



TERESA BANAŚ, *POMIĘDZY TRAGICZNOŚCIĄ
A GROTESKĄ. STUDIUM Z LITERATURY I KULTURY
POLSKIEJ SCHYŁKU RENESANSU I WSTĘPNEJ FAZY
BAROKU*, WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO, KATOWICE 2007, SS. 238

JACEK KWOSSEK

Uniwersytet Śląski, Katowice

Możemy bądź z całą świadomością stanąć wobec grozy otaczającego nas świata, bądź próbować ją oswoić przez śmiech. Z pierwszej postawy rodzi się tragizm, z drugiej – groteska. Taka myśl może się nasunąć po lekturze książki Teresy Banaś wydanej w 2007 roku przez Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, stanowiącej jej rozprawę habilitacyjną. Oczywiście ta wstępna refleksja ani nie oddaje całej złożoności związków między tragicznością i groteską, ani nie jest streszczeniem wyników badań Autorki recenzowanej książki. Oba zjawiska zdają się jednak wypływać z tego samego źródła. Jak pisze sama Teresa Banaś: „Współcześni teoretycy sztuki dostrzegają bowiem pewne cechy wspólne tragicznej i groteskowej wizji świata”¹. Zarówno tragizm, jak i groteska częstokroć pojawiają się w dziele jako wyraz buntu wobec świata, obie zawierają w sobie absurd, wreszcie obie przedstawiają jakiś dysonans. Teresa Banaś wykorzystuje rozmaite koncepcje tragiczności i groteski do badania tekstów ze schyłku renesansu i wstępnej fazy baroku, przy czym interesuje ją także, w jaki sposób kategorie tragiczności i groteski funkcjonują w świadomości kulturowej tego okresu.

Książka składa się ze wstępu, pięciu rozdziałów i zakończenia. W pierwszym rozdziale zostały zreferowane rozmaite koncepcje tragedii i tragiczności. Jest to istotne dlatego, że te same zjawiska literackie, które zawierają

¹ T. Banaś, *Pomiędzy tragicznością a groteską. Studium z literatury i kultury polskiej schyłku renesansu i wstępnej fazy baroku*, Katowice 2007, s. 13.

element tragiczny z punktu widzenia jednej koncepcji, wcale nie muszą go zawierać z punktu widzenia innej. Co więcej, w ciągu dziejów rozumienie kategorii tragiczności ulegało zmianom. W szczególności od wieków średnich przyjmowało się, że tragiczne są wszelkie zdarzenia o negatywnej tonacji emocjonalnej oraz że tragedia polega na przejściu od szczęścia do nieszczęścia. Było to wypuklenie jednego tylko aspektu koncepcji tragedii Arystotelesa. Jak zauważa Autorka, takie właśnie rozumienie tragiczności dominowało w badanym przez nią okresie, choć zdarzały się też wyjątki, o czym dalej. Z punktu widzenia współczesnych koncepcji tragedii taka charakterystyka jest natomiast wysoce niewystarczająca. Choć tragedia jest dziś pojmowana na wiele sposobów, badacze tej problematyki są raczej zgodni, że w tragedii musi się pojawić jakiś nieusuwalny konflikt. Rozbieżności zaczynają się tam, gdzie trzeba ustalić, jakiej jest on natury. Ten kto bada teksty staropolskie pod kątem tragiczności, musi wykorzystać koncepcje współczesne i skonfrontować je nie tylko z koncepcjami sformułowanymi w okresie go interesującym, lecz także – jeśli tak można powiedzieć – z ówczesną praktyką literacką. Niezbędna staje się tedy rekonstrukcja tej kategorii na podstawie badanych tekstów.

W rozdziale 2 Autorka omawia *Treny* Kochanowskiego przez pryzmat kategorii tragizmu pojętej jako obecność nieusuwalnego konfliktu. Zdaniem Teresy Banaś nie jest to konflikt jednego rodzaju, lecz wiele różnych konfliktów. Jak pisze sama Autorka, „Konfliktowość przejawia się w walce, aktach wyboru, działaniach człowieka – stanowi to o istocie tragiczności”².

Rozdział 3 poświęcony jest przede wszystkim tekstom dydaktyczno-moralizatorskim dotyczącym grzechu, potępienia, kar Bożych zsyłanych na grzeszną ludzkość czy działalności diabła w świecie. Teksty te mieszczą się przeważnie w kategorii tragiczności pojętej jako przedstawianie zdarzeń o negatywnej tonacji emocjonalnej. Teresa Banaś czyni następującą uwagę: „Odczytywane w dawnych wiekach utwory te budziły zapewne strach, choć niektóre kreacje mogły śmieszyć”³. Cytuje też opinię Jacka Sokolskiego: „Dla nas pojawiające się w dawnej ikonografii wyobrażenia diabła mają niekiedy charakter groteskowy, co jednak nie oznacza, że i wówczas traktowano je podobnie, choć zapewne niekiedy tak rzeczywiście się działo”⁴.

² *Ibidem*, s. 79.

³ *Ibidem*, s. 132.

⁴ J. Sokolski, *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyścica i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*, Wrocław 1994, s. 178–181, [za:] T. Banaś, *op. cit.*, s. 86.

Płynie z tego wniosek, *explicito* zresztą przez autorkę sformułowany, że to, co dawnemu odbiorcy wydawało się tragiczne, współczesnemu może się wydać groteskowe.

O ile dysponujemy teoriami tragiczności z czasów, w których powstawały badane przez Autorkę teksty, o tyle samą groteskowość musimy już na ich podstawie rekonstruować. Mamy do dyspozycji współczesne teorie groteski, po czym w ich świetle czytamy teksty staropolskie, sprawdzając, czy do nich pasują. W rozdziale 4 Autorka omawia utwory powstałe w kręgu Rzeczypospolitej Babińskiej. Zacytujmy wniosek:

Ów podstawowy dysonans wynikający z krytyki tego, co się gloryfikuje, kocha i pielęgnuje, a co jednocześnie budzi obawę i lęk, jak wilk czyhający na ludzką śmierć – stanowi o istocie babińskiej groteski⁵.

Z kolei rozdział 5 dotyczy twórczości rybałtowskiej i sowizdrzałskiej. W nim właśnie Teresa Banaś z jednej strony wykorzystuje teorię Bachtina, z drugiej zaś wskazuje na jej ograniczoną stosowalność.

Według Bachtina groteska jest spontanicznym produktem kultury ludowej. Przejawia się ona „głównie w formie świątecznego, kolektywnego karnawału”⁶. Teresa Banaś zwraca też uwagę, że dla rosyjskiego badacza kultura ludowa była czymś w rodzaju pierwotnej „kultury ludzkości” (określenie samej Autorki) – to jest nieskażonej jeszcze nauką, religią czy filozofią i tkwiącej „w samej naturze społeczności ludzkich”⁷. Bachtin stawiał sobie za zadanie scharakteryzować elementy wchodzące w skład tak pojętej kultury ludowej, by następnie za ich pomocą interpretować teksty literackie. Bachtin tedy sądził, że pierwotna groteska jest „radosna”, natomiast groteska „posępna” miała się pojawić dopiero w XIX wieku, w nurcie *Sturm und Drang*. Stanowiła ona wedle rosyjskiego badacza wyraz lęku przed światem. Pojawienie się groteski „posępnej” dostrzega on także w tradycji renesansowej. Jak stwierdza Teresa Banaś: „Wynika z tego jasno, że obydwa typy groteskowych przedstawień współistniały ze sobą znacznie wcześniej, aniżeli próbuje uzmysłowić swym czytelnikom rosyjski badacz”⁸. Tę

⁵ T. Banaś, *op. cit.*, s. 168 (o ile nie podano inaczej, podkreślenia zostały wprowadzone przez Autorkę).

⁶ *Ibidem*, s. 173.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, s. 174.

niekonsekwencję mu wytknięto. Na przykład Stanisław Balbus twierdzi, że Bachtin nie wziął pod uwagę różnicy między „odświętną kulturą ludową” a „rzeczywistością ludową dnia powszechnego”. O ile „kulturę karnawału” ma cechować „antyhierarchiczność i poczucie względności oraz sztuczności układów zamkniętych”⁹, o tyle przecież codzienność była zhierarchizowana i stabilna. W okresie nieświętecznym z powodzeniem wszak pojawić się może „poczucie lęku, zagrożenia ze strony otaczającego człowieka świata zewnętrznego”¹⁰. Wówczas też może się pojawić groteska posępna. Badania Autorki nad utworami sowizdrzalskimi i twórczością rybałtów pokazują, że pojawiają się w nich elementy zarówno groteski „radosnej”, jak i „posępnej”. Teoria Bachtina dobrze się stosuje do pierwszego typu, natomiast szwankuje przy drugim. Nawiasem mówiąc, niektóre motywy znajdujące się w anegdotach babińskich obecne są też w twórczości sowizdrzalskiej. Na podkreślenie zasługują w tym rozdziale dwie sprawy. Po pierwsze, Teresa Banaś zwraca uwagę, że ci sami autorzy piszą w klimacie zarówno groteski radosnej, jak i posępnej – wymienia tu Pięknorzyckiego, Nowohrackiego i Bałtyzera. Na „niejednorodność” formalną ich dzieł zwracał już uwagę Stanisław Grzeszczuk, co Teresa Banaś skrupulatnie odnotowuje i wyciąga z tego wniosek następujący:

Znaczyłoby to, że świata w różnych jego aspektach nie da się jednoznacznie pojąć i dookreślić. Wyrażeniu owego relatywizmu w pojmowaniu otaczającej rzeczywistości służy, między innymi, wskazane tu autorskie „igranie” twórców rybałtowskich „ze zgrozą”¹¹.

Teresa Banaś nawiązuje do stwierdzenia Johna Ruskina, że groteska literacka to „igranie autora ze zgrozą”. Twórczość rybałtowska nie tylko służy zatem rozrywce czytelnika, lecz także niesie pewne filozoficzne przesłanie. Drugim ważnym elementem omawianego rozdziału jest przedstawienie językowych eksperymentów sowizdrzałów i funkcji, jakie one pełniły.

Przyjrzyjmy się teraz bliżej jednemu z zagadnień zawartych w recenzowanej książce. W rozdziale 1 Autorka porównuje koncepcję Macieja K. Sarbiewskiego z *O tragedii i komedii, czyli Seneka i Terencjusz*¹² z teo-

⁹ *Ibidem*, s. 175.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, s. 194.

¹² M.K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław-Warszawa 1954.

rią anonimowego autora *Poetyki praktycznej* z 1648 roku. Nie wdając się w zbyt szczegółowe rozważania, powiedzmy, że Sarbiewski kładzie nacisk na to, że tragedia jest „naśladowaniem ważnej czynności, o określonej wielkości, nie za pomocą opowiadania, lecz działania i rozmowy, obliczonym na to, aby przez litość i strach uwolnić i oczyścić duszę od tych wzruszeń, z których rodzą się tego rodzaju tragiczne czyny”¹³. Anonim twierdzi natomiast, że „tragedia jest poezją naśladowującą nieszczęścia i czyny znakomitych mężów poprzez osoby działające (grające na scenie) w tym celu, aby poprzez trwogę i głębokie poruszenie spowodować wstrząs w duszach (umysłach)”¹⁴. Anonim większy nacisk kładł zatem na przedstawianie nieszczęść. Znamienna jest różnica w pojmowaniu *katharsis*. Dla Anonima jest to „duchowy wstrząs”, który ma zapewne, jak twierdzi Autorka, sens religijny. Jak czytamy u XVII-wiecznego autora: „Rzecz polega zatem na przekształceniu złych skłonności na dobre pod wpływem wzruszenia, oraz trwogi”¹⁵. Dla Sarbiewskiego *katharsis* jest „uwolnieniem” i „oczyszczeniem” z namiętności, co sytuuje go bliżej Arystotelesa. Zestawmy teraz tę różnicę z odmiennym ustosunkowaniem się obu autorów do możliwości łączenia elementów tragicznych i komicznych. Jak stwierdza Teresa Banaś: „Obaj teoretycy zgodni są, że tematyka przygnębiająca może się niekiedy mieszać z wesołością. Odmiennie jednak z tego faktu wyciągają wnioski”¹⁶. Anonim twierdzi, że wolno mieszać gatunki, próbuje tedy komikotragedię z nieszczęśliwym zakończeniem, oraz tragiczność z szczęśliwym zakończeniem. „Zakończenie – smutne, lub wesołe – przesądza zatem o klasyfikacji gatunkowej utworu”¹⁷ – konkluduje Teresa Banaś. Dla Sarbiewskiego nie jest natomiast istotne zakończenie utworu – mogą jednakże istnieć tragedie z pomyślnym zakończeniem – lecz ogólna wymowa całego dzieła. Jeśli nawet tragedia kończy się pomyślnie, to przecież w połączeniu z elementem strachu. Sarbiewski dopuszcza wprowadzanie elementu komicznego w tragedii (i *vice versa*), nie wspomina jednak o formach mieszanych.

Nasuwa się pytanie: czy istnieje związek między pojmowaniem *katharsis* a poglądem na możliwość mieszania gatunków komedii i tragedii?

¹³ Za: T. Banaś, *op. cit.*, s. 42.

¹⁴ *Ibidem*, s. 42.

¹⁵ *Ibidem*, s. 45.

¹⁶ *Ibidem*, s. 49.

¹⁷ *Ibidem*.

Przypomnijmy jeden z wniosków Teresy Banaś: to, co dawnemu odbiorcy wydawało się tragiczne, współczesnemu może się wydać groteskowe. Dlaczego tak się dzieje? Groźny opis czarta może dziś śmieszyć, ponieważ albo nie wierzymy w diabła, albo w naszej świadomości nie funkcjonuje już obraz świata, w którym diabeł bez przerwy miesza nam szyki. Ale to nie wszystko. Jeśli przyjąć za *Słownikiem języka polskiego*, że groteska to „utwór artystyczny, np. literacki, plastyczny lub muzyczny, przedstawiający świat w sposób dziwny i karykaturalnie przejawiony, śmieszny i przerażający zarazem”¹⁸, to repertuar motywów groteskowych i repertuar motywów tragicznych do pewnego stopnia muszą się pokrywać. I rzeczywiście, Bernard McElroy stwierdza co następuje: „W sztuce operującej groteską równowaga między przerażającym a żartobliwym nie zależy od przedmiotu, lecz od postawy artysty i od reakcji, do jakiej wydaje się on zachęcać odbiorcę”¹⁹. Z jednej strony sam twórca może zatem zdecydować o tym, w jaki sposób przedstawi dane zdarzenie, a z drugiej – odbiór się zmienia w zależności od postaw odbiorcy i jego przekonań o świecie. Uwaga McElroya odnosi się wprawdzie do różnicy między groteską „radosną” a „posępną”, lecz znajduje też zastosowanie w odniesieniu do tragedii. Teresa Banaś natomiast pokazuje, że te same obrazy, na przykład diabła, pojawiały się zarówno w tekstach o charakterze tragicznym (w sensie negatywnej tonacji emocjonalnej), jak i w tekstach o charakterze groteskowym. Porównanie wizerunków diabła w *Gofredzie*, w jezuickich traktatach o czyścicu i piekle Drexeliusa i Roi, a także w XVII-wiecznych tekstach wizyjnych przekładanych na język polski (osobliwie w *Wizji Filiberta*) daje Autorce asumpt do uwagi o „swoistej groteskowej topice nie tylko w opisach samych czartów, ale i całego piekielnego świata”²⁰.

Idźmy więc dalej: czy możliwe jest groteskowe ujęcie tematu nieusuwalnego konfliktu? Wydaje się *prima facie*, że tak. Historię Fedry na przykład można by próbować przedstawić w groteskowym świetle. Wówczas jednak, jak się zdaje, nie jest możliwe przeżycie *katharsis*, jeśli będziemy ją pojmować jako oczyszczenie duszy z namietności przez strach i miłosierdzie. Być może więc istnieje głębszy powód, dla którego Sarbiewski nie wyróżniał

¹⁸ *Słownik języka polskiego* PWN, t. 1, red. M. Szymczak, Warszawa 1978, s. 700, [za:] T. Banaś, *op. cit.*, s. 8.

¹⁹ *Groteska i jej współczesna odmiana*, [w:] *Groteska. Tematy teoretyczno-literackie*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 144, [za:] T. Banaś, *op. cit.*, s. 54.

²⁰ T. Banaś, *op. cit.*, s. 136.

dodatkowo form mieszanych, takich jak tragikomedia i komikotragedia. Jeśli tragedia ma pełnić funkcję postulowaną przez Sarbiewskiego, to nie może zawierać elementów groteski.

Niewątpliwą zaletą recenzowanej tu książki jest rozległość poruszanej problematyki i różnorodność badanych tekstów. Przedmiotem zainteresowania Autorki są zarówno *Treny* Kochanowskiego, jak i teksty powstałe w kręgu Rzeczypospolitej Babińskiej, twórczość rybałtowska i sowizdrzałska, ale i religijne teksty dydaktyczno-moralizatorskie. Pozwoliło to jej na lepsze udokumentowanie związków pomiędzy tragicznym i groteskowym postrzeganiem świata, a przy sposobności zweryfikowanie na konkretnym materiale niektórych sposobów pojmowania obu tych kategorii. W szczególności raz jeszcze zostały pokazane ograniczenia Bachtinowskiej koncepcji groteski. O ile w literaturze moralistyczno-dydaktycznej tragizm wydaje się pojmowany jako zdarzenia o negatywnej tonacji emocjonalnej, o tyle w arcydziele Kochanowskiego dochodzi do głosu rozumienie tragizmu jako obecności nierozwiązywalnego konfliktu. Cenne jest więc też to, że Teresa Banaś nie trzyma się tylko jednej koncepcji tragiczności lub groteski, lecz z wielkim znanstwem posługuje się narzędziami wypracowanymi przez teoretyków. Jej książka nie pretenduje jednak do stworzenia jednolitej teorii opisującej tragizm i groteskę jako wyrastające z jednego źródła. Być może zresztą stworzenie takiej jednolitej teorii nie byłoby możliwe – wskazywałaby na to różnorodność przejawiania się tragiczności i groteski w przebadanych przez Autorkę materiałach.