

Między groteską cierpienia a groteską śmiechu. Teatr romantyków francuskich i Mikołaja Gogola

Powszechnie przyjmuje się, że istotą romantyzmu był szeroko pojęty bunt wobec świata. Romantycy, kontestując osiągnięcia poprzedniej epoki, doprowadzili do obalenia ideałów klasycyzmu i zaproponowali nowe wzorce na wszystkich chyba płaszczyznach życia i działalności człowieka. Na poziomie literatury rewolucja ta, której zarzewie pojawiło się w XVIII-wiecznych Niemczech, polegała na wprowadzeniu zasady wolności artystycznej rozumianej jako odejście od rygorystycznych kanonów pisania opartych na logice, harmonijnej kompozycji, czystości stylu i antycznej retoryce. Nowe pokolenie, poszukując własnych wzorców, wypracowało estetykę czerpiącą z idei antytezy, zwracając się ku pogardzanej wcześniej grotesce, która najtrafniej ujmuje antynomie rządzące ludzkim bytem i światem. Najpierw jednak romantycy musieli doprowadzić do jej nobilitacji i uczynić zeń kategorię estetyczną równą tragizmowi, komizmowi, a nawet pięknu. Zastosowanie groteski w literaturze było brzemiennie w skutki, doprowadziło bowiem do zmian w obrębie tematyki utworów przez nadanie im *kolorytu lokalnego*¹ oraz odnowy źródeł inspiracji poprzez szukanie motywów w folklorze i historii najnowszej.

Na polu literatury rewolucyjność przemian widać zwłaszcza w teatrze romantycznym, którego źródła należy szukać już u Lessinga², potem u Schillera, Kleista i wielkiego Goethego. Za pośrednictwem Augusta Wilhelma von Schlegla oraz pani de Staël³ i jej salonu na wygnaniu – grupy z Coppet⁴ – niemieckie ideały upowszechniły się we Francji i pozostałych krajach Europy, by w latach 20. XIX wieku dotrzeć do jej

¹ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, wstęp A. Ubersfeld, Paris 1968, s. 91 [tu i dalej tłum. A.W.].

² Gotthold Lessing (1729–1781) był w latach 1767–1769 dyrektorem teatru w Hamburgu i redagował dziennik poświęcony zagadnieniom dotyczącym teorii dramatu (niem. *Hamburgische Dramaturgie*; fr. *Dramaturgie de Hambourg*). Wykładana tam koncepcja dramaturgiczna zrywa z klasycznym ideałem teatru, zwłaszcza francuskiego, doby Oświecenia. Lessing zanegował m.in. zasadę trzech jedności, konwencjonalny podział na tragedię i komedię, zasadę *bienséance*, tj. dobrego smaku. Przedłożył nowe wzorce twórczości scenicznej, opartej na estetyce dramaturgicznej Szekspira, Calderona i myśli Denisa Diderota. Stąd uważa się go za inicjatora romantyzmu.

³ Anne-Louise Germaine Necker, baronowa Staël-Holstein (1766–1817). Córka bankiera Jacquesa Neckera, ministra finansów króla Ludwika XVI, żona ambasadora Szwecji we Francji. Po separacji z mężem w 1800 roku i wygnaniu z Francji przez Napoleona, osiadła w Szwajcarii, w miejscowości Coppet (kanton Vaud), gdzie prowadziła salon zwany Grupą z Coppet. Była przeciwniczką Bonapartego w polityce oraz klasycyzmu w sztukach. Uważa się [cf. Pierre Brunel, *Les XIX et XX siècles*], że zakrzewiła ona idee romantyczne we Francji. Do najważniejszych dzieł pani de Staël należą: *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800; *De l'Allemagne*, 1810.

⁴ Salon prowadzony w szwajcarskim Coppet przez wygnaną z Francji baronową de Staël, miejsce spotkań wybitnych uczonych, myślicieli, pisarzy i artystów (m.in. Benjamin Constant, Charles Victor de Bonstetten, August Wilhelm Schlegel, Jean de Sismondi). Stendhal [*Rome, Naples et Florence en 1817*, 6 sierpnia 1817] nazwał ich „Zjednoczonymi stanami opinii europejskiej”. Debatowano tam nad najistotniejszymi sprawami epoki: wpływem rewolucji na losy Europy, dziedzictwem epoki Oświecenia i wcielaniem w życie jej głównych postulatów (wolność, równość, liberalizm), rolą religii w życiu publicznym, a także nad sztuką i nową estetyką – romantyzmem.

geograficznych rubieży. W Rosji, która od okresu panowania cara Piotra I (1689–1725) uznawała Europę Zachodnią za probierz wszelkich wartości, przyjęto romantyzm z entuzjazmem. Najważniejsi twórcy rosyjskiego romantyzmu – Puszkina, Lermontow i Gogol – uważani są nawet za ojców nowożytnej literatury rosyjskiej⁵.

Na poziomie estetyki i technik pisarskich widać pokrewieństwo łączące romantycznych dramatopisarzy, rysują się też różnice w tonie ich wypowiedzi. Przykładowo Wiktor Hugo, Aleksander Dumas (ojciec) i Mikołaj Gogol, choć dzielili ich przestrzeń całego kontynentu, nigdy się nie spotkali ani nie korespondowali ze sobą, rozumiejąc teatr w podobny sposób, jako artystyczny środek służący do zilustrowania dialektyki bytu. Ogólnie rzecz ujmując, w pierwszej kolejności wprowadzili *dramat* jako najbliższy życiu i prawdzie gatunek. Następnie zerwali z modelem sztuki dobrze napisanej⁶, opartej na antycznej zasadzie trzech jedności, klarownej i harmonijnej strukturze, dobrym smaku (fr. *la bienséance*) i stylistycznej jednolitości. Sceneria ich sztuk wykracza poza ściśle uwarunkowane gatunkiem typy miejsc, jak pałac czy jarmark, akcja toczy się na skonstruowanych przestrzeniach. Wreszcie wprowadzili i mistrzowsko wykorzystali kategorię *par excellence* dramatyczną, jaką jest groteska opisująca walkę przeciwności. Urasta ona do rangi kategorii estetycznej, czyli „sposobu przedstawienia, które nadaje przedmiotowi określoną wartość estetyczną, wyraża stosunek do niego i wzbudza odpowiednią reakcję u odbiorcy – przeżycie estetyczne”⁷. Autorzy kreują klimat groteski za pomocą podobnych chwytów retorycznych, takich jak kontrast, antyteza, hiperbola czy elipsa. Wprowadzają metafory-oksymorony: subtelność przeciwstawiona jest pospolitości, wzniosłość trywialności, powaga śmieszności, wyrafinowanie przeciętności. Bufoni, szaleńcy i parweniusze ścierają się z ludźmi szlachetnymi, artyści z prostytutkami. Podkreśleniu groteskowości służą też zabiegi techniczne, takie jak *qui pro quo*, *aparte*, powtórzenia, gagi. Różne są natomiast tony wypowiedzi: u francuskich dramatopisarzy przeważa patos, uwaga koncentruje się na walce, samotności i cierpieniu, u Gogola dominuje zaś komizm, pełniący poważniejszą funkcję niż w klasycyzmie. Śmiech przez tży nie służy jedynie bawieniu widza, ale pobudza go do refleksji. Stąd dwa typy groteski: francuski zasada się na cierpieniu, rosyjski – na śmiechu.

Celem niniejszej pracy jest uchwycenie definicji groteski na podstawie pism teoretycznych Wiktora Hugo (*Przedmowa do Cromwella*, 1827) oraz wypowiedzi Gogola (*Zapiski Petersburskie 1836 roku; O teatrze*, 1845), następnie prześledzenie jej realizacji

⁵ B. Mucha, *Historia literatury rosyjskiej*, Wrocław 2002, s. 79 i dalsze.

⁶ Termin „sztuka dobrze napisana” (fr. *la pièce bien faite*) wprowadził francuski dramatopisarz i kompozytor Eugène Scribe (1791–1861), a rozwinął Wiktor Sardou. Pojawia się wprawdzie dopiero w połowie XIX wieku, niemniej można go stosować wstecz, gdyż odnosi się do kanonu wypracowywanego przez pokolenia pisarzy, od okresu antyku (Arystoteles), przez renesans (Plejada) i klasycyzm XVII-wieczny (Boileau). Sam termin stanowi zatem ukoronowanie wielowiekowego krystalizowania się zjawiska.

⁷ E. Olinkiewicz, K. Radzyńska, H. Styś, *Słownik Encyklopedyczny – Język polski*, Wrocław 1999.

w wybranych dramatach: *Cromwellu* (1827)⁸ Hugo, *Antonym*⁹ (1831) Dumasa (ojca), a zwłaszcza *Rewizorze* (1835) Gogola, którego 160. rocznica tragicznej śmierci przypada w tym roku. Kategoria zostanie porównana w takich aspektach, jak miejsce akcji, postacie i język, określając jej znaczenie w szerszym wymiarze: symbolicznym, społecznym i etycznym. Analiza zarówno zabiegów retorycznych, jak i technik teatralnych stosowanych przez pisarzy pozwoli wydobyc różnice między nimi.

W 1827 roku Hugo opublikował dramat zatytułowany *Cromwell*¹⁰, jednak znacznie większy rozgłos zdobyła *Przedmowa*, uznana za jeden z najważniejszych tekstów teoretycznych romantyzmu i manifest nowego teatru¹¹. Uznając literaturę za zjawisko podlegające ewolucji, autor wyznacza trzy fazy jej rozwoju i każdej przypisuje inny rodzaj literacki. Zwraca uwagę na to, że dramat – ostatnie i najdoskonalsze ogniwo – ma korzenie religijne, gdyż wywodzi się z chrześcijańskiej koncepcji dualizmu osoby ludzkiej, złożonej z dwóch przeciwstawnych sobie bytów:

„jednego przemijającego, drugiego nieśmiertelnego; pierwszy jest cielesny, drugi duchowy; pierwszego krępują żądze, pragnienia i namiętności, drugi daje się porywać entuzjazmowi i marzeniu; pierwszy zgina się nieustannie ku ziemi, drugi spogląda bez ustanku ku niebu, swej ojczyźnie”¹².

Dalej Hugo neguje podział na tragedię i komedię. Jego zdaniem teatr antyczny i klasyczny, surowo je rozdzielający, przedstawiał zakłamaną i wyabstrahowaną obraz człowieka, ukazując tylko jedną stronę – dobrą lub złą – jego istoty. Zadaniem teatru romantycznego jest przywrócenie zakłóconej równowagi i ukazanie człowieka w całej jego złożoności. Ponieważ życie jest różnorodne i pełne antagonizmów, sztuka także powinna ilustrować przeciwieństwa targające człowiekiem, odzwierciedlając rzeczywistość, która łączy w sobie dwa typy: sublimację i groteskę. Stąd postulat, by upowszechnić *dramat* jako gatunek najbliższy prawdzie, stanowiącej aksjomat w sztuce i nadrzędny cel każdego twórcy¹³.

○ ile teatr poprzednich epok chętnie ukazywał ideały człowieka i tęsknotę za doskonałością, o tyle romantyzm powinien, zdaniem Hugo, budować literaturę na kanwie

⁸ Po usunięciu z tronu Karola I i ustanowieniu republiki Cromwell znalazł się u szczytu władzy (1657). Marzył jednak, by przywrócić monarchię i zostać samemu królem. Parlament i miasto Londyn gotowe są wręczyć mu koronę. Tymczasem nocą Cromwell wykrywa wymierzony przeciwko niemu spiszek koalicji purytańskich republikanów i katolickich rojalistów. Czyhając oni na pierwszy błąd przywódcy, by go zgładzić, a próbę przywrócenia monarchii uważają za zdradę. Dlatego Cromwell, choć doprowadza do samej ceremonii, tytułu króla ostatecznie nie przyjmuje.

⁹ Aleksander Dumas (ojciec) nie pisał manifestów. Zyskał natomiast sławę jako autor najlepiej odzwierciedlający idee dramatu romantycznego. Jego sztuki uważa się za modelowe [cf. Pierre Brunel, *Les XIX et XX siècles*, wyd. Bordas, p. 401]. Antony, bogaty młodzieniec, ale bez nazwiska i rodu, zakochuje się w wzajemności z arystokratką Adeli. Społeczne konwenanse nie pozwalają mu ożenić się z dziewczyną. Dlatego bohater wyjeżdża z Paryża, by odszukać swą rodzinę i odzyskać nazwisko. Wraca po trzech latach i застаје Adelę mężatką z małym dzieckiem. Próbuje odnowić romans, a potem namówić ukochaną, by porzuciła męża i uciekła razem z nim, zabierając dziecko. Adela odmawia, Antony zabija ją niemal na oczach zazdrosnego męża.

¹⁰ V. Hugo, *Cromwell*, op. cit.

¹¹ Wcześniej, we Francji ukazały się następujące manifesty teatru romantycznego: Benjamin Constant, *Préface à Wallenstein* (1809), François Guizot, *Eloge de Shakespeare* (1821), Stendhal, *Racine et Shakespeare* (1823).

¹² V. Hugo, *Préface de Cromwell*, Paris 1971, s. 60 [tłum. A.W.].

¹³ Ibidem, s. 77.

groteski. Wprowadza ona dystans między widzem a bohaterem i pobudza do refleksji; łamiąc zaś monopol piękna i ukazując brzydotę w całej swej okazałości, ożywia obie kategorie, przywracając im świeżość. W tym kontekście romantycy podzielali słynne zdanie Napoleona: „jeden zaledwie krok dzieli wzniosłość od śmieszności”¹⁴.

Groteskowość teatru romantycznego zasadza się także na szukaniu nowych źródeł inspiracji, co doprowadziło do odnowy tematyki przez wprowadzenie szaleństwa, ludowości i folkloru jako motywów literackich tak samo istotnych, jak cierpienie, namiętności, żądze czy samotność. Sam Hugo uważał, że dramat jest jak lustro skupiające w sobie obraz człowieka w konkretnym czasie i miejscu:

„Teatr jest punktem optycznym. Wszystko, co istnieje na świecie, w historii, w życiu, w człowieku – wszystko to musi i może odzwierciedlać się w nim, pod warunkiem jednak, że dotknie tego magiczna pałeczka sztuki (...). A zatem cel sztuki jest niemal boski: wskrzeszać w przypadku historii; tworzyć w przypadku poezji [literatury] (...). W dramacie pisarz wypełnia wielorakie założenia sztuki, to znaczy otwiera przed widzem podwójny horyzont, gdyż oświetla to, co w ludziach zewnętrzne i to, co wewnętrzne. Zewnętrzność tłumaczy poprzez słowa i czyny; wewnątrz poprzez apart i monologi”¹⁵.

Groteska przez wieki kojarzyła się z ludowością i jarmarcznością, była synonimem rubasznym karykatury i niewybrednej ironii. Wielu klasyków gardziło nią jako pospolicym narzędziem plebejskiego komizmu. Jednak nie wszyscy. Wielkie indywidualności artystyczne, jak Szekspir, Moliere, Calderon, Corneille czy Beaumarchais, chętnie wprowadzali ją do utworów, tworząc szereg wiarygodnych, zdaniem Hugo, postaci o prawdziwych rysach. Są one nacechowane antynomicznie: Figaro uosabia trywialność, ale i powagę, Świętoszek budzi zarazem śmiech i współczucie, Ryszard III, Mefistofeles, Lady Macbeth fascynują i przerażają. Wymienieni autorzy zestawiają sprzeczne elementy rzeczywistości, ukazują niezwykle miejsca, zróżnicowane środowiska i stany społeczne (aptekarz i Romeo; grabarze i Hamlet, wiedźmy i Makbet); stosują różne style wypowiedzi (*Król Lear*)¹⁶.

Teatr romantyczny podejmował się również komentarzy politycznych, jednak ze względu na cenzurę, funkcjonującą zarówno we Francji, jak i w Rosji, pisarze zmuszeni byli posługiwać się aluzją i omówieniem. Szukano zatem metafor w nieodległej przeszłości. Maksyma mówiąca, że historia jest nauczycielką życia, nabrała szczególnego znaczenia w oczach romantyków. Wychodzono bowiem z założenia, że przeszłość ilustruje teraźniejszość i że posługując się historycznym obrazem, można będzie naprowadzić widza na krytykę współczesnej mu sytuacji politycznej. Przy okazji romantycy podkreślali wpływ jednostki na ewolucję społeczeństwa.

Tezy Wiktora Hugo, a zwłaszcza postulat wolności twórczej i skrupulatnie opisana koncepcja groteski, zdobyły dużą popularność wśród artystów całego kontynentu. W obrębie jej oddziaływania znalazła się także kultura rosyjska. Gogol kształtował swą

¹⁴ Ibidem, p. 64, cytata za biskupem Pradt, *Histoire de l'ambassade dans le grand-duché de Varsovie*, en 1812, wyd. 1815.

¹⁵ Ibidem, p. 82–83.

¹⁶ Ibidem, p. 65.

estetykę w dobie rozkwitu romantyzmu w Europie i Rosji (lata 20. XIX wieku), „rozczytywał się w dziełach rodzimych romantyków – Biestuzewa-Marlińskiego, Mikołaja Polewoja, Żukowskiego, Włodzimierza Odojewskiego, Puszkina – poszukiwał w literaturze czystości moralnej, szlachetności, podniosłości, pięknych i wielkich idei”¹⁷. Znaczący wpływ na jego młodzieńcze ideały, wizję świata i twórczość wywarł „Moskowskij telegraf”, dwutygodnik poświęcony literaturze, ukazujący się w latach 1825–1834. Pismo redagowane przez Mikołaja Polewoja miało charakter encyklopedyczny, najwięcej jednak miejsca poświęcało propagowaniu romantyzmu francuskiego, zwłaszcza „literatury szalonej”¹⁸. Jak słusznie zauważa Bohdan Galster:

„Trudno z całą stanowczością utrzymywać, że Gogol, którego pisarstwo w znacznej mierze realizowało postulaty teoretyczne Wiktora Hugo, znajdował się pod bezpośrednim wpływem jego myśli estetycznej, choć znane są przecież zainteresowania autora *Mirgorodu* francuską »literaturą szaloną«. Być może, występuje tu przypadkowy zbieg okoliczności, a nie zależność od obcych wzorów i cudzych rozwiązań. Ale nawet zwykła zbieżność ma swoją wagę, wykazuje bowiem jakąś prawidłowość w rozwoju zjawisk literackich, tym samym zaś pozwala określić charakter Gogolowskiego pisarstwa, które, jak z tej analogii wynika, rozwijało się zgodnie z duchem romantyzmu europejskiego”¹⁹.

Gogol, podobnie jak inni romantyczni dramatopisarze, posługiwał się groteską, którą określał mianem „lichoty”:

„Puszkina (...) zawsze mówił mi, że żaden pisarz nie miał takiego daru ukazywania w całej jaskrawości lichoty życia, uwydatniania miernoty ludzkiej z taką mocą, by wszystkie drobne rysy, wymykające się wzrokowi, jaskrawo stały przed oczami wszystkich. Oto moja cecha zasadnicza, mnie tylko właściwa, której istotnie nie mają inni pisarze”²⁰.

Lichota-groteskowość w teatrze Gogola polega na zderzeniu rzeczywistości z ideałem w przestrzeni publicznej i przeciwstawieniu realiów z tym, jak być powinno. Nie chodzi jednak o zwykły dydaktyzm, lecz o głęboką przemianę etyczną. Jako osoba wierząca pisarz chciał przywrócić etos pracy, opierając go na chrześcijańskich wartościach.

Należy także zwrócić uwagę na rolę anegdoty w kreowaniu klimatu groteski. Dla Gogola pospolite historyjki z życia codziennego anonimowych ludzi stawały się często inspiracją dla dzieł. Tak powstawały też dramaty, których motywów dostarczali przyjaciele (do *Rewizora* sam Puszkina). Tworząc całkowicie nowych, niezakorzenionych w tradycji teatralnej bohaterów czy budując oryginalną fabułę, rosyjski pisarz podejmował dialog z europejską konwencją. Zamiast powielać typy ludzkie lub schematy fabularne poprzednich pokoleń, wprowadził nowe postacie i motywy, tworząc własną estetykę dramaturgiczną oraz świat wyobraźni osadzony mocno w realiach życia rosyjskiej i ukraińskiej prowincji. Gogol nie chciał pisać na wielokrotnie już podejmowane tematy. Wolął ukazać życie, które nie zaistniało wcześniej na scenach. Interesował go nade wszystko

¹⁷ B. Galster, *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1967, s. 15.

¹⁸ B. Mucha, op. cit., s. 176 i dalsze.

¹⁹ B. Galster, op. cit., s. 137.

²⁰ *Puszkina we wspomnieniach swoich współczesnych*, s. 492 [cyt. za:] B. Galster, op. cit., s. 309.

tak zwany mały człowiek (*maljeńkij czetowiek*) o wzniosłym duchu i szeregu ziemskich przywar. Sprzeciwiał się traktowaniu teatru jako czezej rozrywki. Historie miłości, zdrady, kłótni, pojedynków wydawały mu się zużyte i nieistotne. Stosując zasadę „śmiechu przez łzy”, dążył do uwrażliwienia i wyczulenia odbiorcy na problemy współczesności. Krytykował sztuki służące jedynie rozrywce:

„Niezwykłość staje się główną cechą dzisiejszego dramatu. Rzecz w tym, żeby opowiedzieć o jakimś wydarzeniu koniecznym nowym, koniecznym dziwnym, dotychczas niesłyszalnym i niewidzianym: zabójstwo, pożar, najdziksze namiętności, o jakich nawet mowy nie ma w teraźniejszych społeczeństwach! (...) Jeśliby zebrać wszystkie melodramaty, jakie grano w naszych czasach, można by pomyśleć, że to gabinet osobliwości, w którym umyślnie zebrano potworności i pomyłki przyrody, albo jeszcze lepiej – że to kalendarz w którym z kronikarską dokładnością zapisano wszystkie dziwne zdarzenia (...). Wyobrażam sobie, jak bardzo zdumiony będzie nasz potomek, który zechce szukać naszego społeczeństwa w naszych melodramatach”²¹.

Dlatego nigdy nie uznał Dumasa (ojca), Ducange’a czy Kotzebuego za prawdziwych przedstawicieli ówczesnego dramatu romantycznego, zarzucając im merkantylizm i chęć dopasowania się do niewybrednych gustów większości odbiorców. Cenił natomiast osiągnięcia Szekspira, Moliera, Beaumarchais’go, Lessinga czy Schillera jako tych, którzy dostrzegali palące problemy swych czasów i społeczzeństw i poprzez dramat starali się wpływać na postawy oraz kształtować ludzi²². W tym kontekście należy uznać Gogola za prekursora teatru zaangażowanego²³, rozumiał go bowiem jako potężną i rewolucyjną siłę społeczną. W artykule *O teatrze* (1845) pisał:

„Teatr to bynajmniej nie błahostka i bagatela, jeśli wziąć pod uwagę, że może on naraz pomieścić tłum pięcio- czy sześciotysięczny i że cały ten tłum, pod każdym względem niejednorodny, gdy brać pod uwagę jednostki, może nagle doznać wspólnego wzruszenia, zapłakać wspólnymi łzami i zaśmiać się wspólnym śmiechem”²⁴.

Hugo, Dumas i Gogol wprowadzają groteskowość do różnych obszarów sztuk, takich jak miejsce, postacie i język. W pierwszym przypadku wszyscy trzej odchodzą od klasycznej reguły jedności miejsca. Nie chodzi tu jedynie o zasadę osadzenia bohatera w środowisku typowym dla jego statusu społecznego ani o nadanie mu statyczności przez redukcję ruchu na scenie. Postacie, w imię romantycznej prawdziwości, nie tylko swobodnie poruszają się w przestrzeni, lecz także, a może przede wszystkim przekraczają granice, wchodząc na teren innych grup społecznych. Dzięki takiej wewnętrznej migracji następuje zderzenie światów, a postać intruz silnie odcina się na tle obcego sobie miejsca.

Akcja *Cromwella* toczy się w Londynie, choć jest to jedność pozorna. Bohater żyje bowiem w świecie wyobraźni, zawieszony między różnymi przestrzeniami, wahając się, w którą z nich wejść. W sferze politycznej chodzi o wybór między republiką a monarchią,

²¹ M. Gogol, *Zapiski petersburskie 1836 roku* [w:] B. Galster, op.cit., s. 230.

²² B. Galster, op. cit., s. 230, 231 i dalsze.

²³ Teatr zaangażowany, termin z zakresu historii i teorii literatury; w kontekście francuskim wiąże się z koncepcją dramatu, którą rozwinął Jean-Paul Sartre w czasie II wojny światowej.

²⁴ M. Gogol, *O teatrze, o jednostronnym spojrzeniu na teatr i o jednostronności w ogóle* (1845) [w:] *Wybrane fragmenty korespondencji z przyjaciółmi* (wydanie polskie *Pisma wybrane* t. 1–4, 1956–1957).

w sferze społecznej między surowym, purytańskim domem a wesołym dworem pełnym błaznów; w sferze etycznej między logiką a zabobonem. Są one silnie skontrastowane i tak samo kuszące dla niepotrafiącego wybierać władcy.

Antony Dumasa ostentacyjnie zrywa z jednością miejsca, rozpraszając akcję na różne strefy fizyczne i metafizyczne, których w klasycznej tragedii nie dałoby się połączyć. Bohaterowie krążą między zatłoczoną paryską ulicą, wykwintnym salonem przy jednej z najszybkowniejszych i najdroższych stołecznych ulic Faubourg-Saint-Honoré, zajazdem gdzieś na drodze między Paryżem a Strasburgiem. Antony porusza się między różnymi światami. Jako człowiek bogaty odwiedza salony arystokracji, spotyka się z elitami na ich terenie. Jednocześnie bliska duchowo jest mu przestrzeń sierocińca, o której mówi Wicehrabina de Lacy (akt II, sc. 4, s. 151–7). Jednakże najważniejszym rysem postaci pozostaje niezakorzenie w przestrzeni. Wynika z niego częste przemieszczanie się w poszukiwaniu swego miejsca w świecie. Chcąc poznać swą tożsamość, Antony odbywa podróże do tajemniczych miejsc, by tam pytać o rodzinę. Następnie porzuca znaną mu przestrzeń Paryża. Goni za Adelą uciekającą do męża, do Strasburga, by na gruncie neutralnym, w przydrożnym zajazdzie, nakłonić ukochaną do odnowienia roman-su. Nie zawahałby się również porzucić na dobre Francji, by znaleźć nową, przyjazną dla siebie i Adeli przestrzeń, w której razem mogliby zacząć nowe życie.

Przestrzenią w *Rewizorze* jest niewielkie, nienazwane miasteczko, gdzieś na rosyjskiej prowincji, oraz jego urzędy. Funkcjonują tam wojsko, policja, sąd, więzienie, poczta i szpital. Działa też sfera prywatna: kupcy, właściciele zajazdów, szynków, drobni rzemieślnicy. Choć w tym przypadku określenia „funkcjonuje” i „działa” są umowne, gdyż kreując przestrzeń zawodową, Gogol posługuje się kontrastem etycznym. Nic nie jest tak, jak być powinno, stan miejsc odbiega od obowiązujących norm, zaczynając od brudu i bałaganu na ulicach, kończąc na wykroczeniach w instytucjach. W momencie zapowiedzianej rewizji, której ma dokonać inspektor z Petersburga, bohaterowie w popłochu konfrontują istniejący stan rzeczy ze standardami. Fakty, które utrzymywano wcześniej w sferze niedopowiedzenia i przemilczenia, naraz zostają obnażone. Groteskowość konfrontacji podkreśla żywy i komiczny język. Ale jest to typowy dla Gogola śmiech przez łzy, kryje się bowiem za nim gorzka prawda o przywarach wpisanych w naturę ludzką. Nieład w przestrzeni miasta i urzędów panuje nie tylko za wiedzą i za przyzwoleniem władzy, lecz także, a może przede wszystkim w wyniku świadomego działania. Lokalne elity postępują z wyrachowaniem, każdy doskonale wie, jak powinien sprawować swój urząd, tymczasem z premedytacją dopuszcza do nieprawidłowości, czerpiąc z tego korzyści. Dopiero w momencie zagrożenia gorączkowo usiłują zatuszować wykroczenia:

„HORODNICZY: I niech każdy weźmie do ręki ulicę... ffu! ... miotłę – i żeby całą ulicę zamietli, tę, co do zajazdu prowadzi... żeby czysto było! Słyszysz? (...) Rozebrać jak najszybciej stary płot, ten obok szewca, i postawić słomianą wiechę, że niby teren rozplanowany pod budowę. Bo to, panie, im bardziej wszystko rozkopane, tym większą działalność ojca miasta oznacza.

Wielki Boże! Zapomniałem, że pod płótem nawalono ze czterdzieści fur śmieci! Co za paskudne miasto! Gdzie tylko postawić jaki pomnik albo po prostu płot – diabli wiedzą skąd, a zaraz naniósł wszelkiego świństwa!”²⁵.

Pouczenia Horodniczego, kierowane do każdego z podległych mu urzędników, ukazują ogrom nieprawidłowości:

„HORODNICZY: (...) ja swoje zrobiłem i uprzedziłem panów. Co do mnie, to w swoim resorcie wydałem już pewne zarządzenia. Radzę i panom. A zwłaszcza panu, panie Ziemanika. Rewizor zechce niewątpliwie, i to przede wszystkim, obejrzeć powierzone pańskiej pieczy instytucje dobroczynne... Niech pan przeto postara się, aby wszystko było jak należy: żeby szlafmyce były czyste, żeby chorzy nie wyglądali jak kominiarze, jak to tam zwykle...

ARTIEMIJ FILIPOWICZ: No, to drobnostka! Szlafmyce można dać czyste.

HORODNICZY: Właśnie... I żeby na każdym łóżku była karteczka po łacinie czy w jakim innym języku... to już pańska rzecz, panie doktorze... jaka choroba, kiedy kto zachorował, dzień, data, wszystko... I to niedobrze, że pacjenci palą taki mocny tytoń. Człowiek kicha, jak tylko wejdzie. Byłoby też wskazane, aby zmniejszyć ilość chorych, bo będzie się zaraz nazywało, że nadzór niedostateczny albo że lekarz do niczego.

ARTIEMIJ FILIPOWICZ: O, co do metod leczenia, to przedsięwzięliśmy z Krystianem Iwanowiczem środki bardzo skuteczne: im bliżej natury, tym lepiej – lekarstw kosztownych nie stosujemy. Człowiek prosty jeśli ma umrzeć, to i tak umrze; jeśli ma wyzdrowieć, to i tak wyzdrowieje. Zresztą panu doktorowi byłoby nawet trudno porozumieć się z pacjentami – nie zna on zupełnie naszego języka, ani słowa!

KRYSTIAN IWANOWICZ (*dźwięk pośredni między »e« a »i«*)²⁶.

Miejsca nie licują z powagą funkcji, gdyż odpowiadający za nie ludzie lekceważą swoje obowiązki. W sądzie pasą się gęsi, suszy się pranie, ściany zdobią kłusownicze akcesoria i trofea sędziego, asesor praktycznie nie trzeźwieje; na poczcie naczelnik studiuje – rzecz jasna bezprawnie i z nudów – korespondencję wychodzącą i przychodzącą.

W tym kontekście pojawia się jeszcze jeden kontrast: prowincja versus metropolia. Bohaterowie *Rewizora*, mówiąc o Petersburgu, podkreślają jego przepych i piękno, zestawiając je z miernotą własnego miasta, zupełnie zapominając, że sami są za jego wygląd odpowiedzialni. Krytykę stanu rzeczy można jednak odnieść do kontekstu ogólnego, ponieważ przez swą anonimowość miejsca stają się uniwersalne, a w konsekwencji – symboliczne. Minimalne ich nacechowanie pozwala skupić całą uwagę na przywarach i występkach. Tym łatwiej też odbiorcom doszukać się zbieżności między opisaną przestrzenią a tą, w której on sam żyje i funkcjonuje.

Groteskowość bohaterów dramatu romantycznego polega na tym, że łączą w sobie sprzeczne cechy w wymiarze indywidualnym oraz są skontrastowane z innymi postaciami z otoczenia. Można rzec, że cały *Cromwell*, liczący 6413 wersów, to wnikliwe studium psychologiczne. Hugo zainspirował się angielskim rewolucjonistą właśnie ze względu na złożoność jego natury, a także ze względu na to, że większość historyków

²⁵ M. Gogol, *Rewizor* [w:] idem, *Pisma wybrane*, t. 3, tłum. J. Tuwim, Warszawa 1957, s. 26–27.

²⁶ Ibidem, s. 12–13.

nie potrafiła wydobyć antynomii jego psychiki i w konsekwencji akcentowała arbitralnie wybrane przymioty lub wady, spłaszczając postać. Dlatego w *Przedmowie* poświęca ponad dwie strony na wyliczenie sprzecznych cech: „hipokryta i fanatyk; wizjoner opętany duchami z dzieciństwa, wierzący astrologom i jednocześnie ich potępiający; (...) surowo przestrzegający purytańskich zasad i jednocześnie tracący po kilka godzin dziennie na bufonady (...); ujarzmiający wyobraźnię przy pomocy inteligencji (...); żołnierz i mąż stanu (...) teolog, pedant, kiepski poeta, wizjoner, bufon, ojciec, mąż, człowiek-Proteusz, jednym słowem Cromwell dwoisty, *homo et vir*”²⁷. Cromwell jest przykładem groteskowego bohatera romantycznego łączącego śmieszność z patosem. Rozdarcie wewnętrzne bierze się z niedających się pogodzić pragnień, a także z hipokryzji: ów likwidator monarchii uświadamia sobie, że sam chce zostać królem. Cynicznie i zręcznie podlegając naród, by domagał się przywrócenia królestwa, doprowadza do ceremonii koronacji. Jednak ze strachu przed tym, że historia zatoczy koło i że on sam padnie ofiarą spiskujących królobójców, w ostatniej chwili zrzeka się tytułu. Zamiary ma wielkie, a jednocześnie nie wierzy we własne możliwości i przekonany jest o istnieniu sił potężniejszych, które rządzą jego losem, a którym on sam rozkazywać nie może. Dlatego niepokonany rewolucjonista radzi się astrologa Manasesa (akt III, sc. XVII) co do swej przyszłości i powodzenia zamierzeń. Mowa gwiazd staje się wyrocznią, ale i ucieczką przed ostateczną odpowiedzialnością. Jeden krok dzieli mocarza od śmieszności, co autor podkreśla również i w ten sposób, że zestawia postać Cromwella z błaznami – szaleńcami, którzy wypowiadają znamienne słowa: „My jesteśmy jego błaznami, ale i on jest naszym błaznem”. Wewnętrznie rozdarty i targany sprzecznymi żądzami władca napiętnowany jest tragizmem. Powaga historycznego momentu oraz antynomie psychologiczne nie pozostawiają wiele miejsca na beztronski śmiech.

W podobnym duchu groteski splatającej śmieszność i tragizm utrzymane są postacie *Antony’ego Dumasa*. Tu jednak patos rysuje się na poziomie jednostki. Konflikt zasadza się na koncepcji wykluczenia z grupy i buntu bohatera wobec arbitralnego wyalienowania. Groteska polega na wiernym odmalowaniu kontrastów społecznych typowych dla porewolucyjnej Francji. W scenie salonowej (akt IV, sc. 4 i dalsze)²⁸ autor daje barwny obraz społeczeństwa pierwszej połowy XIX wieku, umieszczając tam bogatych mieszczan, dawną arystokrację, lekarzy, dziennikarzy, artystów. Każdy z nich zajmuje precyzyjnie określone miejsce związane ze statusem majątkowym. Na tle sprawnie działającej maszyny wyróżnia się zasadniczo jedyna postać – głównego bohatera *Antony’ego*, człowieka „znikąd”. Bez nazwiska, rodziny, bez prawnie odziedziczonego majątku, uważany jest on wśród elitarnych kręgów za bękart i wyrzutka. I choć moi spotykają się z nim, goszczą u siebie w domach na przyjęciach i balach, to i tak dają mu do zrozumienia, że nigdy nie stanie się jednym z nich. *Antony* doświadcza tego w dramatyczny sposób, gdy nie może poślubić umiłowanej *Adeli*, arystokratki:

²⁷ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, op.cit., s. 99, 100.

²⁸ A. Dumas-père, *Antony* [w:] *Théâtre romantique*; préf. d’André Bellessort, Paris 1930, p. 190 i dalsze; [tu i dalej tłum. AW].

„I przyszedł jakiś mężczyzna i przywrócił mi pamięć o wszystkim... Ofiarował ci pozycję, nazwisko liczące się w świecie... i przypomniał mi, że ja nie mam ani pozycji, ani nazwiska, które mógłbym ofiarować tej, której chętnie oddałbym własną krew”²⁹.

Przez odrzucenie, samotność i cierpienie duchowe staje się wzorcowym bohaterem romantycznym, wyalienowaną jednostką stawiającą czoła światu, walczącą z ustalonym porządkiem, odrzucającą skostniałe zasady w imię wolności i szczęścia osobistego. Przegrywa jednak w dramatyczny sposób, zabijając ukochaną.

Hugo i Dumas odmalowują groteskowych bohaterów w klimacie tragizmu. Dramat cierpiącej jednostki nie pozostawia wiele miejsca na śmiech. Inaczej jest u Gogola. W wyabstrahowanej rzeczywistości *Rewizora* pojawia się szereg postaci mgliście zdefiniowanych i przeciętnych, przez co uniwersalnych, zarysowanych w didaskaliach w sposób precyzyjny i zarazem humorystyczny. Dla przykładu Horodniczy to:

„Starszawy jegomość, długie lata na urzędzie, na swój sposób wcale niegłupi człowiek. Chociaż łapownik, zachowuje się bardzo solidnie; dość poważny; do pewnego stopnia nawet rezoner; mówi niezbyt głośno i niezbyt cicho, ani za dużo, ani za mało. Każde jego słowo ma wagę. Rysy twarzy pospolite i szorstkie, jakie ma każdy kto zaczął ciężką służbę od niższych szczebli. Dość szybko przechodzi od strachu do radości, od upodlenia do pychy, jak to bywa u ludzi z ordynarnymi skłonnościami duszy. Nosi mundur z galonami, bofforty z ostrogami. Włosy szpakowate, na jeża”³⁰.

Postacie *Rewizora* to przede wszystkim urzędnicy. Groteskowość ich polega na kontraście między ideałem zawodu a sposobem jego wykonywania. Gogol ukazał zarządcę, sędziego, lekarza, nauczyciela, stróżów porządku, którzy zamiast dbać o publiczne dobro i ład, oszukują, kradną, biorą łapówki, piją na umór, lekceważą obowiązki, ośmieszają siebie i stanowisko:

„HORODNICZY: To samo dotyczy pedagoga od historii. Zaraz widać, że głowa uczona... owszem, i wiadomości nałapał co niemiara, ale wyklada z takim zapalem, że o świecie zapomina. Byłem kiedyś podczas lekcji. Póki mówił o Asyryjczykach, Babilończykach, wszystko było w porządku. Ale kiedy doszedł do Aleksandra Macedońskiego, to nie potrafię panu powiedzieć, co się z tym człowiekiem stało! Jak Boga kocham, myślałem, że pożar! Zeskoczył z katedry – i jak nie złapie za krzesło, jak nie wyrznie z całej siły o podłogę! Nie przeczę, owszem, Aleksander Macedoński był niewątpliwie bohaterem, lecz po cóż łamać krzesła? Uszczerbek dla skarbu państwa, i tyle.

ŁUKI ŁUKICZ: Tak, to człowiek z temperamentem. Kilka razy zwracałem mu uwagę. Powiada: »Jak pan uważa, ale ja dla nauki gotów jestem nawet życie poświęcić!«.

HORODNICZY: Tak, tak! Takie już są niezbadane wyroki losów! Jak człowiek mądry, to albo pijak, albo taką matkę z siebie robi, że obraza boska”³¹.

Pod płaszczykiem komizmu kryje się zatrzważająca prawda o niechlujstwie duchowym i braku wewnętrznej dyscypliny. Patrząc na karykaturalną postać, widz nie utożsamia się z jej przywarami i pragnąłby zachować wobec niej dystans. Jednocześnie oglądając tę scenę osadzoną w przeciętnym środowisku, wygłoszoną potocznym językiem, nie sposób

²⁹ Ibidem, s. 191.

³⁰ M. Gogol, *Rewizor*, op. cit., s. 8.

³¹ Ibidem, s. 16.

uciec od pytania o własne zachowania. Gogol stworzył bowiem uniwersalne typy ludzkie ukazujące ogólną prawdę o człowieku.

Jednym z postulatów romantyzmu w dziedzinie literatury była odnowa języka. W imię wolności twórczej wyswobodzono go z więzów poetyckości i jednolitości stylu, zrównano prozę i wiersz, zindywidualizowano dyskurs bohaterów i dopasowano go do sytuacji życiowej, w której postać jest ukazana. Wydaje się jednak, że autorzy francuscy nie posunęli się na tym polu tak daleko jak Gogol, gdyż ich język pozostaje w górnym i średnim rejestrze, między stylem standardowym a wzniosłym. Być może na tym swoistym konserwatyzmie zaważyły wielowiekowe tradycje i silne zinstytucjonalizowanie francuskiego, czego nie ma jeszcze w Rosji XIX-wiecznej.

U trzech wymienionych pisarzy styl wypowiedzi przekłada się bezpośrednio na jej ton. Choć wykorzystują te same środki retoryczne, takie jak elipsa, hiperbola, kontrast, antyteza, to u Hugo i Dumasa jest on patetyczny, pozbawiony ironicznej plątaniny słów i satyrycznych meandrów. Antynomie cechujące bohatera romantycznego, rozdartego, cierpiącego i niezaspokojonego, ujęte są w perspektywie tragicznej. U Gogola, dzięki stylizacji i niskiemu rejestrowi wypowiedzi, ton jest komiczny. Stąd pisarze uzyskują różne typy groteski: u francuskich autorów to groteska cierpienia, u Gogola – groteska śmiechu.

Lord Broghill, spiskujący przeciw Cromwellowi, stara się pozyskać dla sprawy Lorda Ormona. Ten sprzeciwia się zamachowi, a powierzony sekret ciąży mu na sumieniu i powoduje cierpienie moralne. Widać je w monologu, który kontrastuje z frywolną piosenką nuconą przez nadchodzącego Lorda Rochester³². Z kolei język Carra, konserwatysty zapatrzonemu w ideały minionych epok, pełen jest hiperbol. Przeladowany metaforami, pompatyczny dyskurs nieustannie odsyła do kultury klasycznej, mitologii, Biblii. Hiperboliczne są również pseudonimy niektórych spiskowców: *Vis-pour-ressusciter-Jéroboam-d'Emer* (Żyj-by-wskrzesić-Jeroboam-z-Emer)³³. W zamiśle bohaterów mają podkreślać wagę, jaką przywiązują do walki o wyższe wartości; z perspektywy widza brzmią jednak komicznie. Elipsy zaś widać najlepiej w dialogach spiskowców z rodziną Cromwella. Dla przykładu toczą oni z synem Protektora, Ryszardem, pełen niedomówień, typowy dialog głuchych. Urywane, zawieszane zdania, repliki oparte często na antytezie, świadczą o strachu przed wykryciem kłowa³⁴.

U Dumasa kontrast rysuje się za poziomem indywidualnym i grupowym. Adela mówi o sobie: „...byłam piękna... byłam szczęśliwa... zobaczysz mnie zmienioną... Tyle wycierpiałam!” (s.133). Antony, niespełniony kochanek, musi udawać przed światem, że jest szczęśliwy. Wewnętrzne rozdarcie kłóci się z maską zadowolenia, którą przyobleka wobec świata: „Któż więc, patrząc na mnie, widząc jak się do ciebie uśmiecham, jak choćby i teraz, ośmieliłby się powiedzieć: »Antony nie jest szczęśliwy«?” (s. 139). Zderzenie sfery intymności i oficjalności widać na poziomie imion. Antony boleje nad tym, że Adela zwraca się do niego *per pan* i każe siebie nazywać panią d'Hervey:

³² V. Hugo, *Cromwell*, op. cit., s. 124.

³³ *Ibidem*, s. 152.

³⁴ *Ibidem*, s. 160.

„To moje imię, tylko moje, zawsze takie samo... Tysiące szczęśliwych wspomnień zawierają się w tym imieniu... Ale pani d’Hervey?...” (s.138). Liczne antytezy³⁵ podkreślają groteskowość sytuacji, jednocześnie wydobywają silne tony emocjonalne. Wskazują, że świat wewnętrznych wartości, takich jak miłość, wzniosłość, dobroć, wierność, oddanie i poświęcenie, zderza się brutalnie z antywartościami narzucanymi przez społeczeństwo, a więc z cynizmem, materializmem, karierą. W każdym niemal dialogu Antony’ego i Adeli, a także w ich monologach, pojawiają się elipsy i hiperbole, które dodają postaciom wyrazistości. Niedomówienia, polegające na dramatycznym zawieszeniu wypowiedzi, zaznaczone są licznymi wielokropkami. Typowy dialog głuchych prowadzi Wicehrabina de Lacy i Antony, mówiąc o sierocińcu. Arystokratka nie jest świadoma tego, że rozmówca nie ma rodziny. Ten zaś, zręcznie kierując konwersacją, doprowadza kobietę do wyrażenia stereotypowego sądu o sierocie jako duchowej i społecznej kalece, niezdolnej żyć wśród ludzi. Antony chce w ten sposób wzbudzić współczucie Adeli, która wkrótce pozna jego sytuację. Elipsom towarzyszą wyolbrzymienia (tysiąc demonów, piekła, niebios...) podkreślające cierpienie, nadające patetyczny ton i wyostrajające emocje. Kontrast, zawieszenie i przesadnia, jako główne elementy kompozycji, służą podkreśleniu intencji ideowych utworu³⁶. Dumas poddaje surowej ocenie machinę społeczną opartą na hipokryzji, kłamstwie i żądzach, które prowadzą jednostki wrażliwe prosto do tragedii i zguby.

Znacznie lżejszy i żywszy jest język Gogola, zarówno w warstwie bezpośrednich replik, jak i opisów w didaskaliach. Używane środki stylistyczne, wśród których dominują elipsa, hiperbola, antonim i stylizacja, służą do podkreślenia groteskowego komizmu sprzeczności. Pierwszy z wymienionych chwytów retorycznych tworzy złudzenie mowy potocznej, zawiera wypowiedzi niedbałe, wygłoszone jakby tylko w połowie. Nie chodzi tu o zwykłą imitację powszedniego i potocznego sposobu mówienia, ale o stworzenie złudzenia tej sytuacji, która towarzyszy wypowiedziom³⁷. Elipsa oddaje doskonale cały klimat nerwowości i paniki, jaki ogarnął miasteczko. Bobczyński, relacjonujący przybycie nieznanego, którego mylnie wziął za rewizora, jąka się w emocjach:

„Bobczyński: (...) Ledwośmy weszli, a tu młodzieniec... (...) taka umysłowość... fizjonomia... postęпки, i tu... (pokazuje palcem czoło) dużo, dużo wszystkiego... (...) tak zaraz coś na mnie zeszło jak objawienie: E! – powiadam do Piotra Iwanowicza...”³⁸.

Pełne niedomówień są wypowiedzi Chlestakowa, który ze wstydem i zażenowaniem, ale i w złości, próbuje wymóc na służącym, by ten wyłudził kolejny darmowy posiłek. Podobnie Łuka Łuki, wręczając łapówkę, nie może zapanować nad głosem: „Mam zaszczyt zameldować... (na stronie) Sam nie wiem, co gadam! (...) Ze strachu, wasza ekscel... panie minist...gener...”³⁹.

³⁵ Przykładowo: zły anioł, s. 144; miłość jest zbrodnią, s. 133; czy życie jest błazeńskim żartem, czy wysublimowanym stworzeniem, s. 150.

³⁶ M. Głowiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1970, s. 360.

³⁷ Ibidem, s. 128

³⁸ M. Gogol, *Rewizor*, op. cit., s. 21–22.

³⁹ Ibidem, s. 84.

Gorączkową sytuację trafnie oddają hiperbola i stylizacja, polegające na stosowaniu wyrażen z ludowej gwary i języka potocznego. Od nich rozpoczyna się dramat: „Horodniczy: Zaprosiłem panów w celu zakomunikowania arcyniemiłej nowiny: jedzie do nas rewizor. (...) Ammos Fiodorowicz: Masz tobie! (...) Artiemij Filipowicz: Masz babo kaftan!”⁴⁰. Używanie wulgaryzmów, obelg, grubiańskich porównań w stosunku do osób niżej stojących w hierarchii społecznej jest szczególnie charakterystyczne w języku Horodniczego i Chlestakowa:

„CHLESTAKOW [do służącego Osipa]: Jak śmiesz, durniu! (...) A ty osłe jeden! (...) Dosyć, ty bałwanie! Masz iść i powiedzieć! Nieokzesane bydłę! (...) idź, pal cię diabli! (...) Dranie! Łobuzy! Żeby choć jakiś sos, legumina! Nicponie! Tylko pieniądze umieją zdzierać! (...) Ale te fujały nie wiedzą nawet, co to znaczy: ‘rozkaże przyjąć’. Kiedy przyjdzie do nich jakiś niedźwiedź-obywatel, to prosto od salonu w kaloszach wali!”⁴¹.

Wymowne jest zakończenie utworu, w którym fala gniewu spada na głowy Bobczyńskiego i Dobczyńskiego. Dwaj nierozłączni staliby się niechybnie kozłami ofiarnymi, gdyby nie nagły zwrot akcji: pojawienie się żandarma zwiastującego przyjazd prawdziwego rewizora:

„AMMOS FIODOROWICZ: Kto pierwszy? Wiadomo kto! Te ananasy! (wskazuje na Bobczyńskiego i Dobczyńskiego)

BOBCZYŃSKI: Jak Bożię kocham, nie ja... Nawet nie myślałem...

DOBCZYŃSKI: Ja nic, ani nawet tyle...

ARTIEMIJ FILIPOWICZ; Wy, na pewno wy!

ŁUKA ŁUKICZ: Oczywiście! Przylecieli z szynku jak wariaci: »Przyjechał, przyjechał i nie płaci«...

Znaleźli ważną osobę!

HORODNICZY: Wy, wy łgarze, plotkarze przekłęci!

ARTIEMIJ FILIPOWICZ: Żeby was pioruny biły z waszym rewizorem i głupim gadaniem!

HORODNICZY: Cały dzień tylko po mieście biegacie, plotki siejecie, zawracacie głowę, gaduły przekłete! Małpiszony!

AMMOS FIODOROWICZ: Obrzydliwy zatraceni!

ŁUKA ŁUKICZ: Bęcwały!

ARTIEMIJ FILIPOWICZ: Smarki krótkobrzuche!”⁴².

Wyzwiska zdradzają gniew i poczucie wyższości. Gwałtowny i wulgarny język bezlitośnie obnaża prymitywizm urzędników wydanych na pastwę własnej głupoty i dających się targać emocjom. Chwilę później, w obliczu zagrożenia, ci sami ludzie milkną. Słynna niema scena, kończąca sztukę, symbolizuje zastraszenie.

Rejestr niski (na przykład rejwach, micha kapuchy, bym cały świat zeżart) to także wykrzykniki, onomatopeje, przejęzyczenia, przerywanie wypowiedzi i groteskowe zestawienie słów wyższych i niższych:

⁴⁰ Ibidem, s. 10.

⁴¹ Ibidem, s. 34–35; 37; 40.

⁴² Ibidem, s. 131.

„Gdzież mi teraz do zajęcy! Przekłete *incognito* we łbie mi sterczy! [Horodniczy]”⁴³; „Horodniczy głupi jak siwy watach (...) Naczelnik poczty – wykapany woźny z departamentu (...) i na pewno tak samo, bestia, wódkę goli (...) Kurator zakładów dobroczynnych, Ziemanika, zupełna świnia w jarmulce (...) Wizytator szkół przesiąkł na wskroś cebulą (...) Sędzia Lapkin-Tiapkin jest w najwyższym stopniu moweton”⁴⁴.

Stylizacja uwydatnia napięcie emocjonalne bohaterów, a przez to uwiarygodnia akcję. Widz czuje się tak, jakby obserwował zza czwartej ściany realnie dziejące się zdarzenia, a zręcznie wykreowana groteska śmiechu piętnuje obyczaje upowszechnione w ówczesnej Rosji.

Omawiani autorzy osiągają groteskowość poprzez stosowanie podobnych zabiegów technicznych. Wiele jest u nich *aparte*, czyli uwag na stronie, i monologów, które ukazują postać w całej jej okazałości, odstawiając intymną stronę: skrywane myśli, wstydliwe żądze, tajone namiętności. U Hugo i Dumasa ukazują one cierpienia duszy bohaterów, u Gogola zaś strach przed ujawnieniem prawdy o kłamstwach i wypaczeniach.

Adela z trwogą myśli, że ktoś mógłby otworzyć portfel nieprzytomnego Antony’ego i znaleźć tam jej portret. Monolog (akt I sc. IV, s. 133) pełen jest wykrzykników i krótkich zawieszonych zdań. W *Cromwellu* dwa stronnictwa planujące spisek na władcę okazują się skłócone. *Aparte* ujawniają ich bezwzględną rywalizację i cynizm (akt I, sc. V, s. 137).

Gogol również często odwołuje się do *aparte* i monologów. Dodatkowo wybiera techniki przekazu, które nadają grotesce komiczny ton, na przykład nieporozumienie, powtórzenie, teatr w teatrze, „oszukany oszust”, gagi, farsa. Kanwą całej sztuki czynił *qui pro quo*: mieszkańcy miasteczka przyjmują mylne założenie, że nowo przybyły podróżny jest zapowiadającym carskim kontrolerem. Chcą mu się przypochlebić, licząc na to, że inspektor okaże się dla nich łaskawy i nie doniesie władzom w Petersburgu o nadużyciach lokalnej administracji. Liczne są przykłady powtórzeń, zarówno w warstwie replik, jak i układzie całych scen. Komicznie brzmią wypowiedzi Bobczyńskiego i Dobczyńskiego. Autor, nadając im podobnie brzmiące nazwiska, zapowiada ich styl mówienia: postacie, które wszędzie chodzą razem, powtarzają po sobie całe zdania, kłócąc się o to, kto ma relacjonować innym zdarzenia, których byli świadkami (akt I, sc. III, s. 19–21). Wielce wymowne są sceny III–VII aktu IV⁴⁵, które przedstawiają tę samą sytuację, wręczanie łapówek, rytualizując ją. Chlestadkow, niczym król przyjmujący poselstwa, gości u siebie kolejno wszystkich ważnych urzędników. Każdemu powtarza zasadniczą informację: „Dziwną przygodę miałem w podróży: wyszły mi wszystkie pieniądze... Czy mógłby mi pan pożyczyć (...)”⁴⁶. I każdy, zawczasu przygotowany, wręcza okup za spokój. Cyniczny Chlestadkow świadomie wykorzystuje tutaj szczęścia i każe odgrywać niczego nieświadomym urzędnikom wyznaczone przez siebie role, bawiąc się przy tym niczym widz w teatrze.

⁴³ Ibidem, s. 19.

⁴⁴ Ibidem, s. 125–128; *moweton* (fonetyczny zapis od fr. *mauvais ton*) – w złym guście.

⁴⁵ Ibidem, s. 78–90.

⁴⁶ Ibidem, s. 82.

Oszustwo Chlestakowa wychodzi w końcu na jaw, pociągając za sobą efekt kuli śniegowej: obnażenie jednej prawdy prowadzi do odstąpienia się innych postaci, które muszą przyznać się i do tego, że dały się nabrać, i do tego, że same oszukiwały. Technikę oszukanego oszusta najlepiej ilustruje postać Horodniczego:

„HORODNICZY: Jak ja – nie... Jak ja, stary bałwan?... Ja, głupi baran, tak straciłem głowę? Trzydzieści lat służę – ani jeden kupiec, ani jeden dostawca nie nabił mnie w butelkę! Złodziej nad złodziejami nabierałem! Rzezimieszków i kombinatorów takich, co cały świat by naciągnęli, ja sam naciągałem! Z trzech gubernatorów durniów zrobiłem! Co tam z gubernatorów! (...) Patrzcie, patrzcie wszyscy, cały świat, wszyscy chrześcijanie, patrzcie, na jakiego durnia wystawiono horodniczego! (*grozi samemu sobie*). W mordę go, w mordę starego durnia! Ej ty. Tłusta gębo! Smarka, szmatę przyjął za ważną figurę!”⁴⁷.

Gagi wprowadzają komizm sytuacji: Horodniczy zakłada sobie na głowę fute-
rat od strzelby zamiast kapelusza⁴⁸, Ammos Fiodorowicz upuszcza niechcący łapówkę na podłogę⁴⁹, Bobczyński z emocji wyważa drzwi z zawiasów i wpada na nich z impetem do pokoju, w którym siedzą Dobczyński, Horodniczy i Chlestakow. Stosując komiczne zdrobienie, trywializuje przy tym doznane obrażenia:

„CHLESTAKOW: Co? Bardzo się pan potłukł?

BOBCZYŃSKI: Nie szkodzi, proszę sobie nic z tego... drobnostka... tylko na nosie ma-
lułki bąbelek, wstąpię do Krystiana Iwanowicza [lekarz – dopisek A.W.] ... Ma taki plaster, przejdzie. (...)

HORODNICZY: (*przepuszcza Chlestakowa naprzód, odwraca się i syczy do Bobczyńskiego*)
Też pan sobie znalazł miejsce do padania! Wywalił się jak diabli wiedzą co!”⁵⁰.

Gagi u Hugo i Dumasa pozbawione są znamion komizmu, mają patetyczną wymo-
wę, zwiastują nieszczęście i stają się objawami wewnętrznego bólu. Szylet, który wysuwa się z kieszeni nieprzytomnego Antony’ego, posłuży w ostatniej scenie do morderstwa; Adela, próbując wcisnąć na głowę kapelusz siostry, zdradza swój strach, pośpiech i za-
żenowanie.

Gogol posługuje się także farsą, wprowadzając scenę rozmowy żony i córki Horod-
niczego. Łamie ona jednolitość akcji, a ów wątek poboczny dodaje dramatowi lekkości i komizmu. Zarysowana karykatura starzejącej się kobiety spotęgowana jest ekspresyj-
nym językiem.

W omówionych pokrótce utworach niepodzielnie panuje groteska. Romantykom udało się jednak dokonać czegoś więcej, niż narzucić krótkotrwały trend. Zdołali nobili-
tować ją jako kategorię estetyczną i zaszcześcić kolejnym pokoleniom pisarzy. Ponadto jej rolę i wagę dostrzegli również krytycy i badacze literatury.

Dramat romantyczny próbował podbijać sceny francuskie przez szesnaście lat, od publikacji manifestu w 1827 roku do inscenizacji *Burgraves* Hugo w 1843. Jednak

⁴⁷ Ibidem, s. 129–130.

⁴⁸ Ibidem, s. 28.

⁴⁹ Ibidem, s. 79.

⁵⁰ Ibidem, s. 51.

koncepcja poniosła klęskę w pierwszym pokoleniu, które ją stworzyło. Jej przyczyn należy upatrywać w swoistym gigantyzmie: trwające po kilka godzin przedstawienia wymagały współpracy sztabu osób, sceny zbiorowe angażowały liczną obsadę, wielkie, nadal ręcznie malowane dekoracje zmieniano kilkakrotnie w trakcie jednego spektaklu. Inscenizacja romantycznej sztuki wymagała zatem ogromnego nakładu środków, pracy i ludzi. Większość budynków teatralnych nie była wówczas przygotowana, by móc wiernie zrealizować wszelkie pomysły autorów, stąd ci zmuszeni byli adaptować dzieła, skracając je i upraszczając. Zapanowało wtedy powszechne przekonanie, że utwory romantyków to tak zwany „teatr do czytania” (fr. *pièce à lire*). Ponadto zarówno publiczność, jak i krytycy, nienawykli do nowej estetyki, sceptycznie oceniali dorobek teatru romantycznego. Fala nieprzychylnych ocen, a wreszcie porażka *Burgraves* doprowadziły do zahamowania nurtu przemian w teatrze francuskim na blisko pięćdziesiąt lat. Po 1843 roku powstawały głównie sztuki bulwarowe, utrzymane w tradycyjnej, klasycyzującej konwencji, o celach czysto rozrywkowych i merkantylnych. Autorzy zarzucili zwłaszcza groteskę, zastępując ją prostszą ironią, satyrą czy karykaturą. Dopiero symboliści i realiści, wśród nich Paul Fort, André Antoine czy Aurelien Lugné-Poe, sprzeciwili się wszechwładnej komercjalizacji i postulowali przywrócenie dramatu rangi Sztuki, wskrzeszając przede wszystkim kategorię groteski. Kolejne pokolenia dramatopisarzy nawiązały do dziedzictwa romantyków. Poszczególne elementy widać w dalszej perspektywie: w teatrze zaangażowanym Sartre’a, w teatrze absurdu lat 50.–60. XX w., u Ariane Mnouchkine, w sztukach frankofońskich Aimé Césaire’a czy Kateba Yacine’a.

Inaczej sprawy potoczyły się w Rosji, gdzie idee estetyczne Gogola od razu padły na podatny grunt. Rozwinęło je już kolejne pokolenie, określane mianem kierunku Gogolowskiego, z którego wykształciła się, jeszcze w latach 40. XX wieku, tak zwana szkoła naturalna⁵¹. Wissarion Grigorjewicz Bieliński, uważany za pierwszego zawodowego krytyka w Rosji, pisał o niej:

„Gogol wywarł ogromny wpływ na literaturę rosyjską. Nie tylko wszyscy utalentowani młodzi pisarze od razu weszli na wytyczoną przezeń drogę, lecz nawet niektórzy znani już pisarze poszli w jego ślady, porzucając własne ścieżki. W ten sposób powstała nowa szkoła, którą przeciwnicy chcieli poniżyć, nazywając ją naturalną”⁵².

Do nowego nurtu należeli między innymi Iwan Turgieniew, Fiodor Dostojewski, Mikołaj Niekrasow, Dymitr Grigorowicz i Aleksander Hercen. Upodobali sobie zwłaszcza koncepcję groteski, a ich ulubionym bohaterem stał się Gogolowski mały człowiek. „Młodzi prozaicy, w ślad za autorem *Szynelu*, opisywali życie biednych urzędników, ich dramaty wewnętrzne i trudne warunki egzystencji. Dążyli do ukazania bogactwa ich duszy, poczucia godności osobistej, apelowali do sumienia warstw uprzywilejowanych o współczucie i pomoc humanitarną”⁵³. Bieliński twierdził również, że przyszłość literatury rosyjskiej należy wiązać z nobilitacją form prozatorskich i jako przykład do naśladowania stawiał

⁵¹ B. Mucha, op. cit., s. 253.

⁵² Wissarion Grigorjewicz Bieliński, *Przegląd literatury rosyjskiej 1847 roku* [cyt. za:] B. Mucha, op. cit., s. 253.

⁵³ B. Mucha, op. cit., s. 254–255.

Gogola ze względu na narodowy charakter utworów, oryginalność, prostotę i całkowitą prawdę życia⁵⁴. Wpływ jego, a zwłaszcza estetyka groteski śmiechu, zdołały przetrwać rewolucję październikową 1917 roku. Widać ją na przykład u Mikołaja Kawalerowa, Michała Zoszczenki, Mikołaja Erdmana (*Mandat* z 1925 roku nawiązuje bezpośrednio do *Revizora*), Michała Bułhakowa czy Aleksandra Wampitowa. Po rozpadzie ZSRR (1991) sztuki XIX-wiecznego dramaturga nadal cieszą się niestabnącą popularnością, stanowiąc tak zwany „żelazny” repertuar.

Wskrzyszona przez romantyków groteska wpłynęła również na teorię literatury. Wielu XX-wiecznych badaczy zainteresowało się kulturą ludową oraz funkcją śmiechu. W 1900 roku Bergson wydał słynną rozprawę na ten temat (*Le Rire. Essai sur la signification du comique*; wyd. pol. *Śmiech*, 1902). Prace Władimira Proppa (*Morfologia bajki*, 1929; wyd. pol. 1976) o ludowych korzeniach literatury czy Mikołaja Bachtina (*Problemy poetyki Dostojewskiego*, 1929, wyd. pol. 1970; *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, 1965, wyd. pol. 1975) o kulturze średniowiecza i renesansu oraz o karnawalizacji, zainspirowały badaczy zachodnioeuropejskich. Strukturaliści, wśród nich Greimas, a także Gérard Genette, rozwinęli znacząco refleksję nad groteską. Jej żywot w perspektywie historii sztuki, filozofii i literatury podsumował niedawno Umberto Eco w *Historii brzydoty* (2007). Dla wszystkich Gogol pozostaje bezspornie jednym z jej największych mistrzów.

Summary

The Grotesque in Grief and the Grotesque in Laughter in Selected Works by French Playwrights and in Gogol's Plays

The grotesque as an aesthetic category based on contrast and negation is typical of romantic literature. Developed by Victor Hugo and presented in 1827 in his *Préface de Cromwell*, it was adopted by writers all over Europe. The dramatic works by Hugo, Alexandre Dumas father and Nicolai Gogol illustrate this concept with utmost relevance, but also they reveal the differences in how individual authors understood the grotesque. The French writers connect it with pathos, therefore they concentrate on the suffering and duality of their heroes. Hugo's *Cromwell* (1827) and Dumas' *Antony* (1831) are two best examples of such a use of the grotesque. For Gogol the grotesque is a method of showing the world permeated by laughter (his famous concept of laughter in tears). His works, especially the comedy *The Government Inspector* (*Revizor*, 1836), resort to satirical solutions. The article also highlights the rhetorical aspect of the texts under discussion.

⁵⁴ Ibidem, s. 257.



Fotografia: Urszula Kubicz-Fik, *Kurczaczek Jedynaczek*, Teatr Wertep Artura Zajta, Łódź 1993
(Kurczak Jedynaczek)