

Halina Kucyk

Uniwersytet im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Groteskowość *theatrum mundi* w komedii omyłek *Za cenę łez* Jerzego Żuławskiego

Abstrakt:

Groteskowość *theatrum mundi* w okresie Młodej Polski zakłada udziwnienie form i karykaturę. Bohaterem wstrząsają sprzeczne procesy emocjonalne, w wyniku których nie może on określić swojej tożsamości. Straszność świata wprowadza grozę i lęk, budzi śmiech, który staje się reakcją na „niepoznane” i groteskowe. Topos *theatrum mundi* przedstawia życie jako uśmiech losu, drwinę i tragizm. Człowiek na scenie życia przyjmuje narzuconą mu rolę, której reżyserem staje się gnostycki demiurg narzucający twórcy określoną rolę. Ludzie zaczynają być postrzegani jak lalki na arenie świata. Bohaterowie Żuławskiego odgrywają przypisane im role. Topos „teatru świata” współgra ze świadomością młodopolskiego pokolenia, tworzy jakości estetyczne ważne dla okresu Młodej Polski. Taką jakością jest groteska, która stanowi motyw dopełniający tematykę *theatrum mundi*. Oryginalność dramatu Żuławskiego polega na tym, że motyw „teatru świata” dopełniają i tworzą inne jeszcze motywy, będące elementami składowymi całego toposu, a mianowicie: motyw groteski, motyw śmiechu i motyw labiryntu. Scalają one komedię omyłek Żuławskiego, tworząc jakości estetyczne tamtego okresu. Motyw *theatrum mundi* uruchamia paradoks polegający na połączeniu tych motywów w jeden wspólny i wprowadzeniu go do historii literatury jako nowej wartości estetycznej.

Słowa kluczowe:

- groteska, topos *theatrum mundi*, śmiech, labirynt, motyw lalki.

Grotesqueness *theatrum mundi* in comedy of mistakes *Za wszelką cenę* by Jerzy Żuławski

Grotesqueness *theatrum mundi* in the Young Poland movement establishes bizarre and caricature. The protagonist is involved in diverse emotional processes in which he cannot define his identity. The horror of the world introduces a sense of dread and anxiety; it becomes a reaction for *unknown* and grotesque. Topos *theatrum mundi* presents life as a smile of fate, mockery and tragedy. A man on the stage of the life takes the imposed role, in which the director is a gnostic demiurge. People are perceived as dolls in the arena in of the world. Żuławski's protagonists play their roles. Topos *theatrum mundi* harmonizes with the awareness of the Young Poland movement; it creates important aesthetic qualities. And this quality is a grotesque piece, which complements the theme of *theatrum mundi*. The originality of Żuławski's drama relays on the fact that the motive of *theatrum mundi* is composed of other motives, elements of the whole topos – namely: motives of grotesque, laugh, and labyrinth. These merge Żuławski's comedy of mistakes, creating aesthetic values of that period. The motive of *theatrum mundi* starts a paradox relying on linking those motives into one and introducing it to the history of literature as a new aesthetic value.

Key words: grotesque, topos *theatrum mundi*, laugh, labyrinth, a motive of doll.

Groteskowość *theatrum mundi* w komedii omyłek *Za cenę łez* Jerzego Żuławskiego

Groteska jako kategoria estetyczna różnie odczytywana przez kolejne pokolenia, w wieku XX przyjmuje wiele znaczeń. Pod koniec wieku XIX, będąc pod wpływem romantycznej teorii sztuki, miesza formy i różne typy zastanej rzeczywistości. Na początku wieku XX zaprzecza klasycznym zasadom twórczości. W modernizmie do tej kategorii estetycznej wprowadza się takie terminy jak: secesja, symbolizm, mit, karykatura czy arabeska. Lemański do swoich powieści fantastyczno-satyrycznych wprowadza absurd i karykaturę. Jego postaci to ludzie-automaty w państwie totalitarnym, autor obnaża młodopolskiego filistra (Słownik Literatury Polskiej XX wieku, hasło Groteska 1992: 348-356). Nowością końca wieku XIX i początku XX staje się wprowadzenie do groteski zasady nierozłącznego związku piękna i brzydoty, grozy i komizmu. Jest rozpoznawalna przez fakt zaprzeczania klasycystycznym zasadom twórczości. W literaturze polskiej pojawia się w końcowej fazie modernizmu młodopolskiego w nowelach Romana Jaworskiego czy obrazach Witolda Wojtkiewicza (W. Bolecki 2012: 521-525). Roman Jaworski buduje groteskową postać artysty, przyjmującego rolę błazna i kuglarza. Malarz Witold Wojtkiewicz ukrywa w swoich obrazach iluzjonistę pod postacią „wroga naturalnego śmiechu i wszelkiej szczeroci” (R. Okulicz-Kozaryn 2003: 14). Ekspresjonistyczna twórczość Micińskiego, nawiązująca do groteski, ukazuje demoniczne postaci, zdeformowaną rzeczywistość i hybrydyczność gatunkową. Młoda Polska w groteskowości widzi dziwaczność, monstra, maski, kukły, postacie kalekie, demony i szaleńców. Twórcy tego okresu bardzo często odczuwają rzeczywistość jako spiętrzenie wykluczających się jakości. W twórczości Witkacego dominują ostre kontrasty, wyolbrzymienie szczegółów, demonizacja postaci i karykatura. Witkacego, Micińskiego, Jaworskiego, jak i wielu innych twórców tej epoki łączy katastroficzna wizja świata i rozwoju jednostki. Tak jak i Żuławski przeżywają oni kryzys uczuć wyższych: religijnych czy metafizycznych (SLP, hasło: Groteska 1992: 352-356). Groteska w literaturze Młodej Polski ukazuje bohatera wystawionego na rozchwianie emocjonalne, w którym zachodzą sprzeczne procesy określające jego tożsamość. „Groteska w sztuce jest pokrewna paradoksowi w logice” (B. Pawłowska-Jądrzyk 2002: 141). Nycz pisząc o młodopolskich autorach zaznacza, że „gest rozpaczy chcieli uwydatnić bądź też zrównoważyć „gestem śmiechu” (R. Nycz 2003: 13).

Paradoks, jaki pisze życie to istny dramat *theatrum mundi*. Życie staje się teatrem, ludzie aktorami przywdziewającymi różne maski. Straszność świata budzi grozę i śmiech, gdzie śmiech jest reakcją na „niepoznane” i groteskowe. Groteskowość „teatru świata” jako sceny na której odbywa się przedstawienie życia, potraktowanego jak uśmiech losu, śmiech i drwina, wyolbrzymienie i karykatura, małostkowość i tragizm, rodzi człowieka chwiejnego, przyjmującego narzuconą mu z góry rolę. Człowiek – aktor w nieprzymuszonej woli nakłada niekiedy maskę i odgrywa rolę życia, której autorem staje się wszechobecny twórca – demiurg. Idea „teatru świata”, stworzona przez Platona ujmuje rzeczywistość stworzoną przez istotę najwyższą, jako reżysera wszystkich zachodzących w świecie zdarzeń. Ludzie stają się jedynie kukiełkami odgrywającymi przypisane im role. Znikomość człowieka zakłada jego przedmiotowość i bierność wobec siły kosmosu i własnego przeznaczenia. Świat zaczyna przypominać deski teatru. Człowiek – aktor przyjmując raz wyznaczoną rolę, nie musi jej grać do końca. To, co bohaterowi wydaje się ważne, niekiedy bywa błahostką, a on sam gra rolę błazna świata. Często godzi się z taką funkcją, wychodząc, zwłaszcza w renesansie z założenia, że jednostka nie ma wpływu na swój los. Ludzkie życie naznaczone jest śmiercią, którego marność widać na scenie życia. Motyw *theatrum mundi* utrwała w człowieku przeświadczenie o jego znikomej roli w kreowaniu świata, gdzie odgrywane sceny, tragiczne czy komiczne, zostają narzucone, a ludzie stają się jedynie marionetkami. Topos *teatrum mundi* widoczny jest przede wszystkim w *Lalce* Bolesława Prusa, gdzie obserwujemy Rzeckiego, który w każdą niedzielę układa lalki w sklepowej witrynie. Marionetkami są również postaci z powieści, którym role zostają narzucone przez społeczeństwo w jakim żyją. Wokulskiemu styl zachowania wyznacza środowisko, w jakim się znajduje. Inaczej zachowuje się w stosunku do Izabeli, jej ojca, arystokracji, artystów, mieszczaństwa czy pospólstwa, inny jest w stosunku do swojego przyjaciela Rzeckiego, chociaż i tutaj zdaje się odgrywać bliżej nieokreśloną, tajemniczą rolę. Wokulskim na dodatek manewruje Izabela Łęcka. Wielu bohaterów, zwłaszcza w środowisku arystokracji, działa na pokaz, przyjmując społeczne role. Ewa Paczoska w *Lalka czyli rozpad świata* pisze:

Formy (...) ceremoniału pojawiają się w powieści nie tylko w scenach salonowych (...) wyrazista egzemplifikacją jest tu np. moment wyboru nowego prezesa Spółki do handlu z Cesarstwem. Wszyscy zebrani wiedzą oczywiście, kto ma nim zostać, pojawienie się młodego Szlangbauma poprzedza jednak ceremonialne wystąpienie, w którym mówi się o poszukiwaniu nowego „męża opatrnościowego”(E. Paczoska 2008: 111).

Paczoska wskazuje, że wejściu do wielkiego świata symbolizowane jest otwieraniem lub zamykaniem drzwi. Reguły odgrywanych scen towarzyszą bohaterom, a Szuman próbuje tłumaczyć, że wejściu do „wielkiego świata” służy ceremonialny taniec (Ibidem: 112).

W kreowaniu bohaterów *Lalki* nawet śmierć Rzeckiego nie potrafi uwolnić się od teatru. Zgromadzeni wokół jego łóżka ludzie rozmawiają o sprawach przyziemnych, niezwiązanych ze śmiercią starego subiekta. Tutaj wszystko pozostaje teatrem. Nikt nie potrafi się uwolnić od grania na scenie „teatru życia”. Bohaterowie zachowują się w sposób, jaki narzuca im sytuacja. Nawet Wokulski wyjeżdżając za granicę, rzuca się w wir pracy i zarabiania pieniędzy - kreuje rolę, jakiej się podjął.

Realizację toposu *teatrum mundi* przedstawia Żuławski w dramacie *Za cenę łez*. Główny bohater Zygmunt, uwikłany w romans z Beatą, odczuwa niemożność tworzenia. Brak pieniędzy i przebywająca przy jego boku narzeczona, tworzą świadomość niemocy, braku wolności, poświęcenia dla innych. Zygmunt odczuwa ciężar życia, spętania i braku woli. Chciałby stworzyć coś wielkiego, ale zobowiązania wobec kochanej kobiety pętają mu ręce. Życie Zygmunta wpisane zostaje w określony scenariusz. Bohater czuje na sobie ciężar odpowiedzialności za ukochaną, ale jednocześnie nie chce trwać w związku, który ogranicza jego możliwości twórcze. Cechuje go determinizm w dążeniu do celu, wie, że musi się spełnić w roli artysty, inaczej osłabi swoją wolę działania. Twórcze podejście do życia nie pozwala mu zamknąć się w czterech ścianach, rozpira go energia artysty-geniusza, demiurga, który mógłby władać światem, bo do tego został stworzony. Posłużenie się przez Zygmunta uczuciem ukochanej kobiety, celem zapewnienia sobie sławy i podołaniu roli artysty-geniusza, czyni z dramatu Żuławskiego groteskę, miłość udziwnia, ośmiesza i przeraża. Beata, której uczucia zostają zszargane, staje się narzędziem służącym do realizacji planu artysty. Jest marionetką na deskach teatru świata, odgrywa przypisaną jej rolę „kukielki”, przedstawia lalkę, którą Zygmunt się bawi, nie zwracając uwagi na uczucia kobiety. Potraktowanie miłości jako środka do osiągnięcia celu ukazuje irracjonalność ludzkich zachowań, jest parodią rzeczywistości, karykaturalną formą przejawiającą się w działaniach bohaterów. Bohaterka tragiczna śmieje się przez łzy, odreagowując sytuację przed jaką postawił ją los. Grozę budzi groteskowość chwili, pogarda dla uczuć ukochanej kobiety. Zygmunt i Beata inaczej pojmują zastaną sytuację. Śmiech przybiera obcą postać, budzi grozę, jest reakcją na „niepoznane”. Zarysowująca się po lekturze dramatu *Za cenę łez* Jerzego Żuławskiego problematyka, przywodzi na myśl teorie Schopenhauera o trwającej w życiu wiecznej sprzeczności pomiędzy istnieniem a wolą człowieka, narzędziowej naturze intelektu i niewolniczej woli jednostki uwikłanej społecznie. Dla Schopenhauera istota śmiechu, przeżycia komicznego polega na spostrzeżeniu niezgodności pomiędzy pojęciem,

objawem, a odpowiadającym mu przedmiotem. Nietzsche śmiech definiuje jako negację na świat. Bergson wiąże komizm ze sztucznością, gdzie śmiech oprócz represywnej funkcji jest reakcją obronną wiecznej zmienności (R. Nycz 1997: 228-229).

Aktorem sceny życia jest także Stefan – przyjaciel Zygmunta, cierpiący biedę i ogarnięty siłą twórczego działania. Życie jest dla niego sceną, na której może się realizować. Jego determinizm twórczy zmusza go do biedy i wycieńczającego głodu. Nie podejmie żadnej pracy, bo ta mogłaby w nim „zabić” siłę twórczą, poza tym, nie miałby czasu na własną realizację. Najważniejsze staje się twórcze działanie i dążenie do osiągnięcia rzeczy wielkich. Również Zygmunt w rozmowie ze Stefanem, podupadłym na zdrowiu artystą skrzypkiem, zdaje sobie sprawę, że ciężący na nim geniusz nie daje mu spokoju, że nie potrafi on wybrać między miłością a powołaniem do twórczego działania, które może przynieść osamotnienie, o czym uświadamia go przyjaciel. Pytanie o możliwość wyboru odnosi się również do Boga, który dając człowiekowi wybór, pozostawia go samotnego, uwikłanego w sprawy ziemskie oraz takie, które mają wymiar wyższy – kosmiczny, ponieważ pozwalają człowiekowi tworzyć rzeczy nowe, czyniąc z niego geniusza. W końcu Stefan staje się demiurgiem teatru życia Zygmunta. Opowiadając o sobie, staje się wyznacznikiem drogi życia Zygmunta.

I dusza i świat. Rzuciłem wszystko, co było koło mnie – i gra mi teraz życie moje, które się targa tu w piersi i łamie – i śmierć mi nawet gra, patrząca zazdrośnie z za węgla na nędzę moją królewską (J. Żuławski 1911: 219).

Nie możemy jednak oskarżać Stefana o to, jaką ostatecznie drogę wybiera Zygmunt, każdy staje się aktorem swojego życia na scenie świata zwanej teatrem. Człowiek – aktor odgrywa rolę, jaką pisze mu życie, w zależności od sytuacji w jakiej się znalazł. Zarówno Stefan, jak i Zygmunt wybierając taki scenariusz, pozostają aktorami na deskach teatru świata. Stefan, zwracając się do Zygmunta mówi: ”Miej jasną bezczelność przyznać się, że nie o jej cierpienia ci chodzi, ale o to, że cierpi twoja miłość własna, która przyjmuje to rzekomo bezgraniczne poświęcenie dziewczęcia jakby jałmużnę” (Ibidem: 90). Jednak to dzięki niemu Zygmunt – na początku jeszcze niepewny – w końcu, podejmuje ostateczny krok – wyjeżdża, żeby pisać. Natchnieniem ma być miłość do Beaty, którą opuszcza, aby pod wpływem rozstania, nieukojonego cierpienia, móc tworzyć. Poświęcając miłość pragnie doświadczyć takiego wymiaru cierpienia, które pozwoliłoby mu osiągnąć doskonałość absolutną. Miłość staje się więc środkiem do osiągnięcia celu. Świadome wyrzeczenie się własnego szczęścia ma pozwolić bohaterowi osiągnąć inny wymiar szczęśliwości, ten absolutny, zbliżający twórcę do Boga. Po opuszczeniu Beaty zaczyna pisać i cieszy się ogromną sławą. Jego sztuki wystawiane są na deskach teatru, a on zbiera zaszczyty. Na

dwóch przeciwstawnych biegunach ustawione zostają sztuka i miłość, geniusz i uczucie. Zygmunt jest tym, który świadomie dokonuje wyboru, poświęcając nie tylko miłość do Beaty, ale również ją samą w imię tworzenia dla potomnych. Beata, witająca Zygmunta po latach, jeszcze naiwnie wierzy w czystość jego intencji, w to, że dramat ów ukochany napisał tylko dla niej. Łzami - jak sama mówi - czyn ten okupiła.

Zygmunt! Dziękuję ci za tę książkę! ja nią przez te straszne lata żyłam; ona mi dała wiarę, dała mi moc wytrwania ..., krzepiła mnie i pocieszała... (Ibidem: 219).

Niewiedzę ukochanej obnaża sam bohater, wyznając, że dlatego ją opuścił, żeby dramat wcześniej napisany i porzucony, na nowo przetworzyć i przerobić. Jak sam mówi „Moc prawdy mu nadać” (Ibidem: 220). Prawda przeraża Beatę, która wybucha demonicznym śmiechem. Śmiechem, który staje się reakcją na wyrządzone jej zło, a zarazem stanowi reakcję obronną organizmu, uderzając w uczucia ze zdwojoną siłą. Rozdarte serce kobiety jest pełne tragizmu i goryczy. Taki śmiech to śmiech przez łzy, to groteskowość karykaturalnej sytuacji, zdeformowanie uczuć, „odwrócenie” świata zastanego.

Beata, śmiejąc się, uzmysławia Zygmunтови groteskowość jego czynu.

Dramat napisał! Poeta! artysta! Rzucił mnie, jak ścierkę i dramat napisał! I teraz przychodzi, wraca ... Ha, ha! On mnie kocha! Kupił sławę, miłość, wszystko – za cenę łez! Za cenę moich łez - ! (Ibidem: 223).

Zygmunt świadomy tragedii wybiega z pokoju wykrzykując słowa „EVVIVA L'ARTE!” (Ibidem: 224). Człowiek nieszczęśliwy, ginący dla innych, pozostaje sam, jak ów młodopolski artysta samotny i niezrozumiany przez otoczenie.

Bohater decyzje o powrocie podejmuje o wiele za późno. Tragiczny śmiech kobiety współgra z lękiem bohatera, jego strachem przed samotnością. Komedia staje się groteską życia i *teatrum mundi*, przywdziewając kostium grozy, śmieje się człowiek przez łzy. Podobną problematykę podejmuje Żuławski w *Bajce o człowieku szczęśliwym*, w której główny bohater prosi napotkanych bogów o moc żywego słowa, żeby mówić o szczęściu własnym tak, aby inni go rozumieli. Otrzymując talent opisywania własnego szczęścia, traci miłość własną. Szczęście innych okupione zostaje utratą szczęścia własnego. Przeciwnieństwem artysty pokroju Zygmunta jest inny bohater – malarz – człowiek, który potrafi pogodzić sztukę z życiem. Maluje, kiedy ma dobre światło. Dla Żuławskiego to typ artysty rzemieślnika, który tworząc rozwija swój talent. Nie jest to geniusz doświadczający wiecznego niepokoju. Dla Nietzschego bohaterem jest ten, który wyrzeka się miłości własnej, dlatego, że dąży do świata wyższego, pragnąc wspinać się na szczyty. Porzucenie przez Zygmunta miłości ukochanej kobiety ma cel wyższy, o którym Nietzsche pisze: „Ten, który się wyrzeka (...) dąży do wyższego świata, pragnie lecieć szerzej, dalej i wyżej niż wszyscy

ludzie potwierdzający – odrzuca precz wiele rzeczy, które by lot jego obciążać mogły ... (F. Nietzsche 2003: 50).

Odrzucając Beatę, decyduje się poświęcić jej miłość w imię celu wyższego, który staje się dla niego najważniejszy po rozmowie ze swoim przyjacielem Stefanem. Ukochana staje się jedynie instrumentem artysty za pomocą którego twórcy osiąga zamierzony cel. Nietzsche do *Komedii sławnych* zamieszcza taką notę: „Sławni mężowie, (...) nie wybierają sobie nigdy stronników i przyjaciół bez myśli ubocznej: ten jest im potrzebny z powodu blasku i promieniowania swojej cnoty: od owego chcieliby wziąć coś z powszechnie przyznawanych mu pewnych niebezpiecznych własności wzbudzających grozę (Ibidem: 51).

Groteskowe staje się uwikłanie bohatera w związek z aktorką – odtwórczynią ról w jego dramatach – dla której sztuka jest jeszcze jedną, odgrywaną na scenie komedią. To ona stwarza w Zygmuncie poczucie, że życie jest przypisaną człowiekowi rolą, a my sami aktorami na deskach teatru. Ta *femme fatale* chciałaby przejąć rolę reżysera nowej sztuki, o której napisanie prosi bohatera. Dla kobiety sztuka okazuje się złudzeniem, grą i zbieraniem laurów. Nie uwzniośla, jest błazenadą, w której realizuje się idea życia, jest kokieteryą płci przeciwnej. Aktorka zdaje sobie sprawę, że ominęło ją prawdziwe życie, z którego ona uczyniła parodię. Zygmunt to jej przeciwieństwo, w końcu dla sztuki poświęcił uczucie Beaty. Słowa odtwórczyni głównych ról jego dramatów przyprawiają bohatera o zdziwienie. Takiej prawdy sam nie odkrył. Za wielką cenę kupił swój talent. Życie okazuje się okrutne. Aktorka powiada:

Właśnie dlatego, że jestem wielką artystką, nie wierzę w to, w co innym wierzyć każą! Panie poeto! przecież ja wiem, przecież my oboje wiemy tak dobrze, jak się to robią wszelkie nastroje, wszelkie uniesienia zachwyty! – z jakich słów, jakim tonem, jakimi giestami stwarza się „prawda” na scenie, w dramacie i w życiu – i w życiu, panie poeto!... (J. Żuławski: 145).

Zygmunt sam przyznaje, że życie swoje do sztuki nagina, żyje w granicach wyznaczonych przez sztukę. Dla Aktorki życie jest przeciwieństwem sztuki, człowiek ginie w sztuce dla poklasków i sławy. Sztuka zawiera wątek autobiograficzny, gdzie niewątpliwie „niespokojnym artystą”, szukającym ukojenia w sztuce jest sam autor dzieła, a aktorką kreującą jego rolę, znana odtwórczyni sztuk pisarza – Irena Solska.

Dwa razy w komedii wykrzyczane zostają słowa „Evviva L’arte”: pierwszy raz przez Aktorkę, dla której człowiek ginie w obliczu sztuki, drugi raz przez Zygmunta, który po wyznaniu ukochanej prawdy, ztraca sens życia. Obydwoje, odtwarzając role na scenie życia, ztracają pełnię przeżyć własnych.

Marionetką w rękach Zygmunta jest Beata, realizująca topos *theatrum mundi*. Podobnie jak w *Lalce*, gdzie kukiełkami na scenie świata jest większość bohaterów Prusa, tutaj była narzeczona artysty jest lalką, którą on się bawi. W *Lalce* przedstawiony na wystawie sklepowej świat lalek, które Rzecki ustawia, symbolizuje świat z powieści Prusa. Marionetkami są bohaterowie, którzy kreują otaczającą ich rzeczywistość. Stach Wokulski kreując model romantycznego bohatera, pozostaje lalką w rękach Łęckiej. Zygmunt opusza Beatę, ponieważ potrzebuje spokoju, żeby stworzyć dzieło doskonałe, i powraca, kiedy widzi, że osiągnął poziom rozwoju w pełni go zadawalający. Jednak, tak naprawdę sam nie wie, czego chce. Nie powróciłby być może do Beaty, gdyby nie spotkanie z Bogusławem i odbyta rozmowa o porzuconej dawnej miłości. Zygmunt postrzega życie jako scenę na której może się twórczo spełnić. Brak takiego spełnienia oznaczałby dla niego „duchową śmierć”. Młodopolski twórca szukający wewnętrznego spełnienia i zrozumienia swojego życia, nękany jest wewnętrznym niepokojem samorealizacji. Jednostki twórcze tego okresu poszukują w swoim życiu treści metafizycznych, Boga we wszechświecie, a widzą jedynie „puste niebo”. Artysta odczuwa wewnętrzny niepokój, pragnie oderwania od spraw przyziemnych, bycia duchowym przewodnikiem narodu. Zygmunt nie godzi się na przeciętność, przekonany o roli artysty, jaką ma do spełnienia, odczuwa „niepokój tworzenia”. Nietzsche nazwałby taką moc, która rodzi się w bólu i cierpieniu, koncepcją nadczłowieka.

Istotą bowiem człowieka w rozumieniu Nietzschego jest możliwość wykraczania poza siebie samego, przekraczania swoich naturalnych ograniczeń (F. Nietzsche 2001: VIII). Bohater Żuławskiego w komedii omyłek *Za cenę łez* to typowy człowiek ze zdolnością syntetyczną, inaczej twórczą. Pisze o tym autor w eseju *Teoria sztuki „nagiej duszy”* (J. Żuławski 1960: 52-81), w którym przedstawia rozumienie sztuki w ujęciu Przybyszewskiego. Żuławski uważa, że Przybyszewski tworzenie w wymiarze duchowym pojmuje jako wartość syntetyczną – najwyższą. Dusza sama produkuje światy, stwarza je i nadaje im nowy wymiar, niestety niedostępne dla przeciętnego człowieka, czy nawet artysty-rzemieślnika. Tylko geniusz jest w stanie pojąć objawiający mu się wymiar kosmiczny, poczuć w sobie tę boskość, niedostępną dla innych i stwarzać „światy nowe”. Mózg, analizując „objawienie duszy”, nie jest w stanie odtworzyć geniuszu, ponieważ ubiera „objawienie” w słowa, nadając mu kategorię językową. Dlatego też dusza geniusza, tworząca rzeczy nowe i wzniosłe, jest dostępna tylko duszy samego artysty, ponieważ mózg analizując informacje, modyfikuje je. Stąd wynika genialność artysty o twórczej sile kosmicznej. Te akty poznania metafizycznego,

pojawiające się jako przebłyski duszy są bliskie przeniknięcia do świadomości artysty – geniusza, a jednocześnie niewyraźne.

Determinizm popychający Zygmunta do tego, żeby tworzyć, czyni z jego życia obraz młodopolskiego artysty. Bohater Żuławskiego, artysta – geniusz, w którego rolę wcielił się Zygmunt, nie mógł postąpić inaczej. Siła twórczej mocy, która popychała go do realizacji literackich planów, nie tylko czyni z niego człowieka tamtych czasów, ale równie dobrze wpisuje się w topos *theatrum mundi*, gdzie ludzie są jedynie aktorami odgrywającymi swoje role na „scenie świata”, którą kreuje Bóg. Topos ten wpisuje się niewątpliwie w wartości estetyczne okresu Młodej Polski.

Motywy dopełniającym topos *theatrum mundi* staje się groteska, która pozwala postrzegać zastaną rzeczywistość jako ironię losu, strach przed „nienazwanym”, atak na niepoznaną rzeczywistość, której nie sposób zrozumieć i poznać. Brygida Pawłowska – Jądrzyk w swojej książce *Sens i chaos w grotesce literackiej* pisze:

Efekt groteski związany jest z doświadczeniem granicznym, gdy człowiek traci oparcie moralne wobec ciężaru faktów i zostaje brutalnie wrzucony w chaos istnienia, w którym na bezwzględność rzeczywistości reaguje własnym okrucieństwem (B. Pawłowska-Jądrzyk 2002: 112).

Na początku XX wieku, po znużeniu dekadentyzmem, dokonuje się przekształcenie ustalonych od wieków relacji dobra i zła. To, co było wcześniej złe, nabiera wartości estetycznych. Alicja Kuczyńska w swojej pracy *Modele wizualizacji zła a współczesna świadomość estetyczna*, pisząc o przekształcaniu relacji, odwołuje się do pięknej i bestii, „piękna w istocie okazuje się bestią, a bestia – mimo nikczemnej postaci – promieniuje dobrem i – pięknem wewnętrznym, trudno postrzegalnym, bo zarezerwowanych przede wszystkim dla wybranych (A. Kuczyńska 2003: 20). Zatracona zostaje różnica pomiędzy groteskowością a tragicznością bohaterki. Bohater obnażony z uczuć przed ukochaną, nie unika absurdu, ale odnajduje się w nim, odsłaniając groteskowość swojego czynu. Poświęcając się dla sztuki, z miłości czyni cel uświęcający środek. Uczucie staje się tłem, podłożem i inspiracją do pisanej sztuki i temu jedynie ma służyć. Groteskowa rzeczywistość, przybierając niekiedy karykaturalne formy, wikła w nie człowieka ze swoim porządkiem istnienia, zanurza w wielowymiarowości i nieuporządkowanej hierarchii swojej formy. Konstruuje świat, w którym zawarta zostaje ironia, nieporozumienie, błazenada i drwina, wreszcie odwrócenie wartości i pojęć, świat „odwrócony do góry nogami”.

Brygida Pawłowska – Jądrzyk w swojej książce *Sens i chaos w grotesce literackiej* pisze:

Groteskę niejednokrotnie kojarzono z obłędem (...) jedni krytycy nazywali utwory groteskowe zuchwałymi i pozbawionymi uzasadnienia „hymnami na cześć nonsensu i paradoksu”, inni upatrywali w ich „schizofrenicznej” ekscentryczności głębokiej motywacji, traktując je jako najdoskonalszy wyraz

złożonych i niejednoznacznych doświadczeń człowieka współczesnego (B. Pawłowska-Jądrzyk 2002: 162).

Michał Głowiński groteską nazywa świat, który stał się nam obcy (M. Głowiński: 27). W okresie modernizmu groteska ciąży ku „rzeczom wzgardzonym”. Ułomność, znak wybrania i przekleństwa, wyobcowuje jednostkę z otoczenia i sytuuje w sferze nieznannej (R. Nycz 2003). Zawarte w grotesce treści metafizyczne dotyczące bytu zbliżają do nieprzewidywalnej rzeczywistości. Porządek i chaos często ze sobą współgrają. Groteska przedstawia jednostkę zanurzoną w wieloznaczności i wielowymiarowości porządku i chaosu. Groteskowy człowiek przeczy jakiegokolwiek postawie stabilności, jego zachowania nie znajdują potwierdzenia w rzeczywistości, a wszelkie działania potwierdzają i jednocześnie przeczą logice. Taki też jest Zygmunta, którego postawa i zachowanie potwierdza irracjonalność działań. Czasami ma się wrażenie, że czyny bohatera mają sens, innym razem wytwarzają nedorzeczność.

Motyw groteski staje się więc elementem dopełniającym topos *theatrum mundi*. Człowiek uwikłany w rzeczywistość gra rolę na scenie teatru świata, którego twórcą, demiurgiem i reżyserem jest sam Bóg. Na arenie świata ludzie pozostają kukiełkami, gdzie Bóg pociąga za sznurki. Topos *theatrum mundi* współgra więc z toposem marionetki, lalki. Elementem groteski w dramacie Żuławskiego *Za cenę łez* jest Zygmunta, który swoje życie udziwnia poprzez potraktowanie ukochanej przedmiotowo. Bohater nie jest racjonalny w swoim zachowaniu, brak mu stabilności, logiki działania, powracając zaprzecza wcześniejszym poczynaniom. Staje się kukiełką w rękach demiurga, tak jak w jego rękach kukiełką pozostaje Beata. Na scenie „teatru świata” ustawieni zostają ludzie jako marionetki. Zachowanie Zygmunta zaprzecza wszelkiej logice, udziwnia wprowadzając do dramatu motyw groteski.

Groteska z kolei wprowadza do dramatu Żuławskiego motyw śmiechu, jest to „śmiech przez łzy”. Śmiech Beaty to rodzaj rozładowania napięcia, „który – jak twierdziła Lessingowska Minna von Barnhelm – brzmi okropniej niż najokropniejsze przekleństwa” (M. Głowiński: 27). Bohaterka, próbując otrząsnąć się z sytuacji jaka ją spotkała, śmieje się przez łzy. Śmiech wynika z bagatelizowania uczucia i zaistniałej rzeczywistości, to strach przez nieznanym, groteskowa gra z absurdem. Beata poprzez tragedię przeżyć pozbawiona zostaje swobody działania. Paraliżujący śmiech budzi grozę, jest szaleństwem „opętanej”, która pod wpływem przeżyć traci świadomość własnego położenia. W końcu śmiech jest wyzwoleniem emocji, bezradności chwili, budzi grozę, ale nie pozwala oszaleć, będąc reakcją

na „niepoznane”. W sytuacji zawieszenia, śmiechu przez łzy, kiedy przekazywane treści budzą ból i grozę „nieznanego”, jak w przypadku Beaty, zniekształceniu ulega percepcja odbioru. Strach, paraliżujący umysł i zawieszający działanie i myślenie, urasta do kategorii wzniosłości (A. Kuczyńska 2003: 17).

Zestawienie (...) wartości: świata zewnętrznego i „stanów duszy”, ducha i materii, posępnego smutku i wesołości, tego, co martwe i sztuczne, z tym, co żywe i naturalne – prowadzić powinno do powstania formy groteskowej (R. Bycz 1997: 237).

Dorota Siwicka w pracy *W Chmurokukulkowie, czyli lekkość śmiechu*, pisze, że już „Filozofowie nieraz wyrażali przekonanie, że potrzeba śmiechu jest reakcją na przygniatający człowieka ciężar istnienia.(...) – ten, kto zrozumiał z życia choć trochę, reagować może tylko śmiechem (D. Siwicka 2009: nr 12-13). Śmiech Beaty to nic innego jak reakcja na objawioną przez Zygmunta potworność i groteskowość sytuacji w jakiej ten ją stawia. Nietzsche w *To rzekł Zaratustra* wykorzystuje niszczącą moc śmiechu:

A kiedym ujrzał mojego diabła, wydał mi się poważny, dokładny, głęboki, uroczysty. To był duch ciężkości – przez niego upadają wszystkie rzeczy. Nie gniewem, lecz śmiechem zabija. Nuże, zabijajmy ducha ciężkości (F. Nietzsche 1999: 50-51).

Beata nie przypuszcza, że jej uczucie do Zygmunta zostanie potraktowane instrumentalnie, posłuży bohaterowi jako cel mającego się narodzić dzieła. Zastana rzeczywistość rodzi zaskoczenie. Otwierające się przed bohaterką „niepoznane” paraliżuje mowę. Prawda zostaje ujawniona przez bohatera, a „niepojęte” – wypowiedziane - budzi zaskoczenie. Rodzi się coś groteskowego, co budzi lęk i paraliżuje. Reakcją obronną Beaty jest więc śmiech witający „nienazwanego” demona. Groteska przecząca wszelkiemu racjonalizmowi, objawia swoją formę niedorzeczności całej sytuacji. Bohaterka śmiechem zabija cały dorobek twórcy Zygmunta. *Za cenę łez* jest dramatem okupionym miłością ukochanej. Czy został więc zachowany w owym dramacie jakiś załazek prawdziwych uczuć? Czy wobec tego bohater komedii zdolny jest do uczuć, a miłość może okazać się prawdziwa? Cel uświęcił środek, chociaż środek do jego uświęcenia okazał się nazbyt wysoki. Dla bohatera geniusz twórczy wymaga poświęceń, nawet za cenę łez ukochanej. Śmiech staje się komiczny. W śmiechu realizuje się dziwność i unicestwienie miłości, destrukcja uczucia i wzniosłość dramatu, szyderstwo i świadomość bohaterki. Poprzez śmiech Beata wznosi się ponad to, co ją spotkało, a jednocześnie odrzuca uczucia negatywne, drwi z powagi całej sytuacji, doznaje oczyszczenia poprzez swój spazmatyczny śmiech. Ryszard Nycz w *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie* zaznacza, że „forma śmiechu u modernistów wyraża kompleks „niemożności” między pragnieniem a możliwością. Prześmiewca zachowuje

charakter agresywno-obronny, wyznacza dystans i samoświadomość.” (R. Nycz: 238-241). Zdemaskowanie bohatera odbywa się poprzez jego dzieło. Śmiech Beaty staje się więc sprzeciwem przed uprzedmiotowieniem jej ciała i duszy.

Motyw *theatrum mundi* Żuławski wzbogaca dramat również o inne motywy, jak labiryntu czy współwystępują z groteską – gotycyzm. Włodzimierz Bolecki, przytaczając termin gotycyzm, pisze o nim, jako o drugim skrzydle XVIII - wiecznej groteski, która swój renesans przeżywa w Anglii i Niemczech. Uważana we wstępnym okresie za synonim „barbarzyństwa”, staje się przedmiotem podziwu, ale i odczuć ambiwalentnych. Swój manifest zaczyna wówczas święcić powieść H. Walpole’a *Zamczysko z Otranto* z 1764 r., która zapoczątkuje modę na powieść grozy. Do dziejów groteski gotycyzm wnosi fantastykę, niesamowitość, potworność, ale również zjawiska irracjonalne i szokujące (W. Bolecki: 520-521). Termin gotycyzm zapoczątkowuje zespół zjawisk w literaturze, architekturze i sztuce, związanych z zainteresowaniem przeszłością historyczną i rewaloryzacją średniowiecza. W estetyce zaczyna rozwijać się kategoria wzniosłości, grozy i tajemniczości. U podstaw antropologii gotyckiej znajduje się koncepcja rozdwojenia osobowości człowieka i dwoistości natury ludzkiej (SLP XX wieku, hasło: Gotycyzm 1992: 323-324). Strach w grotesce bywa strachem przed życiem, nad którym przestaliśmy panować.

Kayser pisze, że jest to tak, jakby bezosobowa siła, obcy i nieludzki duch, wkroczyła do duszy. Zetknięcie się z szaleństwem jest jednym z podstawowych doświadczeń groteski, do którego jesteśmy zmuszani przez życie” (Ch. Russel 2002: 139).

Zarówno świat groteski, jak i gotycyzm otwiera przed nami świat rzeczywistości obcej, konfrontując go ze światem zastanym. Groteska wprowadza dezorientację w przestrzeni.

W obszarze groteski i gotycyzmu, nienazwane – nieludzkie – nadludzkie wdziera się w rzeczywistość ludzką, niszczy ją i zagraża, że będzie rządzić. Na samym końcu gotycyzm zagraża ujawnieniem ukrytych, przerażających, podświadomie przeczuwanych praw, znanych kiedyś nawet, ale zaprzeczonych i wypartych przez naszą wiarę w skuteczność racjonalnego i boskiego porządku. (...) Gotycyzm otwiera nas na strach metafizyczny... (Ibidem: 139).

Świat zachowuje się ciągle tak samo, jedynie my nie potrafimy rozróżnić, czy to świat zwariował, czy też my sami – pisze dalej w swojej pracy Charles Russel (Ibidem: 139). Groteska gotycyzmu niszczy nasze wysiłki i zastany porządek świata. Gotycyzm udiwnia świat, ukrywa tajemnice, wprowadza niewypowiedziane. Bohater Żuławskiego w końcowym spotkaniu z ukochaną odsłania maskę, za którą ukryta jest prawda. Ta maska przyrasta mu później do twarzy i odsłania okrutny obraz prawdy, tryumfującą rzeczywistość. Gotycyzm staje się więc atakiem na porządek społeczny, ukrytą prawdą, odsłaniającą świat rzeczywisty.

W gotycyzmie fascynacja tym, co przeraża, jest przygotowaniem gruntu pod nienazwane, przyjęciem postawy na nieprzygotowane, przygotowaniem na poczucie strachu.

Główny bohater opuszcza ukochaną, żeby stworzyć dzieło doskonałe. Osiadając w wygodnej przestrzeni, pośród pięknych krajobrazów, rozwija swój talent, cieszy się sławą, jego sztuki są wystawiane, a inni zaczynają zabiegać o znajomość z artystą. Z czasem jego samotność zostaje zaburzona. Jest rozpoznawany przez otoczenie, a jego życie towarzyskie nabiera rozpędu. Po latach spotyka starego znajomego – doktora Bogusława, który przypomina mu o porzuconej kiedyś narzeczonej. Zygmunt powraca myślami do utraconej miłości. Znużony sławą, szybko podejmuje decyzje o powrocie do pozostawionego daleko „szczęścia”, które kiedyś opuścił. Stare miejsca przypominają o ukochanej. Stojąc ponownie przez Beatą wyznaje, dlaczego wcześniej ją opuścił. Prawda okazuje się okrutna. Wina nie zostaje wybaczona, a Beata śmieje się przez łzy. Zygmunt znowu musi uciekać, tylko, że ta ucieczka jest już bezcelowa, życie traci sens i nabiera innego wymiaru – celowego uwięzienia. Bohater zostaje zamknięty w labiryncie powtarzających się ciągle korytarzy. Powroty odbywają się w te same miejsca, a wyjścia z labiryntu nie widać. Powrót do dawnego życia nie jest możliwy, ponieważ Zygmunt zostaje uwięziony w labiryncie, który sam sobie zgotował. Gotyckie przestrzenie labiryntu nacechowane są strachem i tajemnicą. Zygmunta znajdujemy ustawicznie zamkniętego w przestrzeni własnych wyobrażeń o świecie. Takie naiwne patrzenie na świat nie może przynieść niczego dobrego. Pierwszą kobietą, która przekonuje o tym bohatera jest Aktorka, drugą – Beata, od której Zygmunt oczekuje przebaczenia.

Agnieszka Izdebska w swojej pracy *Gotyckie labirynty* pisze, że labirynty związane są z ruchem, procesem poznawczym, ewokują przestrzeń do pokonania w celu osiągnięcia samopoznania czy wtajemniczenia. Jest to przestrzeń obca i straszna. Ruch faktycznie nie odbywa się, a przemieszczanie jest pozorne. Bohaterowie zostają uwięzieni w labiryntowych korytarzach, a te z kolei są w stanie zawładnąć bohaterami, czyniąc z nich więźniów gotyckich przestrzeni (A. Izdebska 2002: 35-36).

Manuel Aguirre zakłada istnienie w gotycyzmie dwóch przestrzeni: racjonalnej, w której zawiera się świat rzeczywisty człowieka i wszystkie zrozumiałe zdarzenia oraz świat „Inności”, *numinosum*, czyli tego, co znajduje się poza zdolnością ludzkiego rozumowania. Obie te sfery oddziela próg, a zdarzenia fabularne eksponują moment ruchu ku jednej z tych sfer (M. Aguirre 2002: 16-17). Taką sferą „Inności” jest dla Beaty powrót Zygmunta po

latach, kiedy prawda okazuje się okrutna i znieważa jej honor, ale również dla Zygmunta, oczekującego od ukochanej wybaczenia. Ucieczka bohatera jest pozorna. Gotycki labirynt jest nieskończony, stwarza pułapkę i oznacza powrót do miejsca wyjścia. Tajemnica drzemiąca w mrocznym labiryncie zostaje ujawniona przez samego bohatera.

Charles Russel dla omówienia groteski przytacza słowa Wolfganga Kayera na temat tajemniczej tęsknoty gotycyzmu:

Wbrew całej bezradności i strachowi wywołanym przez ciemne siły czające się w naszym świecie i poza nim i posiadające władzę, aby ów świat udziwnić, prawdziwie artystyczny opis owocuje tajemniczym wyzwoleniem. Ciemność jest już na widoku, złowieszcze moce odkryte, nieogarnialne rozumem siły wyzwane. W ten sposób docieramy do ostatecznej interpretacji groteski: jest ona próbą, aby zakłąć i ujarzmić demoniczne aspekty świata (Ch. Russel 2002: 145).

Topos *theatrum mund* funkcjonuje u Żuławskiego łącznie z innymi motywami, które scalają dramat pisarza, wytwarzając nowe jakości estetyczne. W motywie „teatru świata” wchodzi motyw groteski, współwystępujący z motywem gotyckim, motywem lalki, *śmiechu* czy labiryntu. Tworzy to pewien paradoks. Wartością, jaką dostrzegam w komedii omyłek Żuławskiego *Za cenę łez*, jest scalenie tych wszystkich motywów w jeden topos tworzący nową wartość estetyczną w literaturze Młodej Polski.

Bibliografia:

1. Aguirre Manuel, *Geometria strachu*, w: Wokół gotycyzmów, wyobrażenia, groza, okrucieństwo, red. Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik, Universitas Kraków 2002,
2. Bachtin Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przekł. A i A. Gorentowie, oprac. S. Balbus, Kraków. 1975, w: Brygida Pawłowska-Jądryk, *Sens i chaos w grotesce literackiej*, Universitas, Kraków 2002.
3. Bolecki Włodzimierz, *Modalności modernizmu*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
4. *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik, Łódź 2003:
5. *Groteska*, red. Michał Głowiński, słowo/ obraz terytoria.
6. Izdebska Agnieszka, *Gotyckie labirynty*, [w:] Wokół gotycyzmów, wyobrażenia, groza, okrucieństwo, red. Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik, Universitas, Kraków 2002,
7. Kuczyńska Alicja, *Modele wizualizacji zła a współczesna świadomość estetyczna*, w: *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003.
8. Nietzsche Fryderyk, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przekł. Sława Lisiecka, Zbigniew Jaskóła, Warszawa 1999.
9. Nietzsche Fryderyk, *Dusza dostojna*, przekł. S. Wyrzykowski, Rękodzielnia Arhat, Wrocław 2001.
10. Nietzsche Fryderyk, *Wiedza radosna*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003.
11. Nycz Ryszard, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Leopoldinum Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1977.
12. Okulicz-Kozaryn Radosław, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2003.

13. Paczoska Ewa, *Lalka czyli rozpad świata*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
14. Pawłowska-Jądrzyk Brygida, *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od Pałuby do Kosmosu.*, Universitas, Kraków 2002.
15. Russel Charles, *Cindy Sherman, neogotyizm i postmodernizm*, w: *Wokół gotycyzmów, wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. Grzegorz gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik, Universitas, Krakóo. 2002.
16. Siwicka Dorota, *W Chmurokukulkowie, czyli lekkość śmiechu*, w: „Anthropos?”, Czasopismo Naukowe przy Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, red. A. Kunce, nr 12-13/2009.
17. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka, Mirosława Puchalska i inni, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1992. (hasła: Groteska – oprac. Bolecki Włodzimierz; Gotyizm – oprac. Paczoska Barbara
18. Żułowski Jerzy, *Za cenę łez*, <https://polon.pl/item/45199744/81> , „Teoria sztuki „nagiej duszy”, [w:] tegoż, *Eseje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.
19. Żułowski Jerzy, *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, w: tegoż, *Eseje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.