

EDWARD KASPERSKI
Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

GOTYCYZM I ŚMIECH. GROZA, GROTESKA I PARODIA U E. A. POEGO

1. Komika w grozie, groza w komice

Przyjmuje się dziś bez sprzeciwu, że Edgar Allan Poe był w prostej linii dziedzicem i kontynuatorem anglojęzycznego gotycyzmu literackiego. Kierunek ten dał o sobie znać w głośnych powieściach *Zamek Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764) Horace Walpole'a, *Vathek, an Arabian Tale* (1786) Williama Beckforda, *Tajemnice Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794) Ann Radcliffe, *Mnich* (*The Monk*, 1796) Matthew G. Lewisa, *Przeorysza* (*The Abbess*, 1798) W.H. Irelanda, *Frankenstein, albo współczesny Prometeusz* (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818) Mary Shelley, *Naręczona z Lammermoor* (*The Bride of Lammermoor*, 1819) Waltera Scotta, czy wreszcie *Melmoth wędrowiec* (*Melmoth the Wanderer*, 1820) Charlesa Roberta Maturina. Pojawiły się również liczne kontynentalne, niemieckie i francuskie odpowiedniki gotycyzmu. Nawiązywał do niego we wczesnej twórczości E.T.A. Hoffmann, głównie w opowiadaniach *Nachtstücken* oraz w powieści *Diabelskie eliksiry* (*Die Elixiere des Teufels*, 1815/1816).

Poe, autor opowiadań gotyckich, a także stylizowanych w tym duchu ballad i wierszy narracyjnych, nie poruszał się wtedy na ziemi niczyjej. W momencie podjęcia produkcji gotyckiej wiązała go różnorodność zastanych konwencji, wzorów i realizacji. Typowe motywy gotyckie – stare, ponure zamczysko w odludnym miejscu, podupadły ród arystokratyczny, dekadencja jego ostatnich przedstawicieli, szaleństwo, przedwczesna śmierć, katastrofa – pojawiły się w zagęszczeniu w *Zagładzie domu Usherów* (1839). Motywy lochów i wymyślnych tortur stosowanych przez inkwizycję hiszpańską, które wcześniej eksploatowali A. Radcliffe, M.G. Lewis, Ch.R. Maturin, Poe rozwijał w opowiadaniu *Studnia i wahadło* (1842). Inspiracje A. Radcliffe, twórczyni romansu sentymentalnego, melodramatu i horroru, występowały w *Portrecie owalnym* (1842). Aluzji do *Diabelskich eliksirów* E.T.A. Hoffmanna można było dopatrzeć się w *Williamie Wilsonie*.

Punkt odniesienia stanowili również dla Poeego współcześni mu, poczytni pisarze amerykańscy¹. Należał do nich Washington Irving, pisarz dobrze obeznany z Europą i literaturą europejską, autor niesamowitej *Legendy o Sennej Kotlinie* (*The Legend of Sleepy Hollow*, 1820). Jej sukces i nieprzemijającą żywotność poświadczyły liczne przekłady oraz współczesne nam adaptacje filmowe, telewizyjne, operowe i musicalowe. Taki krąg porównań i rywalizacji tworzyło również kilku innych, miejscowych, amerykańskich producentów grozy i horroru, dzisiaj zresztą na ogół zapomnianych². Własne miejsce w omawianej dziedzinie wymagało w tych warunkach od Poeego krytycznego stosunku do zastanego dziedzictwa gotycyzmu oraz pomysłu na jego odnowienie.

Sposobność ku temu dawało w szczególności to, że wzorzec gotyki – zaliczany do literatury rozrywkowej i popularnej, chętnie eksploatowany w magazynach literackich – pozostawał daleki od gatunkowej krystalizacji³. Okazywał się zdolny do rozmaitych filiacji tematycznych, problemowych i formalnych. Był w konsekwencji komunikacyjnie pojemny, elastyczny oraz artystycznie i estetycznie zróżnicowany. Ocierał się o horror, *science fiction*, powieść awanturniczą, kryminał, melodramat, a także o groteskę i parodię⁴. Wykraczając poza prozę i epikę, inspirował czarną balladę i w ogóle poezję wierszowaną. Oddziaływał ponadto na inne kierunki literackie, zwłaszcza na „czarny romantyzm”⁵.

Niezależnie od wspomnianych, rozpoznawalnych rekwizytów, ogólnym znamieniem gotycyzmu stały się sondowanie i prezentacja mrocznych stron ludzkiej psychiki i cielesności, konflikty norm, fascynacja złem, zepsuciem i siłami nadnaturalnymi, perwersja, demonizm, parapsychologia, doświadczanie sytuacji ekstremalnych, penetrowanie granicy życia i śmierci, natarczywe wywoływanie widma tej ostatniej, atmosfera fatum, melancholii, lęku i grozy⁶. Przejawiał on w tych dziedzinach nierzadko ambicje intelektualne i moralizujące, kolidujące z racjonalizmem oświecenia⁷. Wprowadzał do estetyki godne uwagi zmiany

¹ Zob. *American gothic: an anthology 1787-1916*, Wiley-Blackwell, ed. Ch.L. Crow, 1999.

² S.S. Roberts, *Gothic Enlightenment: Contagion and Community in Charles Brockden Brown's Arthur Mervyn*, „Early American Literature”, Vol. 44, No. 2, 2009, s. 307-332.

³ Aspekty gatunkowe gotycyzmu w ogóle, a amerykańskiego w szczególności omawia A.L. Smith, *American gothic fiction: an introduction*, New York 2004.

⁴ P. Skarda, *Gothic Parodies*, w: *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural*, ed. J. Sullivan, 1966, s. 178-179.

⁵ Na gotyckie elementy poezji Poeego zwraca uwagę Benjamin Franklin Fisher, *Poe and the Gothic tradition*, w: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, ed. K.J. Hayes, Cambridge 2002, s. 78.

⁶ Poszczególne aspekty gotycyzmu brytyjskiego i europejskiego omawia Jerrold E. Hogle (ed.), *The Cambridge companion to gothic fiction*, Cambridge 2002.

⁷ A.L. Smith podkreśla swoiste rekwizyty rodzimego gotycyzmu amerykańskiego – amerykańskim autorom trudno było na przykład odwoływać się do średniowiecza, którego w Ameryce, inaczej niż w Anglii i Europie, nie było – oraz elastyczność i pojemność wzorca, zdolnego, jak u Williama Godwina, autora powieści *Things as They Are; or The Adventures of Caleb Williams* (1794), czy Poeego, komunikować problemy psychologiczne, społeczne i filozoficzne, zob. *American gothic fiction: an introduction*, New York 2004.

i przewartościowania. Podważał – zwłaszcza w fazie początkowej – dominację klasycyzmu i rzucał wyzwanie jego przejrzystym, klarownym wzorcom. Torował w literaturze drogę skrajnym emocjom i ekstremalnym sytuacjom. Sankcjonował dwuznaczną atmosferę grozy pomieszaną z dreszczem przyjemności⁸. Kojarzył wzniosłość z trwogą motywowaną z obrazami śmierci, dekadencji, rozkładu, katastrofy. Odkrywał ciemne strony jasnego, optymistycznego obrazu świata.

Należy jednakże rozważyć pytanie, czy związki Poe z gotycyzmem były rzeczywiście jednoznaczne i oczywiste, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. Kluczowym argumentem podważającym oczywistość wspomnianych związków stało się sąsiedztwo oraz przenikanie się – w utworach Poego kontrastowych względem siebie – pierwiastków grozy i śmiechu. Oba odwoływały się do kontrastowych poetyk i dyskursów literackich. Zadaniem grozy było potęgowanie napięcia i budzenie u odbiorcy lęku, a nawet przerażenia i trwogi. Tymczasem komika i śmiech, przeciwnie, powodowały spadek napięcia i stan odprężenia. Łączenie i godzenie tych sprzecznych żywiołów wydawało się niemożliwością.

Zdawałoby się tedy, że pisarstwo gotyckie, zaabsorbowane obrazami, scenami i perypetiami makabrycznymi i monstualnymi, egzystującymi niejako *contra naturam*, wyklucza lub tłumi komiczny śmiech, niweczący z samej swej natury efekt napięcia, lęku lub przerażenia⁹. Tymczasem liczne utwory Poego oferowały wewnętrzne, chciałoby się rzec: dialektyczne sprzężenie grozy z komiką i śmiechem¹⁰. Nowsze opracowania nie bez racji argumentują, że gotycki obraz człowieka łączył się z niejednokrotnie ze sceptycznym dystansem, ironią i komiczną niespójnością, które zresztą swobodnie sąsiadowały z grozą, lękiem, trwogą oraz stanami opuszczenia i zagubienia gotyckich postaci¹¹. Groza, zauważał w tym duchu jeden z badaczy grozy i horroru, wydaje się tworzyć u Poego mroczne tło dla śmiechu¹².

I sama twórczość Poe, i inne analogiczne zjawiska epoki wskazywały, iż pisarstwo gotyckie podlegało za życia autora *Zagłady domu Usherów* wewnętrznej ewolucji. Gotycyzm, który rozwijał się dynamicznie w okresie 1764-1824, w latach 1830 i 1840 zdawał się wyczerpywać swoje możliwości. Dążenia do odnowienia i ożywienia konwencji gotyckich stawały się naturalne. Toteż Poe, który zajął się szerzej produkcją gotycką dopiero po roku 1830, stawał się wobec

⁸ Zagadnienie to omawiał B. Allen, *Delight and Terror*, „Hudson Review”, Vol. 26 (1973), s. 735-742.

⁹ T.-K. Pusse, *Von Fall zu Fall. Lektüren zum Lachen (Kleist, Hoffmann, Nietzsche, Kafka und Strauß)*, Rombach: Freiburg i.Br. 2004.

¹⁰ Na związek ten wskazywał ogólnie Benjamin Franklin Fisher, *Poe and the Gothic tradition*, w: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, ed. K.J. Hayes, Cambridge 2002, s. 72-91.

¹¹ Zob. A. Horner, S. Zlosnik, *Gothic and the Comic Turn*, New York 2005.

¹² Związek horroru i śmiechu podkreśla J. Morgan, *The biology of horror: Gothic literature and film*, 2002, s. 8-9.

dylematu: być eksploatatorem zużywającej się mody i wytartej konwencji, czy przeciwnie, szukać dotąd niewykorzystanych możliwości oraz dążyć do jej odnowienia w duchu czasów, dla których oświecenie i preromantyzm stanowiły czas przeszły dokonany.

Wszystko wskazywało, że Poe podążał tą drugą drogą. Kierował się w jej wyborze racjonalnymi przesłankami. Brał w rachubę to, że gotycyzm uosabiał ówczesnie czytelny, popularny, niejako „ludowy” wzorzec literackości. Oferował dogodną, sprawdzoną formę komunikowania się z miejską publicznością czytelniczą, nie zawsze zresztą literacko i estetycznie wyrobioną. Zapewniał jednocześnie popyt na wolnym, konkurencyjnym rynku amerykańskim. Dla pisarza, który, jak czynił to Poe, zdobywał środki utrzymania pracą pisarską, znana i popularna konwencja była atutem. Dawała sposobność korzystania z gotowego kanału, kodu i transferu komunikacyjnego. Minimalizowała ryzyko odrzucenia przez odbiorców i porażki. To była jedna strona medalu.

Istniała także druga. Otóż korzystanie z konwencji gotyckich łączyło się z rosnącym poczuciem wtórności, umowności i sztuczności. Komika oraz parodyjny i groteskowy śmiech pozwalały w tej sytuacji pokonywać barierę naśladowania, powtórzenia i spętania tym, co już było. Zmieniały ponadto charakter, kształty i funkcje gotycyzmu. Umożliwiały użycie go jako nośnika znaczeń i wartości bardziej ambitnych. I tą właśnie drogą podążał Poe.

2. Trzy relacje groza – śmiech

Literatura gotycka zdradzała złożony i zróżnicowany stosunek do komiki i śmiechu. Stosunek ten należy zresztą odróżnić od sytuacji, w których gotycyzm stawał się obiektem śmiechu płynącego z zewnątrz. Motywowały go odmienne racje estetyczne, poetyka i pogląd na świat. Wpływał on z negowania konwencji i efektów gotyckich. Odślaniał manipulacyjne chwyt i mistyfikującą aurę narracji gotyckiej. Demaskował estetyczną dwuznaczność grozy, której końcowym efektem stawała się zaprawiona dreszczem przyjemność czytelnika. Kwestionował sensowność gotyckiego modelu świata oraz kreślonego obrazu człowieka.

Taki właśnie „zewnątrzny” charakter w stosunku do gotycyzmu przybrała pośmiertnie wydana w 1818 roku „powieść o horrorach” Jane Austen *Opactwo Northanger* (*Northanger Abbey*, powst. 1798-1799), parodiująca współczesną pisarce angielskiej produkcję gotycką. Naiwna, młodzianka bohaterka powieści, Catherine Morland, czytelniczka i miłośniczka romansów grozy, starała się wcielić w toku fabuły w rolę występujących w romansach postaci oraz patrzeć na otoczenie tak, jak nakazywały lektury gotyckie: w poszukiwaniu niezwykłych wydarzeń, zbrodni oraz intryg. Heroina powieści szukała grozy jednakże tam, gdzie jej w ogóle

nie było. W otaczającym ją świecie działały bowiem motywy i mechanizmy bardziej przyziemne. Kształtowały je znajomości, stosunki towarzyskie, charaktery ludzkie, amory, małe intrygi, intratne ożenki, troska o pozycję i dobrobyt.

Nauką bystrej i samokrytycznej Katarzyny stała się w rezultacie trzeźwa wiedza o różnicy pomiędzy fikcją literacką i rzeczywistością. Ważniejszy od podziału na stwory realne i duchy okazywał się podział na bogatych i biednych. I to on decydował o życiowych losach postaci powieściowych. Osiemnastowieczny realizm i racjonalizm powieści edukacyjnej, wzbogaconej przez Austen wątkami sentymentalnym, parodiował, rozświetlał i dezawuował mroczną, gotycką fantazję i fikcję. Prozaizował świat gotycki, odwracał jego schematy a właściwej gotycyzmowi mistyfikacji przeciwstawiał dociekliwą obserwację, trzeźwość spojrzenia i krytyczny rozsądek.

Inaczej przedstawiał się natomiast stosunek do komiki i śmiechu postrzegany od wewnątrz, z punktu widzenia estetycznych i światopoglądowych założeń gotycyzmu. Założenia te, realizowane z wirtuozerią w gotyckiej prozie Poe'go, z samej swej natury, niejako od podstaw kwestionowały „normalność” otaczającego świata. Krytycznie odnosiły się do nadbudowywanej nad nią aksjologii. Traktowały tę normalność jedynie jako czasową, złudną grę pozorów, skrywającą mroczne siły, dewiacje i zło drzemiące w jednostce, zepchnięte zazwyczaj w powszednim życiu w podświadomość, represjonowane przez moralność i stosunki międzyludzkie, zdolne jednak przy lada okazji dojść do głosu, zniszczyć wspomnianą normalność oraz doprowadzić protagonistę, jak wzorcowo ukazywały to kreślone przez Poe'go losy narratora i bohatera opowiadania *Czarny kot*, do autodestrukcji. Kwestie komiki i śmiechu podlegały w perspektywie tego rodzaju wyostreniu i modyfikacji. Można tedy, wyróżnić w gotycyzmie typologicznie trzy główne, motywowane „od wewnątrz” stanowiska i strategie odnoszące się do komiki oraz do śmiechu. Towarzyszyły im, rzecz jasna, rozmaite warianty i formy pochodne, których tu nie sposób szczegółowo omawiać.

Otóż w gotycyzmie jednobarwnym i naiwnym – tak można by nazwać tendencję wiodącą, zwróconą do masowego czytelnika, upowszechnianą przez ówczesne magazyny literackie, jak chociażby słynny „Blackwood's Edinburgh Monthly Magazine” – komika i śmiech, zwłaszcza motywowane erotycznie lub skatologicznie, ulegały elipsie lub stłumieniu. Kreując atmosferę lęku, przerażenia, grozy lub niesamowitości, gotycyzm, który kreował wizję świata organicznie zepsutego lub zdeprawowanego, na granicy rozkładu i zagłady, wykluczał komizm i śmiech jako pierwiastki subwersyjne i zgrzytliwe. Widział w nich zagrożenie dla budowanej starannie atmosfery napięcia, grozy i przerażenia.

Komika i śmiech stanowiły bowiem czynnik w gruncie rzeczy niestosowny, wręcz zakazany, podobnie jak w religii zakazuje się używania brzydkich słów lub nieprzyzwoitych gestów podczas nabożeństwa. Analogicznie jak te ostatnie niszczyłyby wytwarzaną przez rytuał religijny iluzję obcowania z bóstwem

i *sacrum*, tak samo komika i śmiech niweczyłyby zbliżone skądinąd do przeżycia religijnego, właściwe powieści grozy, irracjonalne *mysterium tremendum et fascinans*. W omawianym nurcie efekt *mysterium* przeważał nad względami natury estetycznej i zamieniał się w ersatz obcowania z siłami nadnaturalnymi o charakterze demonicznym.

Odmienne stosunek do komiki i śmiechu zaznaczał się w drugiej z wyróżnionych przeze mnie tendencji gotyckiej. Inaczej niż ta pierwsza, zmierzała ona z kolei nie do tego, aby komikę i śmiech definitywnie zażegnać, stłumić lub wykluczyć, lecz, przeciwnie, do tego głównie, aby nad nim zapanować, słowem, aby go zawłaszczyć i oswoić. Zabiegała zatem o to, ażeby nasycić komikę i śmiech pierwiastkami demonizmu i grozy oraz na trwałe wkomponować je w ten sposób w gotycki obraz świata i styl opowiadania.

Sztandarowym dziełem tego rodzaju stała się opublikowana w 1820 roku gotycka powieść Charlesa Roberta Maturina *Melmoth wędrowiec (Melmoth the Wanderer)*¹³. Maturin eksploatował w niej motyw „wiecznego wędrowca” połączony z faustycznym motywem zaprzędania duszy piekłu. Jednym z motywów tej powieści stał się właściwy Melmothowi osobliwy śmiech lucyferyczny. Sztydził on jednakże nie z konwencji gotyckiej, lecz w ramach tej konwencji i zgodnie z nią obiektem szyderstwa czynił człowieka w ogóle i jego naturę. Wypływał z fascynacji złem i wiary w jego powszechność i nieunikniony triumf¹⁴. Wywoływał zamiast rozweselenia przerażenie. Na zdziwienie rozmówczyni „potworze, i ty masz czelność śmiać się?”, protagonista *Melmotha* odpowiadał:

Tak, śmieję w kułak z całego rodzaju ludzkiego, a zwłaszcza z przesady, którą ludzie mają odwagę okazywać mówiąc do siebie od serca. Śmieję się z ludzkich namiętności i ludzkich trosk – z przywar i cnót, z religii i bezbożności; wszystko to bowiem razem wzięwszy jest tylko wynikiem małych okoliczności i sztucznych sytuacji¹⁵.

Melmoth reprezentował zatem śmiech izolowanej jednostki. Przybierał on kształt heroiczny i jednocześnie przesiąknięty rozpaczą. Pozostawał bluźnierczy, amoralny, z elementami sadyzmu i dewiacji. Wyrażał emocjonalne skrajności

¹³ U. Berns, *The Romantic Crisis of Expression: Laughter in Maturin's Melmoth the Wanderer and Beyond*, w: *A History of English Laughter*, ed. M. Pfister, Amsterdam 2002, s. 83-98. Autorka analizuje śmiech gotycki w kategoriach teorii antropologicznej Helmuta Plessnera, *Lachen und Weinen*, 1941. Ujmuje ona śmiech jako kryzys ekspresji.

¹⁴ Takie było powołanie Melmotha, który głosił, iż jego zadaniem jest deptać i niszczyć wszystko, co piękne i szlachetne w świecie fizycznym i moralnym. Deklarował: „I am commissioned to trample on and bruise every flower in the natural and moral world -hyacinths, hearts, and bagatelles of that kind, just as they occur”, cyt. wg <http://gutenberg.net.au/ebooks07/0700551h.html>.

¹⁵ Tekst angielski: „Yes, I laugh at all mankind, and the imposition they dare to practise when they talk of hearts. I laugh at human passions and human cares,-vice and virtue, religion and impiety; they are all the result of petty localities, and artificial situation”, Cyt. wg Ch.R. Maturin, *Melmoth The Wanderer. A Tale*, rozdz. IX, s. 182.

i fizjologiczne konwulsje¹⁶. Jego objawy przypominały szaleństwo. Stanowił przeciwieństwo normalności stawał się znakiem jej dewiacyjnej transgresji.

Budując jednolitą, demoniczno-sataniczną wizję świata, wspomniany nurt gotycki grozą i przerażeniem nasycał wszystkie bez wyjątku elementy literackiego mikrokosmosu: język, narrację, fabułę, czas, przestrzeń, rekwizyty, postacie, wszystkie spełniane przez nie czynności, kategorie estetyczne. Obejmował w rezultacie także śmiech. Koordynował go z innymi składnikami estetyki i poetyki gotycyzmu. Toteż funkcją śmiechu nie było bynajmniej w tym wypadku rozweselenie czytelnika, słowem, łagodzenie lub nawet rozładowywanie napięcia tworzonego przez nagromadzenie okropności i potęgowanie grozy. Przeciwnie. Funkcją śmiechu stawało się właśnie potęgowanie owego napięcia¹⁷.

Omawiany śmiech zlewał się z gotyckim mikrokosmosem. Wzmacniał jego złowrogą, desperacką ekspresję. Naigrywał się z ludzkich ideałów, wierzeń i wysiłków. Drwił ze znikomości zabiegów i starań, rzekomo rozumnych i zapobiegliwych, lecz przegrywających w obliczu zła i potęgi demonicznych mocy.

Zupełnie inny charakter miała kolejna, trzecia strategia, której reprezentantem zdawał się być sam Poe. Horror i komika oraz groza i śmiech stanowiły w niej pierwiastki kontrastowe, opozycyjne i kłójące się ze sobą, ale strategia ta dążyła jednocześnie do ich połączenia, przemieszania (wzajemnego „zapośredniczenia”) i swoistego zrównoważenia. Uznając rzeczywistość za swego rodzaju ścieranie się, a zarazem za jedność przeciwieństw, unikała ona w efekcie sytuacji, w której którykolwiek z przeciwstawnych pierwiastków zostałby trwale zlikwidowany. Zniwelowana i pozbawiona napięć, jednolita jedność równała się bowiem w ocenie omawianej strategii unicestwieniu zarówno życia, jak samej ukazującej je sztuki. Takie stanowisko Poe deklarował w traktacie *Eureka*, takie też realizował w pisarstwie gotyckim.

To prawda, komika i śmiech tworzyły na pozór „zgrzytliwy” kontrapunkt w stosunku do gotycyzmu, podobnie jak groza – analogiczny kontrapunkt w stosunku do komizmu. Jednakże oba te kontrastowe pierwiastki – komiczny i nasycony grozą – były sobie wzajemnie potrzebne. Oba realnie i estetycznie oddziaływały dopiero w zwarciu ze sobą. Przyciągały się i odpychały jednocześnie.

Komika i śmiech stawały się w tym ujęciu wewnętrznym i pełnoprawnym składnikiem gotyckiego horroru, podobnie jak, odwrotnie, makabryczne sceny mogły stanowić motywację i treść komizmu. Takie ambiwalentne powiązania

¹⁶ U. Berns, *The Romantic Crisis of Expression*, s. 89-90.

¹⁷ Oto jak narrator charakteryzował śmiech Melmotha: „His sarcastic levity bore a direct and fearful proportion to his despair. Perhaps this is also the case in circumstances and characters less atrocious. A mirth which is not gaiety is often the mask which hides the convulsed and distorted features of agony – and laughter, which never yet was the expression of rapture, has often been the only intelligible language of madness and misery. Extacy only smiles, – despair laughs”, cyt. wg <http://gutenberg.net.au/ebooks07/0700551h.html>, rozdz. XX, s. 304.

występowały u Poe'go w *Berenice*, *Ligei*, *Zagładzie domu Usherów*, *Masce Czerwonego Moru*, *Królu Dżumie*, *Człowieku, który się zużył*, *Przykrej historii* i wielu innych opowiadaniach. Konsekwencją wspomnianej strategii były zatem, z jednej strony, wyzwolona groza, zdolna pojawić się lub prześwitywać w pogodnej narracji lub scenie, z drugiej strony – wyzwolony humor, gotowy nawiedzić sceny wampiryczne i makabryczne.

Obiektem parodyjnego i groteskowego śmiechu stawał się świat przedstawiony, słowem, świat w ogóle, rzeczywistość, kondycja ludzka jako taka, jak też sam gotycyzm, jego konwencja, język, rekwizyty, środki ekspresji. Strategia ta naruszała zatem zasadę literatury gotyckiej, iż swobodny śmiech klóci się z gotycką, nasyconą grozą i lękiem wizją świata oraz z literacką techniką wytwarzania grozy, manipulowania nią i „straszenia” czytelnika. Różniła się jednocześnie od parodii *Opactwo Northanger* Jane Austen tym, że kwestionowała istnienie bezpiecznej normalności dezawuuującej gotycki świat grozy jako zmyślenie, fikcję i ułudę.

Mariaż śmiechu i grozy przeczył pogładowi, jakoby stanowiły one twory przed-tekstowe, izolowane, odrębne i ponadczasowe. Wpisując się w konkretne utwory, projektowane, formowane i wartościowane przez nie, stawały się funkcją literackich struktur i koniunktur. Raz zbliżały się do siebie, innym razem odsuwały się wzajemnie. Zawsze znajdowały jednakże określone wykładniki w językowych, stylistycznych, kompozycyjnych oraz tekstowych chwytach i figurach. Przystawały być z tego względu zastygłe w przedliterackim kształcie, równe sobie, jednolite i ponadczasowe. Podlegały przekształceniom i zmianom analogicznym do tych, które obejmowały całą literaturę. Demonstrowały wraz z nią wymiar zarówno artystyczny, jak i historycznoliteracki.

Interpretacja gotycyzmu i komiki oraz grozy i śmiechu wymaga tedy przywołania właściwego dla nich kontekstu historycznoliterackiego i kulturowego oraz przyjęcia stosownych założeń i kategorii badawczych. Inaczej niż w formach gatunkowo i estetycznie jednorodnych, gotyckie połączenia grozy i śmiechu stawały się ambiwalentne, wieloznaczne, dwu oraz wielobiegunowe. Dawały w rezultacie sposobność do kształtowania zarówno nowych odmian i form grozy, jak i śmiechu. Taką właśnie drogą postępował Poe.

3. Poe – „bard gotycyzmu”?

Koegzystencja pierwiastków komiki i śmiechu w gotyckich utworach Poe'go stanowiło od samego zarania kwestię niejasną i sporną, a tylko całkiem niedawno stało się przedmiotem uwagi i dyskusji¹⁸. „Fraza «komika Poe'go», pisał

¹⁸ J. Bryant, *Poe's Ape of Un Reason: Humor, Ritual, and Culture*, „Nineteenth-Century Literature”, Vol. 51, No. 1 (Jun., 1996), s. 16-52.

świadomy występujących tu nieporozumień Brett Zimmermann, mogłaby wy-
dawać się wielu czytelnikom połączeniem pojęć sprzecznych lub zwrotem po-
 prostu irytującym. [...] Zapewne ci czytelnicy, którzy znają Poeo tylko z jego naj-
 bardziej znanych opowiadań i uważają go głównie za barda gotycyzmu, byłiby
 mocno zaskoczeni dowiadując się, że pisał on także opowiadania komiczne¹⁹.

Podobnie zaskoczeni, dodajmy, byłiby zresztą liczni krytycy amerykańscy,
 którzy utrzymywali, że humor Poeo dałoby się zmieścić „na dwudziestu pus-
 tych stronach”²⁰. Tragizujące wykładnie gotyckich opowiadań Poeo zasłoniły
 ich aspekty i podteksty komiczne, rozweselające. Przeszkodę w odkrywaniu ostat-
 ních stanowiła niewątpliwie wyrazistość oraz intensywność pierwiastków grozy
 w opowiadaniach typu *Morella*, *Berenika*, *Ligeja*, *William Wilson*, *Czarny kot*,
 serce oskarżycielem, *Mesmeryczne objawienie* lub *Zagłada domu Usherów*. Groza
 usuwała w cień elementy stylizacji, pastiche’u, parodii i groteski, słowem, komiz-
 mu. Zaczęto jednak zauważać je wówczas, gdy zdano sobie sprawę nieprawdo-
 podobieństwa i umowności fabuł motywujących ową grozę²¹.

Korelatem opowiadań gotyckich przywołujących w podtekście komikę stały
 się utwory komiczno-satyryczne, dla których pożywką stawały się z kolei obrazy
 lub sceny makabryczne lub sataniczne. Za takie właśnie można by uznać
 opowiadania *Przykra historia*, *Człowiek, który się zużył*, *Nigdy nie zakładaj się*
 z diabłem o swoją głowę, *Hop frog*, *Bon bon*, *Król Dżuma* i inne. Tak czy owak
 w przekroju całej produkcji pisarskiej Poeo pierwiastki makabry, grozy i komiki
 sąsiadowały ze sobą oraz wzajemnie się przenikały.

Części krytyki symbioza taka wydawała się niezrozumiała i niewytłumaczalna.
 Obiektem napaści stawała się zwykle komika. Uznawano ją za zbędną, okolicz-
 nościową, trywialną. Postrzegano w niej wyraz braku literackiego wyrobienia
 i taktu autora. Sądy tego typu formułowały niejednokrotnie znane autorytety lite-
 rackie. Miłośnicy pisarza wprawdzie dostrzegali rolę i znaczenie komiki w jego
 twórczości (zignorowanie jej było niemożliwe), ale często brakowało im narzędzi,
 aby ją wyjaśnić jej pochodzenie, ustalić funkcje i odkryć związki z grozą.

Teorie śmiechu H. Bergsona oraz Z. Freuda zdecydowanie zawodziły w tym
 dziele. Wprowadzały zbyt wiele założeń biograficzno-psychologizujących. Mimo
 narastającego z czasem dystansu do nich, nowsze badania nie dokonały jesz-
 cze zasadniczego przełomu w odczytywaniu wspomnianej komiki, a zwłasz-
 cza jej przemieszania z grozą, makabrą, groteską czy satyrą. Łączenie śmiechu
 i grozy zdawało się bowiem przeczyć zasadom estetycznej i literackiej racjo-
 nalności.

¹⁹ B. Zimmerman, *Poe's Linguistic Comedy*, w: *Edgar Allan Poe. Rhetoric and Style*, McGill-
-Queen's UP: 2005, s. 63.

²⁰ Tamże.

²¹ Zob. H. Blythe, Ch. Sweet, *Poe's Satiric Use of Vampirism in Berenice*, „Poe Studies”,
 Vol. 14, No. 2 (1981), s. 23-24.

Wyjaśnienie pierwiastków komizmu w gotycyzmie utrudniały rozmaite czynniki. Zawodziły metody badawcze, skupione czy to na analizie pojedynczych utworów, czy to na wyliczaniu izolowanych chwytów, sytuacji, postaci i „gagów” językowych. Zabrakło zwłaszcza prób interpretacji całościowej, komicznej postawy i strategii Poeo. Wnioski z analizy poszczególnych opowiadań lub chwytów nie składały się w całość. Nie wydobywały przywoływanych przez Poeo tradycji; nie ukazywały ich transformacji oraz wrastania w jego pisarstwo.

Barierą w rozpoznaniu związków komiki i gotycyzmu było pomijanie kontekstu historycznego, a zwłaszcza zmieniającej się literackiej kondycji gotycyzmu i komiki. W oderwaniu od tego kontekstu wydawały się one abstrakcyjne i puste²². Zignorowanie go w opowiadaniu *Beczka Amontillado*, pisał pouczająco Robert Con Davis-Undiano, powoduje, że wydaje się ono „jedynie zgrabną manipulacją efektami gotyckimi. [...] Czytane zaś we właściwym dla niego kontekście historycznym, staje się głosem w wolnomasońskiej dyskusji o kształtującym się amerykańskim charakterze narodowym i „sakralnym” wymiarze narodowej kultury Ameryki na początku XIX wieku. Krytycy dwudziestowieczni pomijali natomiast ten aspekt masoński głównie dlatego, że od 1846 roku kultura literacka Ameryki drastycznie zmieniła się. Dawna masoneria utraciła wpływy w polityce i kulturze powszedniej oraz przestała być ludziom znana”²³. Oddalenie się tego kontekstu powodowało zarówno zatarcie aktualnego adresu właściwego komice Poeo, jak też niezwyklej jej mariażu z poetyką gotycką i grozą.

Na odbiór Poeo rzutował normatywny stosunek do śmiechu. W epoce pisarza śmiech łączono głównie z satyrą oraz „niskim” pisarstwem komediowym, farsą i wodewilami. Tolerowano rekreacyjne, moralizujące i dydaktyczne użycia komiki²⁴. Akceptowano więc komizm okolicznościowy, biesiadny, towarzyski, „gazetowy”, pozbawiony głębszej myśli, bezproblemowy i beztroski. Uważano go za niegodny literatury poważnej i solennej. Nie poświęcano mu baczniejszej uwagi i głębszych studiów. Mieszanie go z grozą naruszało kanony estety i dobrego smaku. Sam Poe trzymał się tej zasady w mrocznych, symbolicznych utworach wierszowanych, jak *Dolina niepokoju*, *Robak Zdobywca*, *Lenora*, *Kruk*, *Eulalia*, *Ulalume* i wielu innych.

²² Zob. T. Whalen, *Edgar Allan Poe and the masses*, 1999; J.G. Kennedy, *A historical guide to Edgar Allan Poe*, Oxford University Press, 2001.

²³ R. Con Davis-Undiano, *Poe and the American Affiliation with Freemasonry*, „Symptome”, Vol, 7, No. 1-2, 1999, s. 119.

²⁴ O klasycystycznej koncepcji śmiechu wzmiankowali lub pisali: D. Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, José Corti: Paris 1997; B. Dominique, *Dire le rire à l'âge classique: représenter pour mieux contrôler*, Publications de l'Université de Provence: Aix-en-Provence, 1995; G. Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Fayard: Paris 2000. Zob. także C. 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 oraz <http://www.mezetulle.net/article-4692481.html>.

Sankcjonowała to tradycja klasycystyczna. Śmiech podlegał w niej reglamentacji i regulacji. Decydowała o nich hierarchia stylów i gatunków oraz retoryczna nauka o normach „stosowności”. Limitowały śmiech ponadto zasady jedności, jednolitości lub czystości formy. Wykluczała lub ograniczała go estetyka wzniosłości (*sublime*), która sama zresztą akcentowała zależność wzniosłości od horroru i grozy. Wskazywał na nią Edmund Burke we wpływowym traktacie *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Nie wypadało tedy stosować komiki (i rozśmieszać czytelników) w gatunkach posługujących się estetyką i stylistyką wzniosłości, jak tragiczna ballada, oda czy elegia²⁵. Nie było dla niej miejsca w poważnych i wysokich gatunkach o proweniencji lub funkcji religijnej, jak modlitwa, litania, hymn, psalmy pokutne lub gorzkie żale.

Tymczasem i romantyzm, i modernizm pojmowany na sposób Ch. Baudelaire'a, autora *Le Peintre de la vie moderne* (1863) stopniowo znosiły normatywne ograniczenia. Tendencje tego typu sprzyjały również wzajemnej łączliwości poszczególnych kategorii estetycznych, w tym kojarzeniu kategorii kontrastowych, jak groza i śmiech. Poe aktywnie i wszechstronnie uczestniczył w tym procesie²⁶.

Barierę dla komiki i śmiechu tworzyło to, iż pojmowano je często na sposób moralizujący, jako okazywanie przewagi i „wyższości” nad rzeczą lub postacią ośmieszaną. Teologowie i moralisci podejrzewali z tego względu szyderców i kpiarzy o konszachty ze złem i siłami zła. Dopatrywali się w aktach śmiechu nagannej złości i *Schadenfreude*. Postrzegali w szyderczych drwinach swawolę, pustotę, marnotrawienie energii. „Pusty śmiech” piętnowano jako oznakę braku rozumu i skutek grzesznego upadku człowieka. Kojarzenie śmiechu z grozą budziło w tej sytuacji tym większe zgorzienie, iż osłabiało wiarę w demony i piekło, niezbędną dla ożywienia oraz podtrzymania nabożnego lęku i moralności. Pietystyczna atmosfera Ameryki z początku XIX wieku sprzyjała podobnym poglądom. Nakazywała sprawy tego typu – komiczną swawolę kalającą nabożne *tremendum* – traktować z największą powściągliwością i czujnością.

Racje takiej postawy były oczywiste. Swawolny śmiech obrażał purytańską nabożność, celebry i powagę. Podważał dostojeństwo, wystawiał na szwank autorytet, ranił zadufaną w sobie uczoność. Stronili od niego współcześni Poemu transcendentaliści²⁷. „W oczach tego, który wszystko wie i wszystko rozumie

²⁵ T. Heller, *The Delights of Terror. An Aesthetics of the Tale of Terror*, University of Illinois Press: Urbana 1987, rozdz. XI: *Terror and the Sublime*, <http://www.public.coe.edu/~theller/essays/delights/dt11.htmls>.

²⁶ Pisałem o tym w artykule *Czy Poe był modernistą?*, w: *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perswazji – i nie tylko...*, red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk, Warszawa 2009, s. 305-335.

²⁷ U. Berns, *The Romantic Crisis of Expression: Laughter in Maturin's Melmoth the Wanderer and Beyond*, s. 86.

– zgryźliwie zauważał Baudelaire w eseju *O istocie śmiechu* – śmiech po prostu nie istnieje”²⁸.

Poe jawił się w tej perspektywie jako libertyn oraz anarchiczny prowokator. Jego wyzywające satyry, parodie i groteski naruszały zwyczaje towarzyskie oraz drażniły koterie. Takie utwory, jak *Człowiek, który się zużył* lub *Człowiek interesu* ośmieszały czczone idole i ideały narodowe. Komika, jak pokazywał groteskowo-parodiujący szkic *Jak napisać blackwoodowski artykuł?* nie szczędziła zresztą również pustego, wytartego gotycyzmu. Wewnętrzny śmiech wkomponowany w utwory gotyckie Poego stawał się w tych okolicznościach rodzajem „antybakterii”: wskaźnikiem oraz probierzem ich autentyczności. Umożliwił polifonizację grozy i w ogóle literatury gotyckiej.

Rozwiązania tego typu przygotowywały i wspierały w XVIII i XIX wieku wywrotowe, liberalne i libertyńskie tendencje i przewartościowania w literaturze, kulturze i obyczajowości. Przewrotnie torowała im drogę również sama z siebie wyobraźnia i literatura gotycka. Wydobywała ona za sprawą eksperymentów egzystencjalnych i transgresji umowność przyjętych kodeksów moralnych i obyczajowych²⁹. I to ona motywowała na zasadzie sprzężenia zwrotnego przekorny stosunek Poego do monotonnej – i z tego względu umownej i naiwnej – grozy gotyckiej oraz jego wywrotową komikę, profanującą tabu i świętości. Takie gesty komicznej profanacji znalazły wyraz w opowiadaniach Poego *Wielkie figury*, *Człowiek interesu*, *Człowiek, który się zużył*, *Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swoją głowę*, *Diabeł na dzwonnicy*, *Przykra historia*, *Okulary*, *Mistyfikacja*, *Nabieranie (Diddling)*, *Bon bon* lub *Jak napisać blackwoodowski artykuł*.

Tak czy owak komizm jawnie lub skrycie sprzężony z grozą stawał się niejednokrotnie ofiarą negatywnego stosunku krytyki amerykańskiej do wywrotowych transgresji Poego. Miary nieporozumień i *qui pro quo* dopełniała sytuacja, w której Poego – przeciwnika „herezji dydaktyzmu” w rozprawie *Filozofia kompozycji*, mistrza satyry, parodii, groteski i mistyfikacji – ubierano w kostium dydaktyka albo, co bardziej uderzające, strażnika ładu moralnego i obyczajowego w Ameryce. Działając w najlepszej wierze, prowokującą i niekonwencjonalną komikę Poego zamieniano w ten sposób w jej własną karykaturę.

Gotycka komika Poego wykraczała poza granice, które wyznaczały dla niej oświecenie i klasycyzm. W ślad za romantyzmem i modernizmem europejskim pisarz amerykański dostrzegał w niej znamiona uniwersalnej jakości estetycznej, komplementarnej mimo sprzeczności i dysonansu w stosunku do innych jakości. Stawiał ją na równi z ironią, tragizmem, grozą czy epiką. Przypisywał jej zdolność

²⁸ Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* [1855], w: idem, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres oeuvres critiques*, Paris 1962, s. 244.

²⁹ Na transgresyjne aspekty gotycyzmu zwraca uwagę A.L. Smith, *American gothic fiction: an introduction*, s. 5-7.

łączenia przenikania się z nimi, a w końcowym efekcie zdolność tworzenia „wielkiej literatury”, jak dotyczyło to w przeszłości Szekspira, F. Rabelais’go, M. Cervantesa, J. Swifta, Moliera, Sterne’a, Woltera czy Diderota. Akceptował w ten sposób przewartościowania oraz zmiany, których dokonywała porewolucyjna współczesność. Odnawiał zarazem tą drogą konwencjonalizującą się produkcję gotycką oraz samo pojęcie grozy, łączonej chętnie przez wielu współczesnych ze wzniosłością. „Naturalizował” dyskretnie i grozę, i wzniosłość.

4. Dwa oblicza bytu: powszechna twórczość, powszechna nicość

Mariaż gotycyzmu i komiki miał wielorakie następstwa. Najważniejsze wydaje się to, że kierował pisarza amerykańskiego ku nowoczesnej estetyce polifonicznej, uwzględniającej kontrapunkt i dialog³⁰. Stawiał go w relacji pokrewieństwa do współczesnych wirtuozów śmiechu i/lub gotycyzmu w literaturze, jak Niemiec E.T.A. Hoffmann³¹ oraz rówieśny mu, piszący po rosyjsku Ukrainiec Mikołaj Gogol³². Zapewniał mu trwałe miejsce w literaturze powszechnej.

Odnawiając gotycyzm, parodyjno-groteskowy dyskurs Poe'go realizował jednocześnie w ramach swobodnie przekształcanych konwencji gotyckich założenia i zasady opisanej przez Baudelaire’a „komiki absolutnej”. Wpisywał się w nowatorski nurt komiki bez moralizujących założeń i celów, innymi słowami, komiki bez tabu, ograniczeń i granic. Podlegały jej wszystkie bez wyjątku dyskursy epoki: gotyckie (*Jak napisać blackwoodowski artykuł?*), patriotyczne (*Człowiek, który się zużył*), ekonomiczne (*Człowiek interesu*), obyczajowe (*Okulary*), podróżnicze (*Bujda balonowa*), filozoficzne (*Bon bon*), religijne (*Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swoją głowę*), naukowe (*Bujda balonowa*), podróżnicze (*Opowieść Artura Gordona Pyma*), psychologiczne (*Czarny kot*, *Serce oskarżycielem*), medyczne (*Mesmeryczne objawienie*) i inne.

Na głębsze, światopoglądowe motywacje przenikania się komiki i grozy wskazywał kosmologiczny poemat prozą *Eureka*. Poe pisał w nim, iż „w źródłowej jedności rzeczy pierwszej tkwi wtórna przyczyna wszystkiego wraz z zarodkiem nieuniknionego unicestwienia”³³. W każdej zwartej monolitycznej jedności,

³⁰ O związkach Poe'go z romantyzmem pisałem w artykule *Niekonwencjonalny romantyk*, w: *Edgar Allan Poe – niedoceniony nowator*, red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk, Wrocław 2010.

³¹ P. Labriola, *Edgar Allan Poe and E.T.A. Hoffmann: The Double in William Wilson' and The Devil's Elixirs*, „International Fiction Review”, Vol. 29, No. 1-2 (2002), s. 69-77.

³² R. Jeness, *Gogol's Aesthetics Compared to Major Elements of German Romanticism*, New York 1995. Warto zwrócić uwagę na bliskie pokrewieństwo opowiadania Poe'go *Wielkie figury* oraz *Nosa Gogola*.

³³ „In the Original Unity of the First Thing lies the Secondary Cause of All Things, with the Germ of their Inevitable Annihilation”, cyt. wg wyd.: E.A. Poe, *Eureka. A Prose Poem*, s. 7, The Edgar Allan Poe Society of Baltimore, <http://www.eapoe.org/works/essays/eureka1.htm>. Wersja elektroniczna autoryzowana przez EAPSB odtwarza oryginalne wydanie *Eureki* Poe'go z 1848 roku.

w każdym pozytywnym i realnie istniejącym zjawisku zawierał się, zgodnie z przytoczoną zasadą, zarodek negacji, unicestwienia, śmierci, a zarazem przyszłego, cyklicznego stworzenia i odnowienia. Analogicznie każdej „atrakcji (przyciąganiu)” w stronę jedności odpowiadała zgodnie z wykładnią *Eureki* siła „repulsji (odpychania)”, działająca na rzecz tworzenia różnic i rozproszenia (dystrybucji).

Obie te sprzeczne tendencje i siły działały równocześnie, w zwarciu i sprzężeniu ze sobą, w walce o przewagę i zapanowanie nad stroną przeciwną. Wyłączność jednej powodowała nie tylko unicestwienie siły przeciwnej, lecz także samounicestwienie strony dominującej. „Wszystkość” tworzyła więc dynamiczny układ jakościowo różnych tendencji, obejmujących pierwiastki, siły i wartości względem siebie polarne.

Dotycząc „wszystkiego”, koncepcja Poe’go odnosiła się do zasad i logiki pisarstwa (twórczości). To przecież ów implicytny komizm wydobywał „napięte oczekiwanie” wpływające z grozy i ożywiało je. Rozważane w świetle tej zasady gotyckie serio i rozweselający komizm stanowiły sprzężoną jedność i mogły nieskończenie zamieniać się miejscami. Serio nie mogło istnieć i oddziaływać bez skorelowanego z nim, potencjalnego komizmu, a komizm bez serio; analogicznie groza nie mogła istnieć bez śmiechu, a śmiech bez grozy. W sprzężonym układzie raz przeważało jedno, innym razem drugie. Gotyckie serio pozbawiane zupełnie elementów komizmu zamieniało się w bezbarwną, głuchą nicłość, podobnie jak działo się to z komizmem zdany wyłącznie na siebie, pozbawionym ożywiającej go, estetycznej i światopoglądowej antytezy.

Postępując zresztą w ślad za niemieckimi, angielskimi czy francuskimi autorami gotyckimi i romantycznymi (spod znaku „czarnego romantyzmu”), reagując zgodnie z wyobraźnią romantyczną „wyzwoloną od represji”, Poe rozszerzał za pomocą sprzężenia komiki z grozą granice obu i zmieniał ich charakter³⁴. Uwalniał śmiech od „herezji dydaktyzmu”. Zacierał granice między śmiechem artystycznie uładowym a wyzwolonym, penetrującym swobodnie dziedziny objęte moralnym i społecznym tabu: szaleństwo, tortury, morderstwo, śmierć, pogrzeb, pochówek w grobie, ćwiartowanie ciała (*Cztery bestie w jednym ciecie*, *Beczka amontillado*, *Studnia i wahadło*, *Serce oskarżycielem*, *Przykra historia*, *Anioł dziwnych przypadków*, *Przedwczesny pogrzeb*, *Mesmeryczne objawienie*). Poe dopuszczał w rezultacie do głosu śmiech przenikający zarówno życie powszednie, jak sfery pograniczne, ekstremalne, obejmujące przejście z życia do stanu śmierci oraz wędrówki w pozaziemskie rejony kosmologii i eschatologii, w których rodzaj ludzki staje się, jak głosiła *Eureka*, zaledwie jednym z członków rodziny kosmicznych inteligencji.

³⁴ Poe nie do końca był w tym względzie jednolity i konsekwentny; tym niemniej rozszerzenie domeny komicznego śmiechu jest w jego pisarstwie oczywiste, podobnie jak zmiana jego charakteru w kontakcie z gotycką grozą.

Łącząc gotycką grozę ze śmiechem, Poe postępował w zasadzie zgodnie z duchem epoki. I w grozie, i śmiechu współcześni odkryli bowiem pierwiastki transcendentalne oraz eschatologiczną głębię. Uwolnili komikę normatywnie zamkniętą w przeznaczonych do tego celu gatunkach, jak poemat heroikomiczny, trawestacja, burleska, satyra, parodia, niektóre z form bajkowych, komedie konwiktowe, kontrafaktura komiczna. Oswobodzając śmiech oraz znosząc dla niego granice, umożliwili jego przenikanie do pozostałych form literackich. Śmiech reglamentowany stawał się w ten sposób potencjalnie wszechobecny. To samo odnosiło się zresztą do literackiej grozy, przypisanej sztywno we wzorcowych realizacjach do „straszącego” repertuaru gotyckiego.

Przewartościowania te stosowały się głównie do prozy powieściowej, która w poglądach wczesnych romantyków niemieckich zaliczała się do poezji. Jej wyróżnikiem stała się nasycona humorem fantazja. We wpływowym *Liście o powieści* (1800) Fryderyka Schlegla wzorcowymi autorami dla „prawdziwie poetyckiej” prozy romantycznej okazywali się obok Boccaccio, Szekspira, Ariosta lub Cervantesa Jonathan Swift (1667-1745), autor *Podróży Guliwera*, Laurence Sterne (1713-1768), twórca komicznego *Tristrama Shandy* i *Podróży sentymentalnej* oraz Denis Diderot (1713-1784), autor tryskającej humorem powiastki *Kubuś Fatalista i jego pan*, a wreszcie, dość nieoczekiwanie, Jean-Jacques Rousseau jako twórca autobiograficznych *Wyznań*.

W oczach F. Schlegla „humor Swifta albo Sterne’a” uchodził za „samorodną poezję stanów wyższych współczesnej epoki”³⁵, a wszystkie wymienione wyżej utwory zyskiwały aprobatę ze względu na niekonwencjonalny, fantazyjny, swobodny, nacechowany dowcipem, ironią i humorem stosunek do świata. Otóż te wszystkie tradycje i wartości, jak wskazywały liczne ślady i oznaki, Poe, znakomicie odczytany w pisarzach europejskich, przejmował i dostosowywał do warunków i realiów amerykańskich.

Przystosowywał je tedy z konieczności do zmienionych okoliczności historycznych i cywilizacyjnych. W recepcji amerykańskiej granica między dziedzictwem oświecenia i romantyzmu lub klasycyzmu i romantyzmu ulegała zresztą widocznemu zatarciu. Pojawiło się zresztą wiele nowych stanowisk i kierunków, które dezaktualizowały wcześniejsze spory. Z perspektywy powstającej dopiero narodowości, kultury i literatury Stanów Zjednoczonych granica owa była po prostu mniej znacząca niż w Europie, zwłaszcza że w latach 1830 i 1840 uprzednie, namiętne spory europejskie traciły stopniowo aktualność i znaczenie.

Wspomniane zatarcie granic dawało Poemu wolną rękę i swobodę w eksperymentowaniu importowanym z Europy, konwencjonalnym tworzywem gotyckim. Łączeniu grozy i śmiechu sprzyjało też to, że komika stanowiła tworzywo elastyczne i ambiwalentne. Uruchamiała wewnętrzną dialektykę, paralelną do

³⁵ F. Schlegel, *List o powieści*, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, red. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 167.

dialektyki egzystencji, stawania się bytu i nieskończoności. Współczesny Poemu Kierkegaard twierdził zresztą wprost, iż komizm jest obecny we wszystkich bez wyjątku przejawach życia, które tonie w niezliczonych sprzecznościach. „Komizm – utrzymywał duński pisarz – pojawia się w każdym stadium życia (tylko jego miejsce bywa różne), ponieważ wszędzie, gdzie mamy życie, występują sprzeczności, a tam przecież, gdzie są sprzeczności, tam pojawia się komizm. Tragizm i komizm są też jednym i tym samym o tyle, że oba zasadzają się na sprzeczności, wszakże tragizm jest sprzecznością cierpiącą, podczas gdy komizm jest bezbolesną”³⁶. Realizacja komizmu wymagała tedy zgodnie z logiką łączenia go z pierwiastkami opozycyjnymi i dysonansowymi. I to właśnie realizował Poe za pośrednictwem sprzeczności estetycznie wyostrzonej: zestrojenia grozy i śmiechu.

Gotycka proza podszyta komizmem stanowiła bodajże najbardziej sugestywny przykład dysonansowego łączenia przeciwieństw. Umożliwiało ono jednocześnie realizację pożądanego kontrapunktu w literaturze i sztuce, a zatem komunikowanie prawdy egzystencji i prawdy kosmosu.

5. Arabeski, groteska i refleksyjny dystans

Połączenie grozy i śmiechu Poe realizował bodajże najbardziej konsekwentnie w prozatorskim zbiorze *Opowiadania groteskowe i arabeskowe* (*Tales of the Grotesque and Arabesque*, 2 vol., Philadelphia: 1840). Tytuł zbioru nawiązywał świadomie i demonstracyjnie do zwycięskiej w romantycznej Europie – stosunkowo nowej za oceanem na Wschodnim Wybrzeżu Ameryki Północnej – estetyki grotesko-arabeskowej i do ówczesnych, modernistycznych tendencji w literaturze i sztuce. Oskarżano Poego zresztą z tego powodu nawet wprost o zapożyczenia obce i o naśladowczy „germanizm”, słowem, o „cudzoziemszczyznę” sprzeczną z miejscowym patriotyzmem amerykańskim.

Tak czy owak, i groteska, i arabeska Poego odzwierciedlały „awangardowe” na rynku amerykańskim zasady i dążenia europejskiej estetyki literackiej. Wymagała ona zresztą adaptacji do komercyjnych warunków amerykańskich, modernistycznych realiów cywilizacyjnych (zalew oraz konkurencja prasy i magazynów literackich) oraz miejscowych stosunków literackich. Powieściowy gotycyzm wydawał się stanowić odpowiednie medium komunikacyjne dla realizacji i przekazu wspomnianej estetyki.

Arabeska i groteska tworzyły w zbiorze opowiadań Poego pojęcia zarówno kluczowe, jak sprzężone ze sobą³⁷. W ujęciu Fryderyka Schlegla arabeska uosabiała

³⁶ S. Kierkegaard, *Samlede vaerker*, Koebenhavn 1964, t. 10, s. 189 i n.

³⁷ K.K. Polheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München 1966, s. 145. Zob. D. Scholl, *Von den „Grottesken” zum Grotesken: die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004, s. 318.

ogólny wzór estetyczny, stosowny dla wszystkich sztuk, a tym samym stanowiła również o kwintesencji prozy i powieści³⁸. Między groteską i arabeską istniały różnice stopnia, a nie jakości, albowiem obie formy stanowiły wyraz fantazji. Arabeska eksponowała pierwiastki swobodnej, „amimetycznej”, fantazyjnej abstrakcji, podczas gdy groteska ucieleśniała z kolei pierwiastki nieoswojone, wybujałe, łącznie z elementami niezborności, kształtowanymi za pośrednictwem zaskoczenia, dysproporcji, dysharmonii, niespójności. Dopuszczała w ten sposób niejako wprost obecność parodii, ironii, komiki.

Estetyka arabeskowo-groteskowa tworzyła w opinii niemieckiego krytyka – podzielanej zresztą w pełni przez Poe'go – produkt epoki schyłkowej. Stanowiła spontaniczny („naturalny”) wyraz jej „chorobliwości”, traktowanej jednakże na niwie artystycznej i w sposób poetycki z fantazją, ironią i dowcipem. „[...] Coś, co wyrosło w równie chorobliwych czasach, pisał F. Schlegel w *Liście o powieści*, nie może samo nie być chorobliwe. Dopóki zaś arabeska nie będzie dziełem sztuki, lecz tylko tworem natury, chorobliwość uważać będę raczej za zaletę”³⁹. Z drugiej strony, arabeska wespół z groteską kojarzyła się triumfem „czystej”, wyzwolonej sztuki, zrywającej z imperatywem naśladowania natury. Otwierała wrota do wyższych, idealnych sfer bytu.

Arabeskowa fantazja i kompozycja przekształcały tym samym chorobliwość dogorywającej epoki w swobodną, fantazyjną zabawę. Uwalniały jednocześnie nową, romantyczną sztukę od klasycystycznych rygorów oraz od sztywnej, oświeceniowej racjonalności. Zamieniały w rezultacie prozaiczne tworzywo epoki w nasycony fantazją, artystycznie uporządkowany chaos kuszących symetrii i sprzeczności⁴⁰.

Istotne było w tym wypadku to, że Poe, analogicznie jak to kilkadziesiąt lat wcześniej postulował F. Schlegel, poddawał w *Tales of the Grotesque and Arabesque* przypisywaną epoce chorobliwość i degenerację wystylizowanej, gotyckiej sublimacji artystycznej. Dawał na pozór wyraz gotyckiej fascynacji rozkładem, degeneracją i dekadencją. Przykładami mogły być postać Roderyka Ushera z opowiadania *Zagłada domu Usherów* lub anonimowe postacie narratorów-protagonistów z opowiadań *Berenika*, *Ligeja*, *Serce oskarżycielem* czy *Czarny kot*. Spotęgowana, hiperboliczna wyrazistość gotyckich rekwizytów uruchamiała jednakże komiczne podteksty i konteksty, które nakazywały czytelnikowi odbierać wzniosłą grozę dekadencji i śmierci z ironicznym i refleksyjnym dystansem.

³⁸ F. Schlegel, *List o powieści*, s. 164-178.

³⁹ Tamże, s. 168.

⁴⁰ Zob. R.K. Jenness, *Gogol's Aesthetics Compared to Major Elements of German Romanticism*, s. 63. Szerzej o tych zjawiskach traktuje książka: M. B. Helfer (Hg.), *Rereading romanticism*, Amsterdam 2000.

**Gothicism and laughter.
Horror, grotesque and parody in E.A. Poe's short tales**

S u m m a r y

There are long-standing critical opinions that Poe was a master of Gothic macabre tales implying the appreciation of extreme emotions, the thrills of fearfulness and awe inherent in the sublime, although he was, in fact, only one of the late heirs to the Gothic tradition. However, these opinions stood in contradiction to the fact that Poe was also an excellent humorist inspired by parody, grotesque, hoax and self-mockery. In contrast to the Gothic tradition, his macabre tales became often the hybrid mixture of comics and horror. Placing Poe's arabesque and grotesque tales in the historical context, the article differentiates between three various literary strategies which define relationship of horror and comics: 1) the orthodox strategy oppressing and eliminating the laughter, 2) the strategy of the so called 'satanic laughter', which was practiced by Ch.R. Maturin in the novel *Melmoth the Wanderer* (1820) and described by Ch. Baudelaire in his essay *De l'essence de rire*, 3) the strategy of the laughter keeping distance from the horror and terror scenes and parodying them, e.g. in Poe's tale *How to write a Blackwood article*. It is the thesis of the article that the third strategy was especially typical of E.A. Poe. In this respect American writer was a legal heir of the literary tradition represented by W. Shakespeare, F. Rabelais, M. Cervantes, J. Swift, Moliere, L. Sterne, Voltaire and D. Diderot.