

Wolfgang Kayser

Próba określenia istoty groteskowości

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 70/4, 271-280

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

III. P R Z E K Ł A D Y
W K R Ę G U G R O T E S K I

Pamiętnik Literacki LXX, 1979, z. 4
PL ISSN 0031-0514

WOLFGANG KAYSER

PRÓBA OKREŚLENIA ISTOTY GROTESKOWOŚCI

Czy rozpatrywane przez nas obrazy, grafika, rozmaite utwory literackie mają coś wspólnego? Czy to słuszne, że język, od którego przecież jesteśmy w znacznej mierze uzależnieni, ma w pogotowiu stale ten sam wyraz „groteskowe”, choć różne bywa to, co jest nim określane? Wydaje się nam, że tak — choć oczywiście na owo ponadczasowe pojęcie groteskowości nie składa się wszystko, co w różnych czasach było tym mianem nazywane. Decydujące procesy dokonały się we wczesnej fazie historii samego terminu, w pierwszych wiekach posługiwania się nim, kiedy to aspekt rzeczowy poczynał ustępować wobec znaczenia kategorii estetycznej odnoszącej się do postaw twórczych (np. bajeczność), treści, struktur, a zarazem sposobów oddziaływania (np. Wielandowskie: „śmiej, odraza i zdumienie”). Powyższe przeobrażenie nie miało jednak charakteru arbitralnego. Kiedy Włosi w XVI w. mówili o groteskach jako o „*sogni dei pittori*”, brali pod uwagę postawę przyjętą w trakcie tworzenia i mieli na myśli tę samą postawę, która po dziś dzień uchodzi za typową dla groteski — *nb.* można to spokojnie ująć w sceptyczny nawias jako podobieństwo jedynie przybliżone. Podobnie dałoby się chyba udowodnić, że oddziaływanie uznane za typowe dla groteski przez Wielanda u schyłku w. XVIII i z drobnymi zmianami tak samo traktowane przez nas — zachowuje znaczenie również dla recepcji ornamentyki groteskowej, co potwierdza się także w czasach

[Wolfgang Kayser — ur. w 1906 r. w Berlinie. Tam odbył studia uniwersyteckie (m. in. u J. Petersena). W latach 1938—1941 docent filologii niemieckiej w Lipsku, od 1941 r. profesor w Lizbonie. W roku 1950 wrócił do RFN i objął katedrę literatury niemieckiej w Getyndze. W roku 1948 wydał po raz pierwszy swój podręcznik *Das sprachliche Kunstwerk*, wielokrotnie potem wznawiany. Inne książki: *Geschichte der deutschen Ballade* (1936), *Kleine deutsche Versschule* (1945), *Das Grotteske* (1957), *Die Vortragsreise* (1958), *Die Wahrheit der Dichter* (1959). Zmarł 29 I 1960 w Getyndze.

Przekład według: W. Kayser, *Das Grotteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1957, rozdz. *Versuch einer Wesensbestimmung des Grottesken* (s. 193—203, 226).]

późniejszych. Na koniec okazało się, że określone treści groteskowej ornamentyki objawiały się wciąż od nowa, na co moglibyśmy wskazać nawet w nadrealizmie.

Teza, że pojęcie groteskowości odnosi się do trzech dziedzin: procesu twórczego, dzieła i jego odbioru — jest trafna i odpowiada stanowi faktycznemu. Oznacza to, że kryje ono w sobie materiał na podstawowe pojęcie estetyczne, gdyż ten trojaki aspekt jest właściwy każdemu dziełu sztuki. Jest ono mianowicie „stwarzane” [*geschaffen*] — co ma tu znaczenie stanowczo różne od innych rodzajów wytwarzania [*Hervorbringung*]. Ma szczególny charakter struktury pozwalający mu trwać w sobie samym, jakkolwiek składają się na to w niemałym stopniu także jego uwarunkowania. Ma siłę, by wznieść się ponad „okoliczności”. Na koniec wszakże dzieło sztuki jest „przyjmowane [*aufgenommen*]” i również tym terminem posługujemy się, pamiętając o innych — określających odmienne rodzaje postępowania z dziełem. Jakkolwiek by się to odbywało — poznawane może być ono jedynie w akcie recepcji [*Aufnahme*].

Punktem wyjścia reinterpretacji i rozszerzenia zakresu pojęć estetycznych w XVIII w. była właśnie recepcja dzieła sztuki. Określenia odnoszące się dotąd do obiektywnie stwierdzalnych form zewnętrznych poczynają przede wszystkim wskazywać na działanie duchowe lub choćby sposobność po temu. Losy określenia „groteskowe”, z których przeobrażenia te można było nadzwyczaj wyraźnie wyczytać, są pod tym względem symptomatyczne dla dalekosiężnych procesów dokonujących się w owym czasie. Riposta przeciwko takiemu sposobowi postępowania praktykowanemu w czasach „burzy i naporu” nastąpiła ze strony Goethego — z okresu pobytu w Italii — i K. Ph. Moritza. W usiłowaniach, by uzyskać przejrzyste pojęcia estetyczne, wyszli oni od recepcji, a skierowali je na samo dzieło sztuki, które miało być odtąd badane pod kątem nie jego wymiernych form zewnętrznych, lecz organizacji. Współczesna poetyka i estetyka idzie w ich ślady i nam także wydaje się konieczne opisywać pojęcie groteskowości, jeśli w charakterze pojęcia estetycznego ma ulec uściśleniu, jako strukturę obejmującą różne dzieła sztuki.

Ostatecznie więc przyjmuje się, że groteskowość jest uchwytna jedynie w odbiorze. Jest wszakże całkiem możliwe przyjęcie czegoś za groteskowe bez znalezienia po temu usprawiedliwienia w organizacji dzieła. Ktoś nie zaznajomiony z kulturą Inków będzie uważał niektóre należące do niej posagi za groteskowe. Być może jednak to, co sprawia wrażenie twarzy wykrzywionej w groteskowym grymasie, tajemniczego demona, potwora z marzeń sennych, a także czegoś niosącego uczucie zgrozy, bezradności i niepokoju wobec rzeczy niepojętych, jako forma dobrze znana ma równocześnie jakies stałe miejsce w zupełnie rozsądnym kontekście. Dopóki jesteśmy nieświadomi, mamy jednak prawo

posługiwać się określeniem „groteskowe”. Przykładu moglibyśmy poszukać także w bliższych nam czasach i obszarach. Historia sztuki obecnie stara się rozszyfrować wymowę form, których używał Hieronim Bosch. Gdyby się to udało, zyskalibyśmy dowód, że w intencji twórcy jego obrazy właściwie nie były groteskowe i oddziaływanie tego artysty o największym być może wpływie na ukształtowanie się groteski w sztuce Zachodu opiera się na nieporozumieniu. Z drugiej strony łatwo wykazać — i okazji po temu dostarczył nam Wilhelm Busch — że groteskowe struktury dzieł niekiedy nie są przyjmowane jako takie, lecz zostaje im nadane inne znaczenie, np. komiczne i humorystyczne. Wszystko to ostrzega przed określaniem groteskowości wyłącznie z perspektywy odbioru, chociaż nigdy przecież nie opuszczamy jego zakłętego kręgu i pozostajemy w nim również wtedy, gdy podejmujemy wysiłek określenia struktury groteski. Jednak przez uporczywe starania ogniskujące się na dziełach sztuki zapewne zdołamy rozwinąć zdolność odbioru bardziej adekwatnego. (W końcu jest ona przecież tym, co tkwi w centrum osobowości, gdzie schronienie ma również sztuka. Droga obserwacji naukowej — najprostsza, jeśli się zmierza do poznania teoretycznego — jest dla rozwoju dyspozycji recepcyjnych drogą wprowadzającą korzystną, bez wątplenia konieczną, ale jednak okrężną.)

Odbiór nieadekwatny jest możliwy. Poszczególne formy i dające się wyodrębnić treści [*Inhalte*] nie są więc „jednoznaczne”, lecz zostają dopełnione z pomocą najrozmaitszych zawartości [*Gehalten*]. W nowoczesnych badaniach nad stylem jest to stan rzeczy dobrze znany. Zapewne jednak poszczególne formy czy konkretne motywy niosą z sobą dyspozycje do wypełniania się określoną zawartością. Mieliliśmy sposobność zaobserwować wiele treściowych powtórzeń. Nie od rzeczy będzie przypomnieć teraz szereg ważniejszych motywów. Zalicza się tu wszystko, co „monstrualne”. Baśniowe zwierzęta, jakie W. Scott wyliczał w swojej definicji groteskowości, już wcześniej spotykało się w ornamentyce. Gotowość Benvenuto Celliniego, by określenie „groteskowe” zastąpić przez „monstrualne”, dowodzi, jak bardzo był to dla niego dominujący żywioł treściowy. Zgodnie z tradycją opanował on także różne wersje „kuszenia św. Antoniego” powstałe w czasie od XIV do XVI w.¹ i będące natchnieniem dla potomnych. Dalszym źródłem upostaciowań była biblijna Apokalipsa: zwierzęta wynurzające się z otchłani, podobnie jak wykrzywione gęby wokół św. Antoniego, bynajmniej nie ukrywały, jakie niosą z sobą treści. Jeszcze nawet człowiek naszych czasów może jednak również — i to nawet w realnych, dobrze sobie znanych zwierzętach — odkryć coś tak zupełnie mu obcego, że już przez

¹ Zob. J. Dausrich, *Antonius der Einsiedel. Studie*. „Archiv für christliche Kunst” 1901—1902.

to samo staje się tajemnicze². Do zwierząt uprzywilejowanych przez groteskę należą węże, sowy, ropuchy, pająki — stworzenia pełzające, nocne, których tryb życia nie jest zbyt powszechnie znany. Podobnymi preferencjami cieszy się także wszelkie robactwo. Po części zapewne z tych samych racji, co wstręt i niepokój budzące zwierzęta, spotęgowanych jeszcze tym, że nie wiedzieć, skąd się ono bierze. Prócz tego wydaje się, jak gdyby zachowywało tu pełnię sił żywotnych pierwotne znaczenie słowa, choć nie jest ono już uświadamiane. „Zëbar” oznacza w staro-górno-niemieckim zwierzę ofiarne, stąd [przez późne średnio-górno-niemieckie „ungezibere”] „Ungeziefer [robactwo]” — to wszystko nieczyste, a więc niegodne być ofiarą, co nie należy do Boga, lecz do złych mocy.

<i>Willkommen! willkommen,</i>	[O witaj nam, witaj,
<i>Du alter Patron!</i>	patronie ty nasz!
<i>Wir schweben und summen</i>	Fruwamy, brzęczymy,
<i>Und kennen dich schon.</i>	już znamy twą twarz.
<i>Nur einzeln im Stillen</i>	Po jednym z ojcowskiej
<i>Du hast uns gepflanzt;</i>	twojej ręki się leży
<i>Zu Tausenden kommen wir,</i>	nasz zastęp tysięczny,
<i>Vater, getanzt.</i>	co tańczyć się zbiegł.
<i>Der Schalk in dem Busen</i>	Frant w piersi człowieczej
<i>Verbirgt sich so sehr,</i>	przytulny ma schron.
<i>Vom Pelze die Läuschen</i>	Wesz prędzej porzuci
<i>Enthüllen sich eh'r³.</i>	futrzaną swój dom.]

— tak Chór Robactwa [w *Fauście* Goethego] wita swego pana, Mefista, gdy ten zdejmując stare futro, które nosił jeszcze w czasach wprowadzania swego ucznia w tajniki wiedzy, i teraz rad z przychówku wytrząsa „chmary moli, chrząszczy i wszelkiego robactwa”.

Niewątpliwie groteskowym zwierzęciem jest jednak przede wszystkim nietoperz. Jego nazwa [niem.: *Fledermaus*] wskazuje na nienaturalne pomieszanie dziedzin⁴, które w tajemniczym zwierzęciu znalazły ukonkretnienie. Przy tym szokującą postać łączy ono z równie osobliwym trybem życia. Zwierzę zmierzchu, latające bezgłośnie z nieomylną pewnością ruchów, o zagadkowej ostrości zmysłów — czyż nie można mu przypisać, że wysysa krew innym zwierzętom w czasie ich snu? Nie przestaje zadziwiać nawet w spoczynku, kiedy zwisa z belki głową na

² A. Schopenhauer (*Werke*. Hrsg. Hübscher. Wyd. 2. T. 6. 1948, s. 2581, § 44) o zwierzętach: „To, z czym się tu stykamy, to owo chcenie stanowiące również naszą istotę, (...) w formie dobitniejszej i z wyrazistością, która zbliża się do groteskowości i monstrialności”.

³ [J. W. Goethe, *Faust*. W: *Werke*. T. 3. Hamburg 1972, s. 202—203. Ten i następny cytat z Goethego podaje się w przekładzie sporządzonym na użytek niniejszej publikacji. (Przyp. red.)]

⁴ [Staro-górno-niemieckie „flëdarmus”, przy czym słowo określające „flëdarôn”, w średnio-górno-niemieckim przyjęło postać „vlëdern” — stąd „flattern”, a więc „flatternde Maus” — fruważąca mysz. (Przyp. tłum.)]

dół, otuliwszy się skrzydłami jak płaszczem — bardziej podobne do kawałka martwej materii niż do żywej istoty⁵.

Ale także świat roślinny nieustannie dostarczał motywów, i to nie tylko dla groteskowej ornamentyki. Groteskowe same z siebie, tak że nie potrzeba tu już niczego wyolbrzymiać, wydają się np. beznadziejnie powikłane roślinne sploty z ich tajemniczą żywotnością, w której natura, rzekłbyś, sama przezwyciężyła dystans dzielący rośliny i zwierzęta. Groteskowość pozwala jednak dostrzec także spojrzenie przez mikroskop w zwykle ukryte regiony świata organicznego. Przeżycia Serenus Zeitbloma i Adriana Leverkühna związane z akwariem powtórzył w realnej rzeczywistości A. Kubin, a Paul Klee wyznał, że wrażenia z akwariem w Neapolu nigdy go już nie opuściły.

Do charakterystycznych motywów groteskowych należy dalej wszystko, co jako narzędzie czy sprzęt poczyna żyć własnym niebezpiecznym życiem. Spiczaste przedmioty z rysunkowych opowieści W. Buscha zostały w czasach nowszych zastąpione przez nowoczesne instrumenty techniki, zwłaszcza przez hałaśliwe pojazdy mechaniczne. Równie łatwo uchwytnie jest pomieszczenie mechanicznego z organicznym, jak i zachodząca przy tym dysproporcja: np. samoloty przedstawia się jako olbrzymie ważki lub ważki jako samoloty, a czołgi poruszają się jak monstrualne zwierzęta. Podobne spojrzenie na technikę jest dla człowieka współczesnego tak dalece naturalne, że tworzenie „technicznej” groteski przychodzi mu z łatwością. Urządzenia stają się w niej nosicielami demonicznego pędu do zagłady i poczynają panować nad swym twórcą.

⁵ Zob. C. Brentano, *Gründung Prags*, akt III. W: *Gesammelte Schriften*. T. 6. 1852, s. 236:

*Primislaus: <...> die Schwalben der Verräter.
< >
Drum nannte ich die Fledermaus beim Namen.
Mit ungewissem Flug, gleich dem Gewissen
Des neuen Diebs, ist in ihr die Natur
Zu guter und zu böser Art zerrissen.
Sie folgt der Nacht, sie folgt des Lichtes Spur,
Sie ist nicht Maus, Sie ist nicht Vogel nur,
Mausvogel ist sie auch, und maust im Dunkeln,
Und stürzt blind zum Tod, wo Schätze funkeln.
So schwanket zwischen bösem Rat und Tat,
Wie ein Gespenst gequälet, der Verrat,
Wie zwischen Licht und Nacht die Speckmaus schweift,
Wem mit den Krallen in das Haar sie greift,
Der glaube sich ermahnt auf bösem Pfad.*

„Przemysław: <...> jaskółki zdrajców. / <...> / Dlatego nazwałem nietoperza [Fledermaus] jego właściwym imieniem. / Krażąc niepewnie, ma on naturę niczym sumienie / Początkującego złodzieja, / Rozdartą między dobrem a złem. / Idzie śladami nocy, idzie śladami światła, / Nie jest tylko myszą, nie jest też tylko ptakiem, / Jest zarówno myszą, jak ptakiem i myszkuje w ciemnościach, / I rzuca się na oślep ku śmierci, tam gdzie lśnią skarby. / Waha się między złym słowem a czynem, / Jak upiór udręczony, jak zdrada, / Jak mysz zawieszona między światłem a nocą, / Kogo uchwycił pazurami za włosy, / Ten niech wie, że ostrzeżono go na złej ścieżce”.]

To, co mechaniczne, wyobcowuje się, zyskując życie, natomiast to, co ludzkie — tracąc je. Do trwałych motywów należą żywe istoty przekształcone w manekiny, automaty, marionetki i twarze zastygłe w maski. Od masek pojawiających się w groteskowej ornamentyce aż do dziś motyw ten jest nadal chętnie używany, przy czym uległ charakterystycznej przemianie. Już w *Nocnych czuwaniach* Bonawentury pod maską nie ma żywej ludzkiej twarzy, lecz sama maska stała się twarzą. Zrywając ją, ujrzelibyśmy szyderczo wyszczerzoną nagą czaszkę. Ludzie Ensora i Paula Webera swe oblicza-maski przynieśli już z sobą na świat. W obręb struktury groteski wchodzi jednak ze swą makabryczną zawartością również same wyszczerzone czaszki i poruszające się szkielety. Wielokrotnie zwracaliśmy uwagę na inspirującą rolę tańca umarłych, któremu wystarczy odebrać sens przestrogi, by mógł wzbogacać dziedzinę groteski swymi elementami formalnymi.

W coś tajemniczego przeistacza się także człowieczeństwo szalonego⁶. Wydaje się tu, jak gdyby jakieś „coś” [„Es” — ono], jakiś obcy, nieludzki pierwiastek wtargnął do duszy. Zetknięcie z obłędem jest poniekąd jednym z pierwotnych doznań groteskowości, jakie narzuca nam życie. Zarówno romantyzm, jak i modernizm, z godną uwagi uporczywością posługiwały się tym motywem w kształtowaniu elementów groteskowości. Zjawisko to wprowadza nas jednak zarazem w dziedzinę „poetyki tworzenia [*Schaffenspoetik*]”. W interpretacji od dawna wyraz zarówno marzenia, jak i szaleństwa, przyjmowano za manifestację odpowiadających im postaw samego artysty. Działo się tak przede wszystkim za sprawą krytyków i był to wniosek, jaki z dzieła wysnuwano na temat jego twórcy: świat groteskowy sprawiał wrażenie obrazu świata szaleństwa. To niezbyt subtelne ujęcie struktury groteskowości stawia nas w obliczu konieczności jej właściwego zdefiniowania.

Groteskowość jest pewną strukturą. Istotę jej moglibyśmy określić zwrotem, który narzucał nam się dość często: groteskowość to świat, który stał się obcy. Przydadzą się tu wszakże jeszcze pewne objaśnienia. Świat baśni, gdy patrzy się nań z zewnątrz, dałoby się określić jako obcy i niezwykły. W istocie nie jest to jednak świat, który naprawdę stał się obcy. Nic bowiem, co byłoby swojskie i znane, nie objawia się tu nagle jako obce i tajemnicze. To nasz własny świat, tyle że uległ przeobrażeniom. Do sfery groteskowości zasadniczo należą także raptowność i niespodzianka. Literacko zostaje to ujęte w scenie lub obrazie zdarzenia. Jednak również przedstawienia plastyczne nie chwytają samych tylko stanów, lecz akcję, jakiś szczególny moment (*Ensor*) albo przynajmniej, jak u Kubina, stan rzeczy brzemienne w groźne napięcia. Określa to zarazem bliżej charakter obcości, z jaką mamy

⁶ Zob. A. Schöne, *Interpretationen zur dichterischen Gestaltung des Wahnsinns in der deutschen Literatur*. Münster 1952.

do czynienia. Zgroza przejmuje nas tak bardzo właśnie dlatego, że chodzi o nasz świat, którego pewność okazała się pozorem. Czujemy zarazem, że w owym odmienionym świecie nie moglibyśmy żyć. W wypadku groteskowości nie chodzi o lęk przed śmiercią, lecz o lęk przed zyciem. Jej cechą strukturalną jest ujawnienie zawodności kategorii naszej orientacji w świecie. Od czasu renesansowych ornamentów obserwowaliśmy nieprzerwany rozkład: mieszanie sfer w naszym odczuciu odrębnych, naruszanie równowagi, utratę identyczności, niszczenie „naturalnych” proporcji itd. Spotykamy też nowe jego objawy: zniesienie kategorii przedmiotu, rozpad pojęcia osobowości, rozbitcie porządku historycznego.

Któż jednak sprawia, że świat staje się obcy, kto manifestuje swą obecność w ukrytym i kryjącym groźbę tle wszystkiego? Dopiero teraz osiągamy dno otchłani zgrozy, jaką napawa nas odmieniony świat. Pytania te zostają bowiem bez odpowiedzi. Z „czeluści” wyłaniają się apokaliptyczne zwierzęta, demony wdzierają się w codzienność. Skoro tylko zdołamy je nazwać i owym obcym mocom wyznaczmy miejsce w porządku kosmicznym, groteskowość zatracą swą istotę — mówiliśmy już o tym z wiązku z Boschem i E. T. A. Hoffmannem. Prawdziwie groteskowe to coś, co wdziera się z zewnątrz, pozostaje nieuchwytnie, niewytłumaczalne, bezosobowe. Zarysowuje się więc możliwość nowego określenia groteskowości. Prowadziłoby do niej ukształtowanie „czegoś upiornego”, co Ammann wskazał jako trzecie znaczenie czasownika bezosobowego (obok znaczenia psychologicznego: „cieszy mię, że...” i kosmicznego: „pada”, „błyska się”)⁷.

Świat wyobcowany wyklucza orientację, pojawia się jako absurd. Zarysowuje się w tym momencie różnica między groteskowością a tragicznością, która zrazu także kryje w sobie absurd. Możemy go odnaleźć w pierwiastkach tragizmu wielkiej tragedii greckiej: absurdalne jest, kiedy matka pozbawia życia swoje potomstwo, syn zgładza matkę, ojciec zabija własne dziecko, kiedy zjada się synów — saga Atrydów obfituje w takie absurdy. Chodzi tu o poszczególne „czyny” sprzeczne z moralnym porządkiem świata, istnieją jednak również przypadki zagrożenia samych jego zasad. Istotą groteskowości nie są wszelako sporadyczne naruszenia ładu moralnego czy podważanie zasad, na których on się opiera (może to być co najwyżej jeden ze składników). Przede wszystkim chodzi tu o zanik już choćby tylko fizycznej orientacji w świecie. I na koniec: pierwiastek tragiczny nie tkwi w całkowitej niepojętości: Tragedia jako forma artystyczna właśnie w bezsensownym, absurdalnym daje przecucie możliwości sensu. Odnajdujemy go w losie zgoto-

⁷ H. Ammann, *Zum deutschen Impersonale*. W zbiorze: *Husserl-Festschrift*. 1929. Już K. Ph. Moritz (*Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*. T. 1. 1783, s. 105) zauważył, że przez formy bezosobowe [das unpersönliche „es”] staramy się wskazać to, co leży poza sferą naszych pojęć i dla czego językowi brak nazwy”.

wanym przez bogów i w wielkości tragicznych bohaterów, objawiającej się dopiero w cierpieniu. Twórca groteski nie może i nie powinien podejmować prób usensowienia, nie powinien jednak również unikać absurdu. Gdyby Gottfried Keller w opowiadaniu *Kammacher* z całym współczuciem opisał drogę ku coraz głębszemu upadkowi, emocjonalna perspektywa osłabiłaby groteskowość występującą w jego utworze.

Jakiego rodzaju jest perspektywa właściwa grotesce? Z jakiej perspektywy świat staje się obcy? Pytanie takie stawia przed nami na powrót sprawę tworzenia. Artyści i krytycy przez wieki niezmiennie odpowiadali: świat będący czymś obcym powstaje w oczach zatopionego w marzeniu, we śnie, na jawie albo na progu zamroczenia. Samowiedza romantyków i nadrealistów — a chyba to samo dałoby się powiedzieć o artystach czasów dawniejszych — wyraźnie wskazywałyby, że taki ogląd ogarnia „to, co rzeczywiste”, i kształtuje coś istotnie zobowiązującego. Spotykaliśmy się jednak często z jeszcze innym podejściem do zagadnienia. Jednolitość perspektywy ujęcia miałyby zgodnie z nim zapewniać chłodne spojrzenie na bieg rzeczy jako na pustą, bezsensowną grę marionetek, dziwaczny teatrzyk kukielkowy. Nie ma już boskiego twórcy ani reżyserii natury. Gdy Kubin podejmuje stary topos *teatri mundi*: „W naszej najgłębszej, zagadkowej istocie jesteśmy twórcami, reżyserami i aktorami sztuki” — jego pozorna odpowiedź stanowi jedynie dalsze pogłębienie zagadki. Rzeczywista odpowiedź jest tu zresztą nie do pomyślenia. Dwie opisane perspektywy leżą zapewne u podstaw dwu rodzajów groteskowości, jakie wynikają z przeglądu grafiki: „fantastycznej” groteski z jej urojonymi światami i radykalnie satyrycznej z jej procederem maskowym.

Czy przy tym wszystkim do groteski przynależy to, co śmieszne? Z drobnymi korekturami zaaprobowaliśmy interpretację Wielandowską. Gdzie wszakże szukać uzasadnienia tego w strukturze groteski? Najłatwiej można je znaleźć w grotesce wyrastającej z satyrycznego spojrzenia na świat. Śmiech wywodzi się z regionów komizmu, karykaturalności. Z przymieszką goryczy, wchodząc w sferę groteskowości, nabiera cech szyderczych, cynicznych i na koniec satanicznych. Jednakże Wieland dostrzegł powód do śmiechu także w „fantastycznych” groteskach Pietera Breugla młodszego zwanego „piekielnym”. Czyżby miał na myśli ten rodzaj śmiechu, którym mimo woli reagujemy na sytuację nie pozostawiającą poniekąd innej możliwości rozładowania napięcia, który — jak twierdziła Lessingowska Minna von Barnhelm — brzmi okropniej niż najokropniejsze przekleństwa? W śmiechu Wielanda nie ma rozpaczki Tellheima, lecz co najwyżej — nieco przymusu i próba spazmatycznego otrząśnięcia się. Kwestia śmiechu w grotesce dotyka najtrudniejszego kompleksu zagadnień w całym tym zjawisku. Jednomyślnej odpowiedzi brak. Niezamierzony i, rzekłbyś, otchłanie piekieł rozwierający śmiech jako motyw treściowy wywołujący wrażenie obcości nie

jest jednak niczym nowym. Narrator *Nocnych czuwań* Bonawentury odczuwał przymus śmiechu w kościołach, postaci E. T. A. Hoffmanna wybuchały śmiechem, kiedy bynajmniej nie miały na to chęci. Istnieje być może jeszcze inny aspekt śmiechu w grotesce. Przypomnijmy sobie fragment parafrazy *Gargantui i Pantagruela* dokonanej przez Johanna Fischarta, fragment, w którym opisywał taniec olbrzymów. Motywem jej podjęcia była radość płynąca z igrania słowami, później jednak jak gdyby ożyła sama mowa i porwała go w swe odmęty: „dyszałem też prawie”. Rozpoczął dość niejasną grę — tę samą, którą uprawiali twórcy graficznych *capriccio*. Rozpatrywane dzieła wciąż od nowa utwierdzały nas w przeświadczeniu, że upostaciowania groteskowości są grą z absurdem. Zaczynać się to może w atmosferze pogodnej wesołości i niemal zupełnego nieskrępowania — tak usiłował sobie poczynać Rafael. Podejmujący grę bywa jednak wciągnięty, pozbawiony swobody, a zjawy, które lekkomyślnie przywołał, mogą go napęlić zgrozą. W tej sytuacji nikt już nie potrafi wyzwolić się. Twórcy groteski nie mogą kierować się ostrzeżeniami, które późny Goethe zawarł w paraliipomenonie do *Dywanu Zachodu i Wschodu*, lecz powinni przekroczyć określone tam granice:

*Solcher Bande darf sich niemand rühen
Als wer selbst von Banden frei sich fühlt,
Und wer heiter im Absurden spielt,
Den wird auch wohl das Absurde ziemen.*

[Chwałę więzów tylko ten niech głosi,
kto świadomość wyzwolenia ma.
Kto beztrosko absurdami gra,
absurdalność pewnie też i znosi.]

W wielu groteskach nie ma śladu podobnej swobody i wesołości. Tam jednak, gdzie artystyczne ukształtowanie powiodło się, unosi się ono lekko ponad obrazem czy sceną i tam też odczuwamy odrobinę owej niewymuszonej swawolności *capriccio*. Odczuwamy tam, i naturalnie tylko tam, jeszcze coś innego. Mimo całej bezradności i zgrozy, jaką budzą w nas ciemne moce, które czają się zewsząd w naszym świecie i mogą go nam uczynić obcym — prawdziwie artystyczne ukształtowanie działa zarazem jako zagadkowy czynnik wyzwolenia. Wszystko, co niejasne, jest uporządkowane, tajemnicze zostaje ujawnione, niepojęte — wypowiedziane. I tak wyłania się ostateczne wyjaśnienie: ukształtowanie czegoś groteskowego jest próbą zaklęcia i okiełznania wszystkiego, co w świecie demoniczne.

Próba ta była podejmowana we wszystkich okresach. Nasz przegląd wykazał jednak, że robiono to z różną intensywnością. Wyróżniają się trzy epoki, w których, jak należy wnioskować, bezosobowe „coś” szczególnie dobitnie objawiało swą moc: wiek XVI, okres między „bu-

rzą i naporem” a romantyzmem i wreszcie modernizmem. Są to trzy epoki, w których nie umiano już wierzyć w spójny obraz świata i dający bezpieczeństwo ład czasów minionych. Nie trzeba konstruować jednolitego ducha średniowiecza, by przyznać, że wiek XVI opiera się na doświadczeniach, które w dawniejszych interpretacjach bytu pozostawały nie objaśnione. „Burza i napór” oraz romantyzm świadomie stały w opozycji wobec racjonalistycznych obrazów świata nakreślonych w czasach Oświecenia, a nawet przeciw wszelkim w tym zakresie uprawnieniom rozumu. Modernizm z kolei kwestionował ważność pojęć antropologicznych i stosowność przyrodniczych, którymi to pojęciami usiłował posługiwać się w swych syntezach wiek XIX. Twory groteskowe są najgłośniejszym i najdobitniejszym protestem przeciwko wszelkiemu racjonalizmowi i wszelkiej systematyzacji myślenia. Surrealistyczna próba stworzenia z tego systemu była sama w sobie absurdalna.

Późniejsi artyści, co również okazało się dostatecznie wyraźnie, świadomie nawiązywali w swych konstrukcjach do dawniejszych mistrzów. Mimo jednolitości struktury groteskowej można wszelako rozpoznać w niej piętno poszczególnych twórców i okresów. Wyróżniają się dwa typy: groteska „fantastyczna” i „satyryczna”. Dopiero wgląd w strukturę umożliwia dokładne uchwycenie różnic indywidualnych i związanych z epokami. Podobne usiłowania daje się kontynuować i znajdują one wciąż nowy materiał. Tu zamierzono jedynie podjąć próbę dostrzeżenia zjawiska i przemierzenia kilku bardziej obiecujących dróg ku jego pełnemu poznaniu.

Przełożył *Ryszard Handke*