

Jadwiga Rytel

Z problemów barokowej groteski

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 25, 39-45

1990

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.

Jadwiga Rytel

Z PROBLEMÓW BAROKOWEJ GROTESKI

Chciałabym zacząć od charakterystyki istniejących poglądów na temat groteski w literaturze wieku XVII. Wybieram tu do omówienia naturalnie niektóre jedynie koncepcje, przede wszystkim takie, które akcentują konieczność historycznego traktowania tej kategorii estetycznej, ostrzegają zaś przed niebezpieczeństwem modernizacji i przenoszenia sensu pojęć nowożytnych na formacje literackie epok dawniejszych. Albowiem jest prawdą oczywistą, że to, co w wieku XVII było groteską, nie musi nią być dla czytelnika lub widza współczesnego i na odwrót, gust nowoczesny narzucać może interpretacje dawnym tekstom, od których jak najdalsi byli ich autorzy. Wszelkie sądy wygłaszane w tym względzie wymagają ścisłego powiązania z historycznym i literackim kontekstem epoki.

Już wstępna i pobieżna obserwacja nasuwa wniosek o zasadniczej wadze tego problemu dla literatury epoki baroku, mimo że termin groteska i jego literackie odpowiedniki upowszechniły się już wcześniej, w epoce renesansu, a samo zjawisko egzystowało w różnych typach twórczości od czasów starożytnych. Jednakże wraz z pojawieniem się tendencji do rozpadu kanonów klasycznego piękna i harmonii, wraz z wdzieraniem się do literatury nurtów plebejskich i folkloru, wraz z rozkwitem mieszczańskiej satyry i gatunków jej pokrewnych, wyrastało niejako społeczne zapotrzebowanie na groteskę, pleniły się jej najrozmaitsze formy w literaturze pięknej i użytkowej, w życiu codziennym i w teatrze. Jeśliby zgodzić się z Bachtinem, że realizm groteskowy pozostaje w ostrej sprzeczności z kanonami wszelkiego klasycyzmu, to upodobanie baroku do form groteskowych, intensywny ich rozwój w okresie panowania tego prądu, stałyby się zrozumiałe, byłyby naturalnym wyrazem podstawowych jego skłonności. Rozwiniętą próbę opisu i interpretacji barokowej groteski na materiale włoskiej literatury XVII w. przedstawił stosunkowo niedawno badacz boloński Ezio Raimondi. Stwierdził on, że terminem tym posługiwano się w tej epoce nie tylko w praktyce literackiej, lecz także w traktatach teoretycznych proveniencji jezuickiej (E. Tesauro, F.F. Frugoni). Definicje XVII-wieczne kładły nacisk w obrazie groteskowym na „porównawczą deformację służącą uwydatnieniu dysproporcji dwóch złożonych obiektów”¹. Groteska w tym ujęciu polegała na dziwnym łączeniu ze sobą przedmiotów i postaci ludzkich, elementów roślinnych

i zwierzęcych, na szeregowaniu wokół nich metafor i konceptów, do których materiału dostarczały osobne zestawienia. W połączeniach tych rzeczy śmieszne, codzienne, niskie mogły być ukazywane jako podniosłe i poważne. Zdaniem włoskiego badacza, tak rozumiana groteska pozostawała w ścisłym związku z emblematyzmem barokowym. Obraz groteskowy stawał się emblematem żartobliwym, niezupełnie serio traktowanym, ale przecież niewątpliwie będącym aluzją do głębszych znaczeń niehomogenicznych powiązań elementów rzeczywistości. Parada dziwnych masek uzyskiwała wyższy sens w płaszczyźnie alegoryczno-moralnej. W ten sposób służyła ona interpretacji światopoglądowej, ponad czy poprzez zewnętrzną „znakową” strukturę obrazu literackiego odsyłała do głębszego, ukrytego jego znaczenia, zajmującego określone miejsce w świecie prawd boskich i ludzkich. Badacz włoski zajmował się bliżej tym właśnie typem groteski.

Przechodząc do próby wyodrębnienia różnych typów groteski w polskiej literaturze barokowej na pierwszym miejscu pragnęłabym omówić groteskę sowizdrzalską. Poetyka literatury sowizdrzalskiej ukazującej świat z perspektywy dołów społecznych, posługującej się często konwencją „świata na opak”, otwartą na elementy satyry, parodii i karykatury sprzyjała również powstawaniu groteski. Jej najprostszą postacią było wyliczanie różnego rodzaju absurdów. Szczególnie do tego celu nadawały się spisy potraw sowizdrzalskich z upodobaniem wymyślane przez autorów tego nurtu. W *Uciechach lepszych i pożyteczniejszych* (1655) zbuntowany przeciw panu kucharz takie układa mu menu na obiad:

Cielęcy ryk do rostu z jodłowym kwiatem.
Wędzone drwa z musztardą ormiańską.
Motyka z makową polewką, jako w miastach warzą.
Kozie stopki, szaro z grzybami, po litewsku.
Cepy przysmażone, z niemiecka, z bulbami, przysypawszy mąki jaglanej.
Paszty 4 francuskie.
W jednym gramatyka z brzoźowym sokiem i z korbaczem,
w talarki pokrajanem; dla zapachu świeżego siana włożyć.
W drugim, Ciceronowa broda, ciepło z tarnkami, do niej
włożyć frazes krajane w płaty, przetrząsając serem podgórskim.
W trzecim nos Owidjuszów z deklinacjami i z koniugacjami.
W czwartem greka do kwaśnego pieprzu, tłuste, włożyć daktylusów.²

Tego typu zestawienia miały za zadanie czytelnika rozśmieszyć i zadziwić niezwykłością stosowanych pomysłów. Nieobojętne jednak dla wymowy utworu jest to, że kucharz serwujący takie potrawy chce także ośmieszyć swego pana i wylać na niego złość za ciężkie życie, na które narzeka. Groteskowe obrazy potraw służą więc w pewnym sensie ideologii utworu, choć rozrastają się w nim w samodzielny element. Groteski sowizdrzalskie wiążą się niekiedy ze swoistą fantastyką. Przejawia się to zwłaszcza w takim dziale twórczości sowizdrzalskiej, jak nowiny, które opowiadają o niezwykłych podróżach, donoszą o rozmaitych bardziej i mniej fantastycznych wydarzeniach. Wśród nowin znalazły się m.in. i takie: *O wozach, co samymi wiatry a śrubami na nich jeżdżono, bez koni* (ok. 1645):

„Roku 1613. Do Lipska na jarmark przyjechał jeden szarmach z takimi wozami, co tylko samymi wiatry a śrubami na nich jeżdżono, bez koni. Miał na nie targ dobry. Kupiłem ja ich był parę, alem je w Trokach zostawił bojąc się piasków. Na równinie barzo spora droga nimi. Z Lipska do Burstetu byłem za dwa dni. Dałem za nie 120 talarów twardych. Z listu pana Bieniasza Bornatkiewicza, który pisał do kozaków duńskich.”³

Podobny charakter groteski rozwijającej motyw fantastyczny ma fragment ze *Zbioru różnych anegdot [...] na kształt torby z nowinami Józefa Pięknorzyckiego*:

„O górach, puszczech i mrówkach na księżycu. Fairabijus w swych pandektach świeckich pisze, że w roku 1600 widział czerńca w Palestynie, który będąc astrologiem umierając powiedział, że miesiąc na niebie nic inszego nie jest jedno to, co ziemia na morzu. A gdyby kto wpojszrod oceanu stanął, widziałby dwa księżycy jeden na niebie, drugi na ziemi. I te makuły, co na księżycu, są góry i puszcze, i są tam ludzie także jedno troszkę większy. A mrówki tak wielkie jako konie na ziemi. Zgoła nie masz różności. I to księżyc, co zowiemy ziemia, i ziemia co zowiemy księżycem [...] Znać, że był ten czerniec frenetyk przed śmiercią.”⁴

Literatura sowizdrzalska chętnie posługiwała się strukturami parodystycznymi. Parodie kalendarzowych prognostyków doprowadziły do stworzenia odrębnego gatunku tzw. minucji sowizdrzalskich. W minucjach powstawały również obrazy groteskowe łączące w sobie elementy parodii. Niech zilustruje to przykład z *Minucji sowizrzalowych*:

„Urodzaj. O urodzaju niepewnie trzymam, bo rok mokry nazbyt, nie barzo żyzny będzie. Gorzałka i piwo zrodzi się dobrze i smaczne będzie, by jedno deszczową wodą nie barzo przesadzali. Chleba też dosyć będzie, bo leda młynek swym trybem polezie, ale najlepszy będzie pieczony. Wszystkie jarzyny w garncach zrodzą się dobrze i niezłe z masłem będą, oprócz pokrzyw. Dzieci tego roku chybią z pieca na łeb, dla nieporządnanych schodów. Myszy, muchy, pchły, wszy, gnidy, pluskwy i ine zwierzęta źle się zrodzą, ale jednak niedrogie będą. Błaznów dostatek będzie i kuglarzów, którzy wszyscy z Marchułem nie utyją, bo deszcze ustawicznie, i tak wszędy będzie na błazny kapato.”⁵

Kapryśny porządek skojarzeń, deformacja obserwacji realistycznej, splątanie bardzo różnych porządków wiedzy o rzeczywistości składają się na charakter powyższego obrazu groteskowego. Nadrzędną linię stanowi w nim parodia przepowiedni kalendarzowych.

Literatura sowizdrzalska i jej metoda oddziaływała na utwory należące do literatury oficjalnej. Stąd dostawała się do niej i groteska sowizdrzalska. Przykładem utworu literatury oficjalnej, na który oddziaływała metoda sowizdrzalska, może być *Coś nowego* Łukasza Opalińskiego. Konwencja nowin sowizdrzalskich jest w nim wykorzystana w ujęciu satyrycznym, a groteskowe obrazy wojska uciekającego spod Pilawiec służą oskarżeniu nieudolnych wodzów. W literaturze barokowej występuje groteska również w prozie przekładowej, m.in. w twórczości Krzysztofa Piekarskiego. Tłumaczył on z włoskiego dialogi Francesca Andreiniego genetycznie związane z komedią dell'arte. Były to dialogi *Kapitana ze swoim sługą Trappolą*. A. Nicoll podsumowując wyniki nowszych studiów nad literacką strukturą komedii dell'arte stwierdził, że komizm wynika w niej nie z sytuacji pojętych naturalistycznie, lecz z akcji stylizowanych. Groteskowa stylizacja szczególnie silnie zaznacza się w roli

Kapitana i perypetiach z tą rolą związanych⁶. W utworze Andreiniego sporadycznie ale raczej z rzadka pojawia się tendencja do aluzyjnego, alegorycznego lub emblematycznego rozumienia groteski. Niemniej tu właśnie, w takim historycznie ściśle określonym rozumieniu groteski, tkwią być może korzenie tych zaskakujących, niespodziewanych dla nowożytnego czytelnika związków, jakie w *Le Bravure...* Andreiniego, a tym bardziej w ich polskim przekładzie łączą zespół ironicznie traktowanych bogów olimpijskich, ich najbardziej niewiarygodne przygody i awantury – z prawdami religii chrześcijańskiej, głoszonymi z całą powagą i namaszczeniem w moralizujących lub sentencjonalnych partiach dialogów Kapitana i jego giermka. Mamy tu do czynienia z groteską „uczoną”, wymagającą od autora swoistej erudycji. Nie jest to jedyna odmiana groteski w tym utworze, ani nawet nie jest ona najbardziej reprezentatywna dla świata komedii dell’arte. O wiele silniej wycisnęły na nim swoje piętno tradycje ludowej zabawy, jarmarcznego śmiechu, tradycje obrzędu karnawałowego, z którego wywodzą się funkcje masek, motywy przebierania i metamorfozy, motywy zwycięstwa materialno-cielesnej zasady rozumienia życia nad wszelką oderwaną od życia uczoną abstrakcją. Groteskę ludowo-karnawałową na materiale twórczości Rabelais’ego najdokładniej zbadał i opisał Michał Bachtin. Ale i w marginesowych uwagach dotyczących komedii dell’arte uczony ten mocno podkreślał, że: „bardziej niż inne formy przechowała ona związek z karnawałowym tonem, z którego powstała”⁷. Ten typ groteski obficie jest wyzyskiwany w utworach Andreiniego – Piekarskiego. Sytuacja rozmowy *Kapitana z Trappolą*, a w polskim przekładzie *Bohatyra strasznego z Totumfackim*, w której bezustannie dochodzi do konfrontacji dwu różnych punktów widzenia – tego „z góry” i tego „z dołów społecznych” pozwala na uzyskanie ambiwalentnego, dwupoziomowego oświetlenia zarówno bohaterów jak przedmiotu ich rozmowy. Sytuacja ta w założeniach swej struktury ma charakter groteskowy, wyzyskuje przy tym tradycyjne archetypy konstrukcyjne. Przygody i fantazje Bohatyrza poddane są nieustannie zgrzytom ironicznych komentarzy Totumfackiego, wysoka i podniosła retoryka konfrontacji z wulgarnym dowcipem, popisy erudycji historycznej i literackiej neutralizuje absurdalny ich użytek. Elementy groteskowe występują również w scenerii rozmów. Stylizowana jest ona często według wzorca „biesiadnego”. Bohaterowie spotykają się na uczonych i wytwornych sympozjach, zapraszają na nie legion fantastycznych lub historycznych postaci. Dziwaczność serwowanych potraw podczas tych uczt idzie w parze z chimerycznością dyskutowanych tematów. Elementy groteski karnawałowej wykryć można nie tylko w materiale poszczególnych motywów i wątków utworu, lecz także w obowiązującej w nim konstrukcji miejsca i czasu. Akcja rozmów Kapitana i jego sługi rozgrywa się wszędzie i nigdzie. Tempo podróży bohatera po wszystkich lądach i morzach, a także po ośmiu sferach ówczesnego wszechświata, nie ma nic wspólnego z jakąkolwiek motywacją realistyczną, podobnie jak określenie jego wieku i rozpiętości przygód w czasie. Jest to przedmiot nieustannej igraszki i żonglowania zmienną perspektywą. W opisie losów głównej postaci dialogów perspektywa czasowa jest całkowicie zachwiana i odwrócona.

Obraz narodzin sąsiaduje z wiekiem dojrzałym, a potyczki — i zaloty! — ze Śmiercią przeplata historia o „renowacji” Kapitana, czyli powrocie ze starości do wieku młodzięcego. Komentarze do własnych przygód, jakie wygłaszają obaj rozmówcy, zacierają niekiedy granicę pomiędzy rzeczywistością a złudzeniem, pomiędzy tym, czy przygody owe działy się naprawdę, czy też w marzeniu sennym. Na tej ogólnej kanwie konstrukcyjnej powstają obrazy pełne plastyki i konkretności, realizujące cielesno-materialny punkt widzenia z rozmachem czasem wręcz naturalistycznym.

Trzecia wreszcie postać groteski w omawianych utworach wydaje się blisko związana z postacią drugą, stanowi jej jak gdyby podrzędną odmianę. Mowa o przejawach „groteski dla groteski”, przejawach komizmu zmierzającego bez osłonek w stronę czystego nonsensu, w kierunku nagromadzenia absurdów wraz ze skłonnością do wyzyskiwania w tym celu środków językowych. Celem tych igraszek jest zabawa, lecz niekiedy mają one podtekst parodystyczny; innym razem bazują na dosłownym odczytywaniu dosadnych zwrotów języka potocznego. Jest to odmiana najmniej związana i obciążona funkcjami ideowymi, pozostaje w luźnym stosunku wobec realizacji podstawowej idei dzieła.

Trzeba przy tym zaznaczyć, że tłumacz polski na ogół mnoży efekty groteskowe oryginału, zaostrza zasadę cielesno-materialnego traktowania rzeczywistości w tych momentach, w których daje do tego podniętę oryginał włoski, np. widać to w scenach odnoszących się do podstawowych biologicznych sytuacji życiowych takich jak narodziny, małżeństwo, śmierć. Zakrój tych scen w oryginale jest hiperboliczny i groteskowy. Przekład polski dzięki dokładności, konkretności i cielesności opisu, dzięki swoistemu rozsmakowaniu się w realistycznych rekwizytach wzmacnia ten ogólny koloryt dzieła. Spójrzmy na opis narodzin Bohatryra:

„Gdy najmilsza rodzicielka w bólach wyglądała godziny czekając minuty wydania mnie na świat, użalwszy się utrapienia jej z budynku ręką natury wykształtanego wycisnąłem się żartko wołając męskowalecznym głosem: Jestem Bohatyr straszny, Bohatyr burzący, Bohatyr trwożący.”

Dalej następuje opis przerażenia matki i otaczających ją sąsiadek — jest to samodzielny dodatek tłumacza do opisu wydarzenia w oryginale potraktowanego znacznie bardziej sucho i skrótowo.

Nieco innym środkiem artystycznym, służącym realizacji tej samej zasady, jest szafowanie łańcuchami synonimicznych określeń, które uzmysłowić mają niekiedy gigantyczne czyny Bohatryra, ale czasem stanowią po prostu element sycenia się przez pisarza urodą świata, jego konkretnością, mnogością przedmiotów i doświadczeń, które on przynosi. Technika to dobrze znana i po raz pierwszy w takim zakresie utrwalona przez Rabelais’ego w *Gargantui i Pantagruelu*. Piekarski mnoży natrętnie tego rodzaju efekty, powiększa szeregi wyliczeń, które występują w tekście Andreiniego albo też samodzielnie dodaje własne. Na przykład:

„Totumfacki: Już teraz WM nie obaczysz tylko spisy, szefeliny, allabardy, pistolety, muszkiety, hakownice, petarsdy, działa, moździerze, granaty i inne oręża na zgubę ludzką wynalezione, których harmonia huczno brzmi w obozach i na fortecach, na dzień i noc dobrą wojennemu rycerstwu”⁸.

Przykłady podobne można by mnożyć.

Jeszcze kilka przykładów na groteskę absurdalną czy groteskę dla groteski. Pomysłowość językowa Piekarskiego jest duża. Używa on np. zwrotu „Totumfacki: Upraszam gorąco, że i w piekle parniej być nie może.” Na zakłęcie Bohatryra, żeby nie nadużywał w rozmowie łaciny Totumfacki odpowiada: „Ponieważ mię WM tak łagodnie przynęcasz, pewnie w fantazji mojej limitowane wszystkie a wszystkie będą łacinowate dyskursy i zdrętwiąją jako sopel w lutym u nosa”⁹. Bohater po zastanowieniu odkłada swoją wyprawę do piekła, aby — przerażone jego obecnością — „nie wymknęło się jak Filip z konopi.” Podstawą, na której opierają się wszystkie te wyrażenia, jest niespójność członów porównywanych idąca tak daleko, że przypomina „obecność” elementów składowych obrazu groteskowego. Przekracza się tu granicę nie tylko między światem fizycznym a światem pojęć; nie tylko między tym, co niskie i tym, co podniosłe, ale jeszcze przez samą obecność tego rodzaju porównań wyolbrzymiona zostaje rola zawierającego je wyrażenia w zdaniu. Zatrzymuje ono na sobie uwagę czytelnika, staje się „wysepką” izolowaną z otaczającego kontekstu. Tłumacz wyzyskuje także konstrukcje syntaktyczne odmiennego rodzaju. Korzysta, niemal ich nadużywając, z humorystycznych efektów tautologicznych powtórzeń, np. „Gdyby się tak snadnie dostawać dostawało dostanie miast”, „chcąc mię ukontentować skutkiem skutecznego skutku”, „subtelniejszym konceptem koncykowałem koncypowaną pamiątkę wiecznej mej kondolencyji” itd. Przedmiotem igraszki staje się nawet eufoniczna tożsamość powtózonego zwrotu. Element absurdu tkwi raczej w metodzie połączeń wyrazów niż w zawartości znaczeniowej elementów składowych.

Tak przedstawiałaby się moja próba charakterystyki groteski w polskiej literaturze barokowej w jej nurcie rodzimym, plebejskim, jak i w tym „przywoźnym”, przetwarzanym z wzorów obcych.

Przypisy

¹ E. Raimondi, *Letteratura barocca. Studi sul seicento italiano*, Firenze 1961, s. 99.

² *Uciechy lepsze i pożyteczniejsze* w: K. Badecki, *Polska komedia rybałtowska*. Lwów 1931, s. 644 - 646.

³ *Dawna facecja polska (XVI - XVIII w.)*. Oprac. J. Krzyżanowski i K. Żukowska-Billip. Warszawa 1960, s. 187.

⁴ Tamże, s. 188 - 189.

⁵ *Antologia literatury sowiżrzańskiej XVI i XVII wieku*. Oprac. S. Grzeszczuk. Wrocław 1966, s. 460 - 461.

⁶ A. Nicoll, *W świecie Arlekina*. Warszawa 1967, s. 115.

⁷ M. Bachtin, *Tworczestwo F. Rabelais i narodnaja kultura sredniewiekowja i renessansa*. Moskwa 1965, s. 40.

⁸ *Bohatyr straszny z włoskiego na polski język wytłumaczony przez Chrzysztopha z Piekar Piekarskiego...* R.P. 1652 w Warszawie, w Drukarni Piotra Elerta JKM Typographa. Cytuję wg mikrofilmu BN nr 22, 369. Rozmowa XII.

⁹ K. Piekarski, *Supplement Bohatyra starsznego w roku 1665 napisany...* w Warszawie, s. 69.