, który się zużył*, *Człowiek interesu*, *Diabeł w dzwonnicy*, *Jak napisać blackwoodowski artykuł*, *Król Mór*, *Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swą głowę*, *Nieporównana przygoda niejakiego Hansa Pfaalla*, *Przykra historia*, *System doktora Smoły i profesora Pierza*, *Tysiącna i druga opowieść Szeherazady*, *Wielkie figury*.

Groteska komiczna nie oznaczała jednakże twórczości całkowicie pogodnej, beztroskiej i bezproblemowej. Uzmysławiała rozśmieszającą nedorzecznosc przedstawionej rzeczywistości. Pojawiały się w niej również sceny makabryczne, epatujące na pierwszy rzut oka grozą. Przyjmowały one jednakże na ogół charakter żartobliwy, zabawny i wesoły. Przykładami były opowiadania *Przykra historia* i *Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swoją głowę*. W obu tych utworach główne postacie – Signora Psyche Zenobia i Toby Dammit – traciły (dosłownie!) głowę, a mimo tego korpus bez głowy Dammita i głowa bez korpusu Psyche Zenobii zachowywały w ograniczonym stopniu zdolność percepcji, reakcji i działania. Tej głowy, zauważmy na koniec niniejszych rozważań, nie tracił wszakże nigdy sam autor, Edgar Allan Poe, który w groteskowych opowiadaniach komicznych, podobnie zresztą jak w paralelnych opowiadaniach gotyckich, demonstrował pełnię swej suwerennej, niepodzielnej, integralnej i konstrukcyjnej władzy piarskiej.

The Comic, the Grotesque, and the Satanic Laughter.

Poe and Baudelaire

Summary

The article aims at presenting the relation between Charles Baudelaire's essay *On the Essence of Laughter* and Poe's comic short stories, such as *The Devil in the Belfry*, *The Man that Was*



*Used up, A Predicament, Never Bet the Devil Your Head* and others. The author suggests that Baudelaire's "the theory of laughter" presented in this essay can be used as a tool in the interpretation of Poe's comic stories. The French writer finds two types of humor in literature. He discriminates between the significative comic, which relies upon close observation and description of everyday situations, and the absolute comic, which is driven by the grotesque. Baudelaire locates the origin of grotesque in what he calls satanic laughter. In his comic pieces Poe exploits first of all the possibilities of the grotesque.