

Lech Sokół

Przegląd prac o grotesce w literaturze

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/4, 330-350

1970

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.

cichu samemu wątpi. Po drugie, zajęcie to nie ma nic wspólnego z nauką o literaturze. Po trzecie zaś, gdyby naszą kartą wstępu do kultury europejskiej (a nie uważam, byśmy takowej potrzebowali) miała być ilość ofiar i męczenników, to — konsekwentnie rozumując — winniśmy wdzięczność wszystkim naszym opresorom.

Otóż Wyce całkowiec obca jest ta postawa. Wyka, powtarzam, „jest w Europie” w sposób najzupełniej naturalny dla siebie i innych, tzn. w jedyny możliwy sposób. Ujawnia się to nie tylko w rozprawie, o której mowa¹³. Zważywszy jednak, że *Czas powieściowy* pisany był w latach wojny i okupacji, a więc w warunkach stymulujących ksenofobię i kompleksy niższości, otwarta postawa Wyki jawi się szczególnie wyraziście.

A los pokolenia potwierdzony w kolejach pracy naukowej Kazimierza Wyki? Kiedy mówi się u nas o tragicznym pokoleniu, ma się na myśli roczniki 1919—1924, tych, co „to do lasu, to do gazu, a na spacer ani razu”. Nie wiem, czy słowo „tragiczne” — jakże często nadużywane — pasuje do pokolenia tych uczonych, którzy w r. 1939 mieli, jak Wyka, prawie trzydzieści lat. W humanistyce jest to wiek, w którym dopiero zaczyna się samodzielna praca. Wyce właśnie wydrukowano *Modernizm polski...* Gdyby więc przyjrzeć się losom tego pokolenia, pokolenia naszych Nauczycieli, losom młodych ludzi, którzy mieli za sobą jedną podróż za granicę, jedną książkę (często właśnie na ukończeniu), jedno samodzielne odkrycie, jeden własny pomysł...

Myślę, że jako przedmiot refleksji socjologicznej, filozoficznej, literackiej wreszcie — los tego pokolenia uczonych jest co najmniej równie fascynujący jak los rocznika 1920.

Roman Zimand

PRZEGLĄD PRAC O GROTESCE W LITERATURZE

Groteska nie jest z pewnością jasno określoną i zdefiniowaną kategorią. Zachodzi nawet obawa, że nie da się nigdy zdefiniować w sposób nie budzący wątpliwości. Kłopoty z określeniem groteski są poniekąd analogiczne do tych, które napotykaamy próbując opisać realizm jako kategorię estetyczną. Zresztą sprawa relacji między groteską a realizmem czy *mimesis* to jeden z najciekawszych i najtrudniejszych problemów, jakie stają przed badaczem groteski.

Groteska stała się przedmiotem zainteresowania twórców teorii estetycznych i badaczy około połowy XVIII wieku. Pełną nobilitację groteski w sztuce przyniósł dopiero romantyzm. Samo słowo narodziło się we Włoszech w końcu XV lub w pierwszych latach XVI w., a problem jest znacznie starszy; niewątpliwie obejmuje literaturę i sztukę antyczną, przy czym rośnie ilość badaczy utrzymujących, zapewne słusznie, że groteska jest równie stara jak rodzaj ludzki. Uświadomienie sobie wagi problemu przez naukę oraz odwoływanie się wielu współczesnych pisarzy do groteski jako najważniejszego czy wręcz jedyne go sposobu wypowiedzi artystycznej spowodowało renesans zainteresowań teorią groteski. Celem niniejszego przeglądu kilku publikacji poświęconych temu zagadnieniu jest właśnie zaprezentowanie wysiłku teoretycznego badaczy groteski. Problematyka historycznoliteracka znajdzie tu miejsce tylko wtedy, gdy okaże się niezbędna do zrozumienia wywodów danego autora.

¹³ Znamienne dla stanowiska Wyki w tej sprawie jest zakończenie pisanego w 1948 r. studium o Dunikowskim: *W lesie rzeźb*. W: *Szkice literackie i artystyczne*. T. 2. Kraków 1956, s. 243.

1

Nowoczesne badania groteski otwiera słynna już dzisiaj w całym świecie, przełożona na angielski, wydana także w formie skróconej, książka Wolfganga Kaysera *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*¹. Kayser opiera się na materiale historycznym mieszczącym się w ramach czasowych: od schyłku XV stulecia, tzn. od narodzin pojęcia, do współczesności. Rozpoczyna swoje wywody od nakreślenia dziejów terminu, by następnie zająć się szczegółowo historią groteski w literaturze niemieckiej, incydentalnie odwołując się do innych literatur w celach przede wszystkim porównawczych. Książka poświęcona jest raczej dziełom literackim niż teoriom groteski, które są pokrótce opisane, nie zaś analizowane. Własna teoria Kaysera — jak słusznie pisze Arthur Clayborough w swojej książce o grotesce — powstaje w ten sposób, że autor wyłącza cechy wspólne wszystkim dziełom groteskowym, jakie omawiał, i tworzy na tej podstawie ponadczasową definicję. Powstaje tu oczywiście pytanie o kryteria, na podstawie których wybrano do analizy pewne dzieła. Zwłaszcza że Kayser dodaje, iż nie wszystkie dzieła uważane za groteskowe ostają się jako takie w świetle jego definicji. Wydaje się, że autor nie posiadał jasno określonych kryteriów, a oparł się na tych niejasnych i subiektywnych odczuciach, jakie możemy sobie wytworzyć prześledziwszy dzieje terminu „groteska”, oraz na znanych skądinąd opiniach o jakimś dziele jako należącym do groteski. Jednakże nie ulega wątpliwości, że dzieje pojęcia, podobnie jak dzieje teorii groteski, stanowią istotny element historycznej podbudowy, na której musi się oprzeć każde rzetelne studium teoretyczne.

Rzeczownik „groteska” i przymiotnik „groteskowy” pochodzą odpowiednio od włoskiego „*la grottesca*” i „*grottesco*”, wywodzących się z kolei od słowa „*la grotta*” ‘grota’. Słowo oznaczało pierwotnie określony rodzaj ornamentu, pochodzącego z odkopanych w Rzymie i w innych miejscach Italii zabytków starożytnych. Odkryto wówczas niemal nie znany rodzaj antycznego malarstwa ornamentacyjnego, stosunkowo późnego, przyniesionego do Rzymu z zewnątrz. Była to moda barbarzyńska, pochodząca z Azji Mniejszej. Pojęcie szybko rozpowszechniło się także poza granicami Italii; jego zakres niepomiernie się rozszerzył. Kayser dość szczegółowo śledzi przemiany znaczenia terminu aż do schyłku XVIII w., tzn. do czasów, kiedy powstawać zaczęły pierwsze teorie groteski. Następnie usiłuje wyraźniej określić kontury groteski jako kategorii estetycznej. Rozważania swoje opiera na imponująco obfitym materiale historycznym, nie tylko literackim, ale także z zakresu historii sztuki. Analizuje malarstwo Boscha i Pietera Bruegela Piękielnego oraz innych malarzy, których twórczość może interesować badacza groteski, np. nadrealistów.

Po omówieniu zebranego materiału Kayser pyta o cechy wspólne dzieł ponieważ *a priori* uznanych za groteskowe. Chce jednak wybrać z nich te, które mogłyby uznać za cechy swoiste terminu. Jednocześnie musi brać pod uwagę zmiany znaczenia pojęcia, jakie zarysowały się w ciągu jego historii. Groteskę, podobnie jak wszelkie inne formy sztuki — pisze Kayser — możemy obserwować i opisywać biorąc pod uwagę trzy uzupełniające się aspekty: szeroko pojęte warunki powstania dzieła (tj. stan umysłu artysty *etc.*); rzeczywiste dzieło; wrażenia jego odbiorcy. Te trzy aspekty są bardzo istotne dla Kayserowskich prób definicji. Omawiający pokrótce koncepcje Kaysera Clayborough zauważa, że przeciw wszelka obserwacja

¹ W. Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1957. Gerhard Stalling Verlag, ss. 228, 28 ilustracji.

dzieła sztuki bazuje niezaprzeczalnie na wrażeniu, jakie robi ono na odbiorcy. Badanie dzieła jest w istocie analizą tego wrażenia. W tej sytuacji nie jest całkiem jasne, co miałyby być tym rzeczywistym dziełem.

Kayser porządkuje te motywy, obrazy, wyobrażenia, które mogłyby być uznane za charakterystyczne dla groteskowej sztuki. Nie przeprowadza jednakże systematyzacji groteskowych motywów. Nie wydaje się też możliwe, by dało się sformułować definicje groteski jedynie przez prosty opis groteskowych dzieł.

Groteska jawi się jako pewna złożona struktura, która nie da się ująć w jedną definicję; wymaga całego zespołu określeń. Kayser podaje cztery definicje.

1) „Groteska to wyobcowany świat” („*das Groteske ist die entfremdete Welt*” (s. 198)). Istotne dla zrozumienia tej definicji jest słowo „nagle” („*plötzlich*”). Świat dotychczas przyjazny i znany przemienia się nagle w dziwne i nie-miłe czy wręcz przerażające miejsce, w którym nie chcielibyśmy żyć. Groteska w tym ujęciu wzbudza u nas nie lęk przed śmiercią, lecz lęk przed życiem („*Lebensangst*”). Kayser podkreśla, że groteskowy jest świat wyalienowujący się, zaś nie ten, który jest nam obcy od początku i niejako *ex definitione*, jak np. świat baśni, który nie jest groteskowy także dlatego, że nie stanowi jakoby transformacji codziennej rzeczywistości². Znowu wypada przywołać tu zastrzeżenie Clayborougha, który twierdzi, że stworzenie takiego świata nie będącego transformacją rzeczywistości realnej jest w ogóle niemożliwe. Nie godzi się on także na stwierdzenie, że nagła przemiana jest niezbędną cechą groteski. Jest to niewątpliwie żywotny jej rodzaj, ale także dzieła, w których takiej przemiany nie obserwujemy, mogą być określone jako groteskowe. A zatem można do groteski zaliczyć baśnie. Przykładem dzieła świadczącego przeciwko koncepcji Kaysera, dzieła, w którym dziwność wystąpiła od razu, jest np. *Przemiana* Kafki.

2) „Groteska jest wytworem »Es«”, czyli nieosobowej siły, skojarzonej ze sferą „Es” („*id*”) z teorii psychologicznej („*das Groteske ist die Gestalt der »Es«*” (s. 199)). Nieosobowa siła, o której mowa w definicji, określona jest przez Kaysera jako niesamowita, upiorna („*spukhaft*”). Siła ta interpretowana jest jako nieosowa w kategoriach psychologicznych i wyraża się wówczas w zwrotach typu: „cieszy mnie”, albo jako siła kosmiczna, ujmowana np. w zwrotach: „pada”, „błyska się”. Kayser podaje listę elementów, które uważa za niesamowite. Są to nocne zwierzęta i ptaki, zwłaszcza nietoperz, gady, robactwo, pnące się rośliny, automaty, marionetki itp. Nawet opisując przypadki szaleństwa, kładzie on nacisk na jego niesamowitość i bezosobowość.

W wyobcowanym świecie tracimy wszelką orientację, jawi się on jako absurdalny. Absurdalny jest także świat tragedii, a zatem niezbędne jest rozróżnienie obu typów absurdu, by nie mieszać tego, co groteskowe, z tym, co tragiczne. W tragedii — pisze Kayser — mamy do czynienia z pojedynczymi aktami, które są absurdalne, burzą porządek moralny. Ale tragedia nie jest nigdy niezrozumiała do końca, gdyż istnieje zawsze wyższy porządek, istnieje coś, co nadaje sens absurdalnym poczynaniom. Może to być boskie fatum, może to być wielkość, którą osiąga się przez cierpienie. W grotesce nie pojawia się nigdy pojedynczy akt burzący jakiś określony porządek. Twórcy groteski nie nadają nigdy sensu swojemu dziełu. Zawsze wy-

² *Ibidem*, s. 198—199 (podkreślenie L. S.): „*Man könnte die Welt des Märchens, wenn man von aussen auf sie schaut, als fremd und fremdartig bezeichnen. Aber sie ist keine entfremdete Welt. Dazu gehört, dass was uns vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. [...] Die Plötzlichkeit, die Überraschung gehört wesentlich zum Grotesken*”.

stępuje tu metafizyczne „coś”, decydujące o takim, a nie innym przebiegu zdarzeń.

Rozważając stosunek między groteską a humorem, Kayser rozróżnia groteskę satyryczną i fantastyczną. Różnorodne typy humoru znajdujemy w karykaturach, należących do groteski satyrycznej. Kayser odwołuje się do Wielanda, który wyróżnił w grotesce element śmiechu, okropności i zdziwienia. Śmiech jest tu podszyty satanizmem. Wieland doszukał się elementów humoru w grotesce fantastycznej Bruegela. Najprawdopodobniej był to śmiech pełen desperacji, ten rodzaj śmiechu, którym mimowolnie reagujemy na sytuację stawiającą nas w położeniu bez wyjścia. Groteska okazuje się ostatecznie jakby Mefistofelesa, który obejmuje w posiadanie duszę artysty.

3) „Ukształtowania groteski są grą z absurdem” (*„die Gestaltungen des Grotesken sind ein Spiel mit dem Absurden”* (s. 202)). Nieosobowa autonomiczna siła („Es”) pozbawia artystę wolności i zyskuje kontrolę nad jego umysłem; to ona pełni rolę wspomnianego wyżej Mefistofelesa. Nie jest to jednak kontrola ostateczna i niezmiennie trwała. Jeżeli powiedzie się twórczość artystyczna, artysta zyskuje pewną swobodę i pojawia się w jego dziele element żartu. Udana postępowanie artystyczne działa oczyszczająco, gdyż nasze lęki zostają wcielone w dzieło. Demony opuszczają nas i zamieszkują w groteskowym utworze.

„Przy całej bezradności i przerażeniu wobec ciemnych mocy — pisze Kayser — które czają się w naszym świecie i poza nim i które mogą nas z niego wyobcować, autentyczna twórczość artystyczna działa także jako tajemne oswobodzenie. To, co ciemne, zostaje rozjaśnione, co przejmujące grozą — ujawnione, niepojęte zaś — wyjaśnione” (s. 202). Ten terapeutyczny walor groteski zawiera się w ostatecznej definicji Kaysera:

4) „Tworzenie groteski jest próbą wyklęcia i wyegzorcyzmowania ze świata elementu demonicznego” (*„die Gestaltung des Grotesken ist der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören”* (s. 202)). Postępowanie to ma nas uwolnić od lęków oraz czegoś nieprzyjemnego i ukrytego, co trudno określić, przez wyciągnięcie lęku i owych niemiłych, nieokreślonych odczuć na światło dzienne.

Ciemne siły i element demoniczny z czwartej definicji traktowane są jako coś obiektywnie istniejącego, bez względu na to, czy ktoś uważa je za irracjonalne lęki określane w psychologii jako podświadome albo nieświadome, czy też za składniki rzeczywistej egzystencji.

Wielokrotnie już przywoływany Clayborough najwyżej stawia drugą z definicji, głoszącą, że groteska jest wytworem „Es”, z tym wszakże zastrzeżeniem, że należy nieosobową siłę, owo „Es”, powiązać z elementem nieświadomym w psychice człowieka (*„the unconscious mind”*).

Przechodzące stopniowo jedna w drugą, definicje Kaysera tworzą pewną dość zwartą strukturę. Mimo wszelkie zastrzeżenia wysuwane pod jego adresem przez licznych krytków, jego książka jest dziełem wybitnym. Pewna otwartość Kayserowskich definicji jest zapewne zabiegiem celowym, wyrażającym niechęć wybitnego praktyka do definicji teoretycznie bez zarzutu, nie obejmujących jednak bogactwa problematyki groteski. A przecież nie jest wcale pewne, czy precyzyjne określenia groteski w ogóle powstaną, gdyż jest ona zjawiskiem tak wielopostaciowym i historycznie zmiennym, że jej istota umyka próbom zamknięcia w raz na zawsze ustalone formuły. Definicje utworzone przez Kaysera są zatem z pewnością niezadowolające. Mają one jednak tę wielką zaletę, że ograniczają w dużym stopniu bardzo nieokreślony i szeroki zakres znaczeniowy pojęcia „groteska” i mogą być punktem wyjścia do badań sztuki groteskowej.

2

We wstępie do składającej się z pięciu esejów książki *Sinn oder Unsinn? Das Grotteske im modernen Drama*³ Willy Jäggi wyraża nadzieję, że pomoże ona bezradnemu często widzowi, który chciałby posiadać klucz do zrozumienia współczesnego teatru. Ponieważ groteska okazuje się problemem centralnym lub jednym z centralnych, próba analizy tego pojęcia i pokazania, jak należy interpretować dzieło groteskowe, staje się sprawą zasadniczą. Zadowalająca definicja, mimo książki Kaysera — pisze Jäggi — jeszcze nie istnieje.

Sinn oder Unsinn? nie jest jednak książką teoretyczną. Z pięciu autorów, których opracowania pomieszczono w tomie, jedynie Klaus Völker w pracy *Das Phänomen des Grottesken im neueren deutschen Drama* prowadzi rozważania teoretyczne. Inni autorzy, milcząco godząc się z jego poglądami na naturę groteski, poświęcają swoje eseje uznanym na tej podstawie za groteskowe dramatom. I tak Reinhold Grimm zajmuje się dramatem włoskim (*Masken, Marionetten, Märchen — Das italienische Teatro grottesco*), Martin Esslin — dramatem francuskim i anglosaskim (*Der Blick in den Abgrund — Das Grotteske im zeitgenössischen Drama in Frankreich* oraz *Der Common Sense des Nonsense — Das Grotteske im modernen angelsächsischen Drama*) i wreszcie Hans-Bernd Harder dramatem rosyjskim (*Die tragische Farce — Zum Grottesken im Drama Bloks und Andrejews*).

Mimo że zwięźle uwagi Völкера są dość interesujące, cała książka należy do licznej rodziny opracowań eseistycznych, w których mówi się o grotesce nie określając dokładnie, co by termin ten miał znaczyć. Warto także nadmienić o innym wspólnym mianowniku wszystkich pięciu studiów. Oto ich autorzy uważają groteskę za kategorię nie przeciwstawną realizmowi, ale raczej w istocie pokrewną mu, bliską. Można by to określić następująco: groteska nie odwraca się od rzeczywistości. Wręcz przeciwnie, umożliwia uchwycenie esencji rzeczywistości, jej ukrytej istoty. Posługiwanie się przesadą, wyolbrzymieniem pozwala na wyrażenie prawdy w formie skrajnej, niezakamufłowanej. Aż dwa razy przywołuje się w niniejszej książce (Jäggi, Völker) słynną wypowiedź Dürrenmatta z jego *Theaterprobleme*, w której szwajcarski dramaturg konstatuje niemożność napisania tragedii, gdyż nie posiadamy już pojęcia indywidualnej winy, poczucia konieczności, miary, orientacji moralnej i odpowiedzialności niezbędnych dla tragedii. „Odpowiada nam jeszcze tylko komedia. Nasz świat doszedł równie do groteski, jak do bomby atomowej [...]. [...] groteska jest tylko zmysłowym wyrazem, zmysłowym paradoksem, to jest kształtem bezkształtnego, obliczem pozbawionego oblicza świata, i tak samo, jak nasze myślenie bez pojęcia paradoksu nie wydaje się już wystarczające, podobnie także sztuka i cały nasz świat” (s. 6).

Dürrenmatt wyraża zatem przekonanie, że współczesny pisarz ma w istocie jedną tylko drogę, jeśli chce mówić o poważnych sprawach swojego świata — jest nią groteska. Groteska jako „unowocześniona” wersja realizmu — jak można by ją z pewną przesadą określić, biorąc pod uwagę przekonania Dürrenmatta, że tylko ona może w pełni wyrazić prawdę o otaczającej nas rzeczywistości. Problem: „groteska — realizm”, nie został przez Völкера ani przez żadnego innego

³ *Sinn oder Unsinn? Das Grotteske im modernen Drama*. Fünf Essays von M. Esslin, R. Grimm, H.-B. Harder und K. Völker. Vorwort von W. Jäggi. Basel—Stuttgart 1962. Basilius Presse, ss. 170, 6 nlb. „Theater unserer Zeit”. Kritische Beiträge zu aktuellen Theaterfragen herausgegeben von R. Grimm, W. Jäggi und H. Oesch. Tom 3.

z autorów omawianej książki rozwinięty, a nawet jasno postawiony. Przekonanie o związku groteski i realizmu da się jednak wyczytać ze wszystkich prezentowanych prac.

Zdaniem Klause Völkeera, groteska nie jest pojęciem gatunkowym („*Gattungsbegriff*”). Arthur Schnitzler określił swoją jednoaktówkę *Der grüne Kakadu* jako groteskę, co jednak nie doprowadziło do powstania gatunku. Jednakże rola groteski we współczesnym dramacie wciąż rośnie.

Pierwszą ważną teorią groteski jest do dziś nie zdezaktualizowane studium Justusa Mösera *Harlekin, oder Verteidigung des Groteske Komischen* (1761), które obszerniej niż Völker omawia Kayser. W swojej pracy Möser używa terminu „groteska” jako kategorii estetycznej („*das Groteske*”, nie: „*die Groteske*”). Obrazy groteskowe wypływają, jak twierdzi Möser, z wizjonerskiej fantazji. Groteska buduje swój „chimeryczny świat” posługując się marzeniem, fantazją, baśnią. Łącząc wiele problemów, pojawiających się przy grotesce, z komedią *dell'arte*, proponuje Möser termin „arlekinada” („*Harlekinade*”). Do tradycji arlekinady włącza satyrę i komedię, które oglądali widzowie w teatrze greckim i rzymskim, wspomina także o malarstwie komicznym i literaturze komicznej. Groteskowe kształty pojawiające się w literaturze i sztuce nie są przez niego usuwane poza obręb rozumianej normatywnie estetyki; są równouprawnione z innymi rodzajami komizmu. Groteska wiąże się dla niego ze szczególnym rodzajem śmieszności, w którym komizm i tragizm mieszają się jak śmiech i łzy. Źródłem groteski na scenie jest maskarada, także szczególny gest i sposób poruszania się aktorów komedii *dell'arte*. Groteskę wiąże Möser także z wyolbrzymieniem. Snuje paralele z karykaturą w malarstwie, z Hogarthem i Callotem. „Chimeryczny świat” komedii *dell'arte* jest dla niego światem groteskowym *in toto*.

Völker, bardzo wysoko ceniąc studium Mösera, położył nacisk na połączenie tragizmu i komizmu jako na istotną cechę groteski. Jego własna próba definicji niezbyt odbiega od tego, co znajdujemy u Mösera, jest tylko uzupełnieniem jego rozważań. Zbliżone do Möserowskiego rozumienie groteski jest — zdaniem Völkeera — typowe dla pisarzy niemieckiego obszaru językowego: „Od Mösera prowadzi dalsza droga aż do Friedricha Dürrenmatta” (s. 10). Völker odbywa tę drogę śledząc dramat niemiecki okresu *Sturm und Drang*, Büchnera i Grabbeego oraz zajmując się następnie problemem, jak groteska odbija bankructwo niemieckiego mieszczaństwa, czyli groteskę w dramacie ekspresjonistycznym oraz u Brechta, Dürrenmatta i Frischa.

Staralem się zrobić, pisze Völker podsumowując swoje rozważania teoretyczne, „spis z natury groteski w nowszym dramacie niemieckim” (s. 44). Źródła literackie groteski należy szukać oczywiście wcześniej, w poezji krotocwilnej („*Schwankdichtung*”), w późnym baroku, kiedy to rodzi się zamiłowanie do „komizmu groteskowego” („*groteske Komik*”); z innych źródeł wymienia wiedeński teatr ludowy i włoską komedię *dell'arte*. Punktem wyjścia dla nowszego dramatu niemieckiego jest *Der neue Menoza* Lenza (1775) i *Der gestiefelte Kater* Tiecka (1797).

Ostatecznie Völker określa groteskę następująco: Groteska jest ściśle powiązana z satyrą, ale przekracza jej zasięg, gdyż wprowadza w stopniu w satyrze nie spotykanym przesadę („*Übertreibung*”) i spotęgowanie („*Steigerung*”). Teatr groteskowy przejmując zarazem zadania komedii i tragedii. Współczesny świat stał się groteskowy, a współczesnemu teatrowi grozi nawet niebezpieczeństwo naturalizmu, niebezpieczeństwo bezkrytycznego odbijania groteskowej rzeczywistości. Groteska próbuje wyrazić rzeczywistość w zdaniach paradoksalnych; dąży ona do jasnego wyrażenia tego, co nie jest łatwo dostrzegalne: ukrytej istoty jakiegos

rzeczywistego zjawiska. „W swych najlepszych przykładach — pisze Völker — groteska powraca do twórczości realistycznej. — Teatr groteskowy nie jest teatrem absurdalnym. Widka on w to, co irrealne, aby rzeczywistość uczynić uchwytną i namacalną” (s. 45).

Nie ma dziś na niemieckim obszarze językowym znacniejszego dramaturga, który by nie sięgnął do arsenału groteskowych środków wyrazu. Ważną dla groteski sprawą jest problem języka, dialogu, gdyż na nich często spoczywa główny akcent, one są „nosicielami” groteski w niejednym dramacie.

Jak już wspominałem, studia pozostałych autorów są wyłącznie historyczne, a więc zgodnie z przyjętą zasadą nie będę się nimi zajmować. Warto jednak zatrzymać się przez chwilę przy dwóch esejach Martina Esslina, które rzucają nieco światła na relację: teatr groteskowy — teatr absurdu. Wydaje się, że ta relacja to nic innego, jak sprawa ogólnego i szczegółowego rozumienia terminu. Groteska posiada zakres szerszy; mieści się w nim Esslinowska formuła teatru absurdu, wyrażona w książce *The Theatre of the Absurd* (1961). W swoich artykułach o dramacie francuskim i anglosaskim Esslin wykorzystał materiały zawarte uprzednio w *Teatrze absurdu*. Przy czym bez żadnego uzasadnienia zastąpił słowo „absurd” słowem „groteska” w odniesieniu do tych samych autorów, co dowodzi, jak daleko idące zamieszanie istnieje w rozumieniu i użyciu terminu „groteska” i pojęć pokrewnych.

3

Lee Byron Jennings w swojej książce o grotesce w niemieckiej prozie poromantycznej stosuje zupełnie inną metodę niż Kayser⁴. Bezpośrednim bodźcem do napisania tej książki były cele praktyczne. Zajmując się literaturą niemiecką poromantycznego okresu, Jennings spostrzegł, że „pewne ekscentryczne postacie w dziele Mörkego i u innych niemieckich pisarzy okresu poromantycznego nie mogłyby być wyjaśnione na podstawie literackich wpływów (np. wpływów Hoffmanna), lecz że stanowią one dziwnie pierwotne czy archaiczne istoty, tak uderzające i niesłychane jak głupkowane i groźne zarazem postacie »Fastnacht« [widowisk zapustnych], które materializują się na ulicach statecznych miast niemieckich — i że prawdopodobnie miały one źródło w specyficznej postawie psychicznej lub procesie psychicznym” (s. VII). Przy ich powstaniu pewną rolę odegrało wypaczenie, deformacja i niezborność. Jennings przestrzega przed nierozważnym wypreparowywaniem groteskowych postaci ze środowiska, w którym się pojawiły, i przed łatwym zrównaniem znaczeń pojęcia „groteska” i „absurd”, co, jak widzieliśmy, bez skrupułów zrobił Esslin. Pojęcia te łatwo się miesza przede wszystkim dlatego — pisze Jennings — że oba wyrażają postawę „antyporządku” i „antywartości”, czyli postawę sprzeciwu wobec uznanego i zaakceptowanego ładu.

Jennings uzasadnia wagę badań nad groteską i pojęciami, których zakresy pokrywają się czy krzyżują z jej zakresem: „absurd”, „tragikomedie”. Teatr absurdu (Jennings wymienia tu Becketta, Ionesco, Geneta, Albee’ego) posiada ten przede wszystkim walor, że zmusza widza do porzucenia iluzji i fałszywych kon-

⁴ L. B. Jennings, *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*. Berkeley and Los Angeles 1963. University of California Press, ss. VIII, 216. „University of California Publications in Modern Philology”. Tom 71.

wencji oraz do nawiązania kontaktu z niezafałszowaną rzeczywistością (na co wskazywał Esslin). Pisarze współcześni szczególnie wyraźnie ukazują świat jako absurdalny, gdyż — jak się zdaje — nigdy dotąd wątpliwości dotyczące jego harmonijnej natury nie były tak głębokie. Stan współczesny jest kulminacją procesu, który zaczął się co najmniej w wiekach średnich, ale studium historyczne — zdaniem autora — może tylko utrudnić zrozumienie istoty groteski. Wystarczy pamiętać o etymologii słowa i o jego pierwotnym znaczeniu, zastosowanym do fantastycznych dekoracji. Powołując się na kilka istotnych teorii groteski (Flögel, Hugo, Poe) oraz na prace niemieckich badaczy, Jennings omawia dalej współczesne użycie terminu w Niemczech i w Stanach Zjednoczonych. Jest ono bardzo zróżnicowane; określa się jako groteskowe nie tylko postacie czy pewne obrazy, stwory, rzeczy, ale także zachowanie się, czyjeś postępowanie, jakieś określone sytuacje. Jako groteskowe, tzn. łączące, syntetyzujące element przerażający, demoniczny, niepokojący oraz śmieszny, zabawny, komiczny. Takie określenie groteski przeważa w niemieckiej literaturze przedmiotu. Jennings zdaje się je przejmować, ale nie zapomina, że pozostawia na razie bez odpowiedzi pytanie o naturę syntezy tych dwu przeciwstawnych elementów. Jennings usiłuje na podstawie obfitego materiału wypreparować cechy swoiste pojęcia „groteska” w rozumieniu dzisiejszym. Zwraca przy tym uwagę na bardzo istotną sprawę. Otóż pewien obiekt czy sytuacja jawią się nam groteskowe, ale dla kogoś innego, zajmującego inny punkt widzenia, mogą takimi nie być. Dla współczesnego Europejczyka obrzęd magiczny na wsi afrykańskiej może być groteskowy; nie jest taki dla czarownika z tejże wioski i dla jej mieszkańców.

Podstawą do dalszych rozważań staje się dla Jenningsa pewna ilość obiektów, sytuacji i postaci, które wydają się niewątpliwie groteskowe z XX-wiecznego punktu widzenia. W skrócie można by je przedstawić następująco: 1) chimery i maskiary gotyckiej architektury; 2) przedstawienia demonów i diabłów z XV- i XVI-wiecznego malarstwa; 3) postacie z renesansowej sztuki dekoracyjnej, będące kompozycją elementów heterogenicznych, roślinnych i ludzkich; niektóre z tych postaci są uderzająco piękne, inne — lubieżne lub wstrętne; 4) postacie z komedii *dell'arte*, zwłaszcza Pantalone; kłowni, błazny; 5) sztuka ludowa i mitologia z jej fetyszami, idolami, maskami, widowiskami i obrzędami, od demonów japońskich do kostiumów z niemieckich widowisk zapustnych; 6) postacie ludzkie mniej lub bardziej zdeformowane i upośledzone fizycznie, które uderzają nas jako groteskowe; 7) stworzenia morskie i niezwykle zwierzęta, a także szkielet ludzki, który ma zresztą niezwykle bogatą historię funkcjonowania w sztuce; 8) to, co ukazuje się nam w kształtach nieregularnych, nie będąc jednak w stanie zbyt daleko posuniętej dezintegracji formalnej, np. kleksy i plamy, powyginane korzenie i gałęzie, chmury, kłęby dymu, skały itp.; przedmioty te służą nam oczywiście jedynie jako środki pobudzające wyobraźnię, gdyż ma ona naturalną skłonność do syntezy pewnych form w groteskę.

Cechą wspólną wyliczonych przedmiotów, postaci i sytuacji jest to, że są one wypaczone, zdeformowane. Samo pojęcie „wypaczenia” (*„distortion”*) wymaga bliższego wyjaśnienia. Sugeruje ono istnienie jakiejś formy pierwotnej, „wzorcowej”, która ulega wypaczeniu, oraz siły wypaczającej ową formę. Sposób oddziaływania tej siły może być różny i może prowadzić do zmiany rozmiaru, konturu, do tego, by ująć jakieś części formie lub coś do niej dodać. Kształt, który powstał w wyniku procesu deformacji, może naśladować jakieś przemiany naturalne lub też proces charakterystyczny dla przyrody nieożywionej; rzeczy z natury bezwładne mogą zostać poruszone, i odwrotnie. Przy czym forma oryginalna, „wzor-

cowa", nigdy nie jest tak odmieniona, by nie była rozpoznawalna w swej nowej postaci.

„Wypaczenie” jest terminem negatywnym — pisze Jennings — gdyż nowa forma jest w pewien sposób gorsza, mniej pożądana niż uprzednia. Proces wypaczenia równoznaczny jest z procesem upadku, dezintegracji, przemiany od piękna do brzydoty, od harmonijności do nieharmonijności, od użyteczności do bezużyteczności, od znaczenia do bezsensowności i od zdrowia do choroby. W grotesce wypaczenie dotyczy przede wszystkim ludzkiego ciała i twarzy. Ostatecznie Jennings dochodzi do wniosku, że: „Obiekt groteskowy jest postacią wyobrażoną w formach ludzkich, ale pozbawioną rzeczywistego człowieczeństwa” (s. 9).

Groteska może być wynikiem działalności sił natury, ale nas interesuje jedynie wypaczająca działalność ludzkiej wyobraźni. Jennings rozstrzyga w ten sposób ważny dla XVIII-wiecznej estetyki problem istnienia lub nieistnienia groteski w naturze. Nawiązując do przytoczonego powyżej zdania, Jennings twierdzi, że formy, które odczuwamy jako groteskowe, nie mogą być zbyt zdeformowane i zdeintegrowane, gdyż nie będą wówczas oddziaływać na naszą wyobraźnię. Nawet kleks, mogący stać się bodźcem dla wyobraźni, spełni swoją rolę jedynie wtedy, gdy będzie sugerować kształt ludzki, gdy będzie — by tak rzec — człekopodobny. Wyobraźnia musi być zaatakowana przez konkretny kształt, silnie pobudzona, by mogło dojść do powstania groteskowego wyobrażenia. Heterogeniczne składniki jakiejś formy muszą zostać zintegrowane i funkcjonować jako całość. Odbiorca musi być przekonany, że niemożliwa, zdawałoby się, i nieprawdopodobna całość realnie istnieje. Groteskowy przedmiot prezentuje pewną kombinację przerażających, napełniających lękiem i śmiesznych składników, albo, dokładniej: wzbudza zarazem uczucie lęku i rozbawienia u odbiorcy. Nie mamy tu do czynienia z racjonalnym lękiem wobec rzeczywistego niebezpieczeństwa, ale z czymś o wiele głębszym i bardziej pierwotnym. To jest ten sam lęk, jakiego doświadczamy we śnie, trapieni przez mary i monstra. Obie fazy, lęku i rozbawienia, nie występują tu w przypadkowej kombinacji, ale wchodzą w specyficzną relację. Polega ona na ukształtowaniu się zasadniczej cechy naszej reakcji, zasadzającej się na tym, iż początkowe uczucie lęku spowodowanego przez marę senną zmniejsza się proporcjonalnie do zyskiwania przewagi przez postawę dystansu i stopniowej izolacji. Przedmiot budzący początkowo lęk wydaje się z wolna coraz mniej znaczący, coraz bardziej absurdalny, bezsilny, wreszcie — śmieszny. Analogicznie reagujemy na groteskę w sztuce.

Manifestują się w nas archetypowe czy pierwotne obrazy, wyrażające chaos, absurd, zło. Te głęboko przerażające wyobrażenia nigdy nie są całkowicie indywidualne, gdyż wykraczają poza zakres jednostkowej psyche i łączą się — dopowiedzmy za Jungiem, na którego zresztą kilkakrotnie powołuje się Jennings — ze sferą nieświadomości zbiorowej. Nie mogą być one jednakże wyjaśnione całkowicie niezależnie od osobistego, jednostkowego życia twórcy czy odbiorcy. Nurt demonicznego lęku i tendencja komiczna muszą mieć punkt styczny w głębiach psychiki, punkt, w którym współdziałają one w kreacji zdeformowanych obrazów. Pojawienie się wyobrażeń groteskowych we śnie, w sztuce i mitologii ludów prymitywnych, w wizjach obłąkanych — dowodzi tej pierwotności, elementarności źródła groteski. Racje tego zjawiska pozostają ciemne i psychologia nie jest w stanie dostarczyć ostatecznych wyjaśnień. Wydaje się możliwe postawienie hipotezy, że humor pełni w tej skomplikowanej syntezie psychicznej, jaką się okazuje groteska, rolę „mechanizmu rozbijającego” („*disarming mechanism*”). Wszelki wyraz lęku jest zarazem produktem tendencji komicznej. Demoniczne zagrożenie ze strony

jakiegoś groteskowego tworu jest równoważone przez jego trywialność i śmieszność. Demon ewoluuje w kierunku kłowna, głupca. Można wysunąć przypuszczenie, że groteska niełatwo da się stworzyć świadomie, z wyraźną intencją, na intelektualnych podstawach. Takie wyłącznie intelektualne konstrukcje czasami się pojawiają, ale są od razu rozpoznawalne jako pozbawione żywości, oryginalności, siły przekonywania. Destrukcja i ponowne stworzenie jakiejś całości z otrzymanych wskutek destrukcji elementów wymaga pewnego talentu, który polega, jak się zdaje, na zdolności do uruchomienia procesu formującego obrazy („*an image-forming activity*”) głęboko w psychice.

Pojawiający się w grotesce element humoru — przewyżniającego lęk — różni się od humoru w szerszym znaczeniu, który pociąga za sobą świadomą postawę, przyswojone normy i może być określony jako filozofia życia. Termin „humor” znaczy w naszym przypadku tyle, co impulsywny nieświadomy mechanizm, manifestujący się w konkretnych obrazach. Teoria rozbijania elementów demonicznych przez humor znajduje potwierdzenie w historii kultury. Najciekawsze są przemiany średniowiecznego demonizmu w sztuce XVI w., w których przejawiała się wolność i suwerenność wyobraźni nowej epoki. Szczególnie wartościowe są tu interpretacje autorów anglosaskich, dokonane w kategoriach jungowskich.

Obok humoru występuje zwykle w grotesce trywialność. Jej pojawienie się jest prawdopodobnie spowodowane w pewnym stopniu biegunowością zasadniczych składników groteski: przerażenia i śmieszności. Można by nawet określić groteskę jako „element demoniczny przekształcony w trywialny” („*The grotesque is the demonic made trivial*” (s. 17)), biorąc pod uwagę częstotliwość występowania trywialności.

Groteska, bardziej niż inne pojęcia, znajduje się na marginesie terminologii estetycznej. Jest przypisywana tak różnym przedmiotom i wyobrażeniom, że prawdopodobnie najlepiej będzie określić ją jako podstawową i pierwotną, ale w istocie preestetyczną formę ekspresji, nie poddaną wymogom piękna i artystycznej jedności. Najwłaściwszym typem badań groteski wydają się te, które koncentrują się na implikacjach psychologicznych. Waga analiz psychologicznych, podkreślana zresztą przez wielu badaczy i teoretyków groteski, wydaje się niewątpliwa. Natomiast wielorakie wątpliwości nasuwa usunięcie przez Jenningsa problematyki groteski niemal poza estetykę.

Jennings zastanawia się następnie nad problemem nie groteskowego obiektu, ale groteskowej sytuacji. Problem ten pojawił się już w trakcie rozpatrywania współczesnych zastosowań terminu. Autor waha się tutaj, gdyż sądzi — nie bez pewnej racji — że poszerzanie sfery zastosowania pojęcia grozi utratą już opisanych jego atrybutów. Myśl o zastosowaniu pojęcia groteski do sytuacji nie jest całkiem nowa. Wystąpiła ona już u Mösera, gdy określał on sytuacje sceniczne z komedii *dell' arte* jako groteskowe. Nie rozwinął jednakże tej myśli, a i później, o ile mi wiadomo — nikt się tą sprawą dokładniej nie zajął. Ostatecznie Jennings — aczkolwiek niechętnie — poszerza zastosowanie terminu na sytuację. W istocie musiał tak postąpić. Nie jest to nadmierne poszerzanie zakresu pojęcia, gdyż bez wątplenia bywają groteskowe sytuacje. „Możemy zrobić takie poszerzenie zakładając, że ten sam proces mentalny, który tworzy groteskowe przedmioty albo postacie, może manifestować się w mniej skondensowanej formie, dając w wyniku groteskową sytuację” (s. 18).

Sytuacja taka, podobnie jak groteskowy przedmiot albo postać, charakteryzuje się wypaczeniem pewnych norm, wystąpieniem elementów przerażających i humorystycznych oraz absurdu. Wypaczenie znaczy w tym przypadku tyle, co „narusze-

nie podstawowych norm doświadczenia, wchodzących w zakres naszego zwykłego życia” (s. 19). Wypaczenie — podobne zastrzeżenie zrobił Jennings rozpatrując groteskowe obiekty — może dojść tylko do pewnej granicy; nie może równać się całkowitej dezintegracji i czystemu nonsensowi. Naruszona norma musi zostać zastąpiona antynormą o spoistości normy gwałconej. Znany z doświadczenia porządek świata staje na głowie. Znajomy i przyjazny świat rysuje się i kruszy; ruina, chaos wydają się nieuniknione.

Śmieszność zaś powstaje wskutek pojawienia się elementów farsowych w scenach absurdu i zbliżającego się chaosu. Opanowuje nas także zdumienie z powodu wystąpienia niesłychanych, nie do pojęcia zdarzeń. Zdumienie to powoduje powstanie poczucia dystansu i separacji. Pojawia się „funkcja rozbrajająca” („*the disarming function*”), analogiczna do „mechanizmu rozbrajającego”. Chaos doprowadza nas do zawrotu głowy i utraty wszelkiego oparcia. Odzyskujemy je na nowo, gdy uczucie oddzielenia, separacji, pozwoli nam osiągnąć dogodny punkt i status obserwatora.

Groteskowa sytuacja to niekoniecznie wizja świata groteskowego *in toto*. Oba składniki groteski — komiczny i tragiczny — powiększają moc swojego oddziaływania wskutek ruchu. Czasami wystarczy po prostu puszczenie w ruch groteskowych obiektów, aby stworzyć groteskową sytuację. Charakterystycznym ruchem groteskowej postaci są pląsy na kształt tańca lub taniec. Niejako sam ruch, niezależnie od poruszającego się obiektu, może oddziaływać groteskowo. Mara senna wydaje się gonić śniącego; podobne straszdyło pląsające, powtarzające pewne elementy swojego pląsu ze straszliwą i śmieszną cyklicznością, wzmacnia siłę bodźców prowadzących do wrażenia groteskowego. Szczególnie ciekawym przykładem jest taniec szkieletu. Efekt jest tym silniejszy, że przełamana zostaje granica między życiem a śmiercią; poza tym szkielet ludzki jest przecież jednym z prototypów groteski.

Rozwój sytuacji groteskowej następuje także wskutek powiększenia ilości groteskowych aktorów, biorących udział w akcji, i przez pomnożenie ich typów. Nasila się wówczas atmosfera totalnie groteskowa, a uwaga odbiorcy zostaje przeniesiona z obiektów w ruchu na wypaczającą je siłę. Odnosimy wrażenie, że natura nie tylko stwarza przypadkowe dewiacje od swych utartych norm, ale w istocie zaczyna porzucać owe normy na rzecz innych lub na rzecz przypadku. Poczucie monstrialności wzmacnia się.

Tym groteskowych sytuacji bywa często karnawał albo cyrk, a to z powodu ich odejścia od zwykłych konwencji życiowych i kreacji fantastycznego świata, rządzącego się zupełnie odmiennymi prawami. W groteskowej sytuacji pojawiają się tendencje dionizyjskie, gdy następuje gwałtowna destrukcja norm i zasad.

Błędem byłoby mniemać, że każda sytuacja, w której doszukamy się pierwiastków przerażających i śmiesznych, jest sytuacją groteskową. Obie te jakości muszą wystąpić natychmiast i z oczywistością narzucającą się, bez interwencji refleksji. Groteskowa jest taka sytuacja, która budzi natychmiastowy sprzeciw, gdyż gwałtownie odbiega od potocznego doświadczenia i ustalonego porządku świata; musi wystąpić ostry kontrast, konflikt między obrazem świata danym w potocznym doświadczeniu a prezentowaną sceną, by można ją uznać za groteskową.

Jennings ogranicza swoje rozważania do groteskowych obiektów i sytuacji, widząc jasno, że określenia, które daje, dalekie są jeszcze od niepodważalnej precyzji. Na razie wyłącza poza obręb swoich zainteresowań różne problemy, np. sprawę stylu groteskowego, groteski w języku, gdyż sądzi, że dysponując bardzo niedoskonałymi „definicjami” pojęcia nie możemy sobie jeszcze na to pozwolić.

Postuluje bardzo powściągliwe i konkretne postępowanie badawcze, występuje słusznie przeciwko „mnożeniu bytów”, czyli nadawaniu grotesce wielu nazw, dzieleniu jej na typy, wiązaniu ze zbyt wieloma pojęciami pokrewnymi.

Kończąc swoje rozważania, Jennings formułuje jeszcze dwa ważne wnioski. Eliminacja spraw stylistycznych nie oznacza wcale, że autor książki o literaturze, jaką jest przecież jego studium, popełnił coś na kształt naukowego samobójstwa. Z pewnością termin „groteska” jest najbardziej znaczący w zastosowaniu do rzeczy widzialnych, do sztuk plastycznych, teatru. Ale element wizualny w literaturze, niewątpliwie trudny do zbadania, zasługuje, zdaniem autora, co najmniej w równym stopniu na wnikliwe studium, jak kwestie czysto stylistyczne.

W badaniu literatury sprawą szczególnej wagi jest ustalenie relacji między elementami groteski w dziele danego autora a jego ogólną postawą wobec życia i kultury. To problem niezmiernie skomplikowany, który spowodował znaczne zamieszanie i różnice poglądów wśród badaczy groteski. Kayser nie ma wyrobionego zdania w tej materii. Czasami wydaje się skłaniać do przypuszczenia, że istnieje specjalna kategoria „*Groteskdichter*”. Niewątpliwie tak. Ale groteska może wystąpić także w dziele pisarza, który do tej grupy na pewno nie należy, jako coś sprzecznego z jego światopoglądem artystycznym, jako element obcy i niewiadomego pochodzenia. Podobnie pojawia się w okresach, w których panujące estetyki zdają się z góry wykluczać jej wystąpienie. Groteska może zatem być wyrazem najgłębszych przekonań autora i jego poglądów na naturę świata; mamy wówczas do czynienia z groteskową wizją świata jako całości. Autorzy tacy mogą być zaliczeni do „*Groteskdichter*”. U innych groteska pojawia się okazjonalnie, czasami w sprzeczności z zasadniczym celem artystycznym dzieła. Ten przypadek zachodzi u pisarzy okresu, który jest przedmiotem badania w książce Jenningsa: w poromantycznej prozie niemieckiej, czyli w okresie ostentacyjnie antygroteskowym.

4

Jennings odwoływał się w swoich rozważaniach do psychologii analitycznej, czyli do jungizmu, ale nie stworzył rozbudowanego systemu psychologicznego, który byłby przydatny do wyjaśnienia groteski. Zrobił to Arthur Clayborough, który oparł się także na rozważaniach historycznych⁵. Zaczął je, podobnie jak Kayser, od przesłedzenia narodzin i dziejów terminu, ale poszerzył podstawy swoich badań, przede wszystkim wskutek dołączenia łała angielskiego. Dość szczegółowo przeanalizował najważniejsze teorie groteski.

Różne pojawiające się historycznie znaczenia pojęcia „groteska” Clayborough porządkuje następująco:

„I. Rzeczownik: Późnorzymski styl dekoracji; dzieło w tym stylu (rzadko używane).

II. Rzeczownik: Naśladowanie tego stylu począwszy od schyłku piętnastego stulecia; dzieło naśladowujące powyższy styl.

Przymiotnik: Należący do tego pochodnego stylu.

III. Rzeczownik: Absurdalność; nieprzyjemne albo śmieszne wypaczenie natury.

Przymiotnik: Śmieszny, wypaczony; nadzwyczaj brzydki.

IV. Rzeczownik: A) Wypaczenie natury, przede wszystkim w sztuce.

B) Groteska.

⁵ A. Clayborough, *The Grotesque in English Literature*. Oxford 1965. Clarendon Press, ss. X, 266.

a) Niedorzecznie śmieszny i (albo) potworny element w życiu; w ogólności uporczywie niezwykły i dziwaczny.

b) Styl sztuki połączony z czymś niedorzecznie śmiesznym i (albo) potwornym; sztuka, której forma lub zawartość nie godzi się z zaakceptowanymi ideami tego, co normalne czy rzeczyste.

Przymiotnik: Nieregularny [niezgodny z zaakceptowanymi normami], obłądny, dziwaczny; cudaczny, zabawny, fantastyczny, wysoce fantastyczny; potworny, niestosowny, należący do groteski” (s. 17—18).

Jak już wspomniałem, dzieje teorii groteski zaczynają się w XVIII wieku. Obserwując próby stworzenia jej definicji, Clayborough wyróżnił cztery zasadnicze metody, które zresztą nie muszą się wykluczać, ale zwykle jedna z nich wyraźnie dominuje: 1) groteska jest definiowana przez określenie szeroko pojętej postawy artysty i przebiegu procesu twórczego, jaki u tego artysty zachodzi; 2) wrażenie odbiorcy jest traktowane jako podstawa dla stworzenia definicji; 3) groteska jest definiowana przez określenie jej stosunku do innych kategorii: wzniosłości, brzydoty, fantastyczności, komizmu, karykatury *etc.*; 4) charakterystyczne cechy nielicznej, ale „reprezentatywnej” grupy dzieł stają się podstawą definicji.

Clayborough rozpatruje teorie groteski począwszy od Burke’a (*Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* (1757)) i Kanta (*Krytyka władzy sądzenia* (1790)), chociaż nie używali oni terminu „groteska” jako pełnowartościowego pojęcia estetycznego. Kończy zaś swoje rozważania omówieniem odpowiedniego fragmentu książki Santayany *The Sense of Beauty* (1896) oraz Chestertona *Robert Browning* (1903). W osobnym rozdziale zajmuje się również, jak już wspomniałem, koncepcjami Kaysera.

Przy obserwacji różnych określeń groteski uderza jedna powtarzająca się cecha: groteskę charakteryzuje niezborność, konflikt. Konflikt między jakimś zjawiskiem a istniejącą koncepcją tego, co naturalne, stosowne, przyzwoite. Niezborność nie musi koniecznie prowadzić do efektów groteskowych; może być czysto formalna, jak np. w geometrii „*quia absurdum est*” nie pociąga za sobą emocjonalnej reakcji. Groteska może polegać jedynie na zestawieniu elementów heterogenicznych. Tendencja ta nie jest czymś nowym w europejskiej kulturze, gdyż studiowanie natury nieprzewidzianych zestawień pojawiło się już w filozofii scholastycznej; w sztuce wykorzystuje się takie zestawienia właśnie w grotesce, szczególnie w kubizmie, dadaizmie i nadrealizmie, w *collage*’ach.

Odbiorca zestawienia zastosowanego w sztuce może zareagować nań w dwojaki w zasadzie sposób, w zależności od dominacji progresywnego czy regresywnego przejawu w jego psychice. W przypadku dominacji postawy progresywnej albo odrzuci takie celowe zestawienie jako nonsensowne, albo zacnie poszukiwać logicznego związku między zestawionymi obiektami. Dla postawy regresywnej charakterystyczne będzie delektowanie się niewytłumaczalnym znaczeniem zestawienia. Stosunek nasz do groteski jest ambiwalentny: fascynuje nas ona i odstręcza.

Wspomniane tutaj określenia „progresywny” i „regresywny” należą do podstawowych pojęć psychologii Junga i w takim znaczeniu używane są przez Clayborougha. Zarówno kreacja groteski jak i reakcja na nią jest rozpatrywana przez Clayborougha w terminach progresywnej czy regresywnej polaryzacji psychiki oraz powiązanej z tym problemem opozycji między myślą uporządkowaną a fantastyczną. Opierając rozważania na podstawach psychologicznych, musimy wyróżnić kilka typów sztuki. Sztuka groteskowa nie może być wyłącznie dziełem autonomicznego impulsu, jak np. obrazy marzenia sennego. Występuje w niej przecież —

i wystąpić musi — czynnik świadomości. W zależności od stopnia, w jakim występują w psyche artysty elementy świadome i nieświadome, czyli w zależności od stopnia jej regresywnego czy progresywnego zorientowania, wyróżnia Clayborough cztery rodzaje sztuki: 1) regresywny pozytywny; 2) regresywny negatywny; 3) progresywny negatywny; 4) progresywny pozytywny.

Nie są one rygorystycznie od siebie oddzielone; przechodzą stopniowo jeden w drugi. Sztuka intencjonalnie groteskowa należy do dwóch środkowych rodzajów określonych jako negatywne. Sztuka pozytywna to taka, w której impuls regresywny i progresywny znajdują bezkonfliktowy wyraz w tej samej obiektywizacji, w tym samym obrazie. Przykładem podanym przez Clayborougha jest wyobrażenie młota Thora w mitologii germańskiej, które ewokuje zarówno istnienie bogów, czyli świat transcendentny, jak tłumaczy zjawisko natury — grzmot — i jest prototypem „przyrodoznawstwa”, aktem poznawczym. O takiej obiektywizacji impulsów psychicznych możemy mówić jako o pozytywnej, bez wewnętrznego konfliktu. Sztuka negatywna to taka, w której podobnie pozytywnej obiektywizacji nie znajdujemy.

Sztuka regresywna negatywna charakteryzuje się postawą eskapistyczną. Wpływ nieświadomości jest tu wystarczająco silny, by wzbudzić niezadowolenie z ograniczeń, norm i „sztuczności” materialnego świata; nie jest jednak w stanie podpowiedzieć sposobu ekspresji tego niezadowolenia.

W przeciwieństwie do samowystarczalności prawdziwej wizji sztukę regresywną negatywną charakteryzuje poczucie próżności, daremności. Artysty romantyczni, o nich tu głównie mowa, mogą wyrazić siebie tylko w trybie optywnym. Artysta jest tu zbyt świadomy obiekcji zdrowego rozsądku wobec swej wizji, by mieć do niej zaufanie. Dąży on zatem do usprawiedliwienia swojego dzieła przez obłaskawienie zdrowego rozsądku, uciszenie jego protestu, przez oczernienie i zlekceważenie go albo wreszcie przez bunt przeciwko niemu. Intencjonalnie groteskowy obraz w sztuce regresywniej negatywnej manifestuje, ogólnie rzecz biorąc, skrajnie negatywną postawę (jest tak np. w przypadku nadrealizmu). Pisarza nie tyle interesuje wówczas prezentacja spójnego obrazu nadnaturalnej rzeczywistości, ile zmanifestowanie odrzucenia środowiska fizycznego, przez które czuje się uwięziony.

Istotnym problemem sztuki regresywnej negatywnej jest sprawa kolizji gwałtownej siły nieświadomości z inteligencją krytyczną. Konflikt ten udaremnia próby osiągnięcia zadowalającej obiektywizacji. Do tego typu sztuki, ale o jeszcze bardziej negatywnym charakterze, należą różnego rodzaju rozwinięcia koncepcji irracjonalistycznych od schyłku XIX w. do naszych czasów. Najbardziej charakterystyczne ruchy to dadaizm i nadrealizm. W nadrealizmie istnieje świadomość niezgodności użytego obrazowania z normami zdrowego rozsądku, istnieje bardzo rozwinięta samoświadomość. Sztuce tej towarzyszy teoria, opracowanie, autokomentarz. Rola odgrywana tu przez świadomość jest trudna do precyzyjnego określenia. Nadrealiści twierdzą o swoim dziele, że jest ono produktem czystej inspiracji „obcych sił”, ale właśnie percepcja niezborności, groteskowości, szoku, pokazuje, jak bardzo świadoma jest ta sztuka. „Usprawiedliwienie” własnej sztuki przez nadrealistów jest bardzo rozbudowane i wielopłaszczyznowe. W nadrealistycznej sztuce obserwujemy rozdarcie „między pragnieniem wolnego i spontanicznego wyrazu obcych znaczących sił, ukrytych w głębiach psychiki, a obrazoburczym sceptycyzmem, który w najlepszym razie zaledwie pozwala tym siłom na bardziej pozytywną formę wyrazu niż zdecydowane odrzucenie norm i procesów progresywnej myśli [...]” (s. 98).

Sztuka progresywna negatywna. Z punktu widzenia kanonów zdrowego rozsądku to, co jest sprzeczne z zaakceptowanymi normami zachowania i z myśleniem uporządkowanym, jest absurdalne. Ale może być przecież użyte przez myśl progresywną jako przedmiot szyderstwa. Taką właśnie sztukę określamy jako progresywną negatywną. Można wyróżnić kilka jej rodzajów; Clayborough wymienia trzy: nonsensowne opowiadanie; burleskę i karykaturę; fantastyczną (albo dziwną) alegorię.

Nonsens jest najbardziej negatywny ze wszystkich form progresywnej sztuki. Odrzucenie „naturalnych warunków organizacji” świata jest tutaj zarazem i dozwolone, i wyśmiane; dozwolone przy jednoczesnej świadomości, że to żart bez głębszego znaczenia.

W karykaturze i burlesce progresywna natura dzieła, jego celowość — są oczywiste. Idzie tutaj o ośmieszenie pewnej postaci czy sytuacji, i to właśnie ma usprawiedliwić użycie myślenia fantastycznego. W bardziej negatywnym rodzaju satyry, jakim jest burleska, a także w karykaturze działanie myślenia uporządkowanego polega na skojarzeniu przedmiotu ataku z tym, co śmieszne i nieprzyjemne. W karykaturze cechy charakterystyczne ofiary są przesadzone i wykrzywione, aby wytworzyć sugestię, że zbliżają się do absurdu. W burlesce przedmiot szyderstwa czy karykaturalnej trawestacji pojawia się wspólnie z nieprzyjemnymi, pogardliwymi, absurdalnymi obrazami. Satyra posiada bardziej pozytywną naturę, gdyż jest bardziej wyrozumowana w swej krytyce. Satyra wykracza poza zakres sztuki progresywnej negatywnej, zyskując czasami bardzo pozytywny charakter; jest to termin o szerokim zakresie, wymagający w istocie każdorazowego określenia jako konkretna, taka to a taka satyra. Istnieją jednakże liczne przykłady satyr, gdzie użycie fantazji zmusza do zupełnie innej ich klasyfikacji.

Alegorię można uważać za mit progresywnego aspektu psychiki, podobnie jak etykę za progresywny aspekt religii. Artysta, aby poruszyć w czytelniku emocje i w ten sposób łatwiej osiągnąć swoje cele, usiłuje obudzić w nim wiarę w swe alegoryczne wyobrażenia, tak jak by to były żywe istoty z krwi i kości. Mit albo wizja, jeśli nie są po prostu odrzucone przez progresywnie zorientowany umysł — wyjaśnia Clayborough — zostają zwykle przystosowane do alegorycznych celów. Szczególnie interesującym typem sztuki alegorycznej są średniowieczne bestiaria. W bestiariach jednakże wiele opisów zwierzęcych zachowań artyści traktowali jako całkowicie rzeczywiste. Ustalić można wszelako pewien stosunek między stosowanymi w przypadku sztuki progresywnej negatywnej kategoriami: myśli progresywnej odpowiada alegoria; regresywnej — czysta fantastyka.

W sztuce progresywnej negatywnej fantastyczne obrazowanie może być użyte w jeden z dwu albo dwa jednocześnie sposoby: 1) aby zawładnąć emocjami czytelnika, artysta używa regresywnego obrazu, który nie jest traktowany jako znaczący sam w sobie, usprawiedliwiając ten obraz progresywnym celem; 2) w burlesce, karykaturze i satyrze, aby skojarzyć obiekt ataku ze śmiesznymi i deprecjonującymi go ideami i obrazami; fantastyczne obrazowanie oznacza tu coś, co jest jałowe, daremne, przeciwne rozumowi, absurdalne — kompromituje ono przedmiot ataku.

Groteska może się zatem objawiać w sztuce, która jest manifestacją wystarczająco poważnego konfliktu między zaakceptowanymi normami a narosłą emocją. Teoretycznie rzecz biorąc nie ma jednakże niczego, co nie mogłoby być uważane za groteskę z określonego punktu widzenia. W istocie to człowiek uznaje pewne przedmioty za mniej lub bardziej groteskowe niż inne. Fascynacja groteską daje się wyjaśniać jako swego rodzaju dialektyka świadomości i nieświadomości, od-

działywających na naszą psychę na przeciwne sobie, jak widzieliśmy, sposoby. Wpływ świadomej psychiki (przejaw progresywny) pobudza naszą ciekawość dla świata zewnętrznego, obserwowanego jako ostateczny; wpływ nieświadomości (przejaw regresywny) popycha nas do poszukiwań rzeczywistości transcendentalnego rodzaju poza światem rzeczywistym, traktowanym jako zewnętrzny tylko i przemijający. Rzeczywistość psychiczna jest tego rodzaju, że to, co odrzucamy pod wpływem regresywnego albo progresywnego przejawu naszej psychiki, może pociągnąć nas pod wpływ drugiego przejawu. Biegunowość jest, według Junga, niezbywalną cechą ludzkiej psychę.

Psychologiczna teoria, ujmująca znamiona groteski, służy następnie Clayboroughowi do badania konkretnych dzieł literackich. Dzieł wielkiej miary, gdyż analizuje on w świetnych studiach twórczość kolejno: Swifta, Coleridge'a i Dickens'a.

5

Jurij Władimirowicz Mann posłużył się w swojej książce o grotesce przede wszystkim tą metodą, o której pisał Clayborough jako o trzecim z najczęściej spotykanych sposobów określania istoty groteski⁶. Przypomnijmy, że polega ona na rozpatrywaniu groteski w relacji do innych kategorii, takich jak komizm, fantastyka, karykatura, satyra itp. Mann szczegółowo zajmuje się stosunkiem groteski i fantastyki, alegorii, komizmu.

Związki groteski z realizmem są dla niego niewątpliwe. Określa ich naturę w rozdziale *Istota groteski*. Wychodzi od formuły Arystotelesa o sztuce jako naśladowaniu życia. Formuła ta jest tylko pozornie jasna i zrozumiała, w istocie dała asumpt do wielu nieporozumień. Teoretycy klasycyzmu zawężali — zdaniem Manna — formułę Arystotelesa i sprowadzali do nakazu płaskiego naśladowania natury i powierzchownego prawdopodobieństwa. Z kolei burżuazyjna estetyka usiłuje niekiedy wykazywać całkowitą jej nieprzydatność jako formuły przestarzałej.

Między rzeczywistością i sztuką zachodzi stosunek dialektyczny. Sztuka ma nieograniczone możliwości rozwoju, skoro ciągle zmienia się także rzeczywistość. Zwłaszcza że wewnętrzne sprzeczności w sztuce rozwój ów wspomagają. Powstają warunki dla pojawienia się najróżniejszych odmian i form sztuki, w tym także dla pojawienia się groteski. Jest ona, podobnie jak inne formy, powiązana tyśiącem nici ze światem realnym i posiada zarazem własną specyfikę jako odrębny mikrokosmos.

Zwykle określa się groteskę — pisze Mann — jako metodę artystyczną, polegającą na skrajnym wyjaskrawieniu i wyolbrzymieniu. Jest to określenie dalekie od precyzji i budzące zasadnicze wątpliwości.

Nie zawsze dzieje terminu i jego pochodzenie pozwalają poznać jego współczesne znaczenie, ale jest tak w przypadku groteski, pisze Mann, rozpatrując pokrótce narodziny pojęcia „groteska”. Podkreśla, że zestawienia elementów heterogenicznych od początku były niezbywalną cechą groteski. Inną ważną jej cechą jest przejaskrawienie.

Powstaje teraz pytanie, jak przejawia się groteskowe przejaskrawienie w utworze artystycznym. Wygodnie jest rozpatrzeć tę sprawę na przykładzie utworu satyrycznego. Zostają w nim zawsze naruszone zasady obiektywnego, niezależnego od autora przebiegu akcji, które Hegel uznał za fundament „wielkiego stylu epickiego”. Już samo uświadczenie sobie przez pisarza swego zadania jako satyrycz-

⁶ Ю. В. Манн, *О гротеске в литературе*. Москва 1966. Советский писатель, ss. 184.

nego pociąga zwykle przekształcenie przedmiotów i faktów i narzucenie własnego porządku. Powstaje wówczas specyficzny satyryczny „kął widzenia” świata. Wyobrażenie tego świata charakteryzuje się satyrycznym przejawskrawieniem, zgęszczeniem. Spotęgowanie przejawskrawienia i zgęszczenia prowadzi do alogiczności, która stanowi jeden z fundamentalnych składników groteski — gdy poprzednie cechy były charakterystyczne także dla satyr nie dających się określić jako groteskowe. Alogiczność groteski zachowuje moc oddziaływania — a także samo prawo istnienia, dodaje Mann — tylko wtedy, gdy wyraża rzeczywistość realną i realne prawidłowości. Tak mocno podkreślona więź z rzeczywistością prowadzi autora do stworzenia terminu „groteska realistyczna”, którego istotę rozpatruje na przykładzie twórczości Gogola, zwłaszcza *Nosa*. W noweli *Nos* roztacza się przed czytelnikiem cały „groteskowy świat”. Nie jest to jednakże świat całkowicie autonomiczny, samowystarczalny. Natomiast anomalie i absurd rzeczywistości mogą stać się także przedmiotem niegroteskowego wyrazu. Literatura realizmu krytycznego odbijała absurdalność rzeczywistości „wieku merkantylnego” i pojawił się w niej wyraźny nurt groteskowy obok niegroteskowego. Można by nawet postawić tezę, że paralelizm tych nurtów, ich wzajemne oddziaływanie na siebie, ich rywalizacja — prowadzą do wzbogacenia i jednego, i drugiego. Oba nurty wnoszą swoje barwy do ogólnego obrazu świata stworzonego przez literaturę realizmu krytycznego.

Generalna zasada groteski jest złożona i chociaż groteska włącza w siebie element parodii, trawestacji, ironii itp., a kiedy indziej wyrasta na ich gruncie — nie wyczerpuje się w istocie w tych związkach. O grotesce można mówić tylko wtedy, gdy nastąpi zasadnicze naruszenie form naturalnych. Uwagi Manna przypominają tutaj nieco rozważania Jenningsa o deformacji i Clayborougha o naruszeniu „naturalnych warunków organizacji” całości artystycznych. Od parodii i trawestacji groteska odróżnia się jeszcze tym, że nie jest związana z określonym przedmiotem, jak np. parodia z tym, co jest w niej parodiowane. Groteska stanowi autonomiczną całość artystyczną. Wyraża świat, który się wykołoił. Usankcjonowane kategorie przyczynowości, normy, prawidłowości przestają obowiązywać. Pojawia się wówczas fantastyka, gdyż ona też gwałci normy. Jednakże fantastyka nie jest koniecznym atrybutem groteski, ponieważ groteska potrafi się bez niej obejść. Groteska może wreszcie stanowić fundament utworu — pisze Mann — może kształtować gatunki literackie, ale także występuje jako element stylu i wówczas pojawia się ten „groteskowy odblask”, który łatwo dostrzeżemy w utworach np. Dickensa czy Dostojewskiego. I w jednym, i w drugim przypadku groteska pełni ideową rolę: służy artystycznemu, obrazowemu poznaniu świata, które realizuje się różnymi sposobami. Dlatego lepiej mówić nie o „metodzie groteski”, lecz o „groteskowej zasadzie typizacji, odzwierciedlenia życia”. „Groteskowa zasada typizacji” zaczęła się kształtować w starożytności; od romantyzmu począwszy groteska cieszyła się wielkim powodzeniem, jej szczególny rozkwit przypada na wiek XX. Rozważania Manna pokrywają się tu z poglądami innych badaczy groteski.

Groteska wyraża sprawy istotne, chociaż na jej powierzchni często króluje lekkość czy niewybredny żart. Zbyt często dostrzega się tylko tę powierzchnię.

W grotesce pojawia się to, co estetyka nazywa antytezą. W sztuce takie odpychanie się (i przyciąganie) różnych elementów jest jedną z prawidłowości rozwoju, a groteska okazuje się przypadkiem skrajnym tej prawidłowości. Następuje śmiało zaprzeczenie istniejących form artystycznych, pojawia się dysharmonia i wreszcie nowe formy. Niejeden raz w dziejach literatury i sztuki groteska stawała się symbolem nowości. Ale byłoby błędem widzieć w niej jedynie reakcję na zużyte formy sztuki. Czasami tak bywa i wówczas groteska jest jedynie formalnym

eksperymentem. Osiąga pełnię tylko wtedy, gdy realizuje również istotne zadania ideowe, chce wyrazić esencję jakiegoś problemu, pewnego czasu, historii. Autor tworzy w takim wypadku groteskowy mikroświat, w którym wyraża, obrazuje wybrane przez siebie problemy. Skala uogólnienia w grotesce może poszerzyć się tak dalece, że znajdziemy w niej podsumowanie całej historii ludzkości oraz próbę wydobywania z dziejów ich skoncentrowanego sensu. Najlepszym przykładem tego rodzaju groteski są *Podróże Guliwera*.

Groteska odbija społeczne sprzeczności; tworzą ją i kształtują sprzeczności pojawiające się w istnieniu w ogóle, przy czym ich charakter w poszczególnych stadiach jest zdominowany przez społeczne i klasowe antagonizmy. Występująca w grotesce dziwność, powiązana ściśle z kształtującymi ją sprzecznościami, jest jedną z istotnych jej cech. To, co pojawia się w grotesce jako dziwne, niezwykle, wyraża realną dziwność. Zrozumienie groteski, odnalezienie sensu w tym, co niezwykle, w jej kapryśnej estetycznej logice — to przede wszystkim ukazanie takich cech rzeczywistej sprzeczności, które groteskę ukształtowały. Z problematyką sprzeczności wiąże się wysoki stopień uogólnienia w grotesce. Twórca wychodzi bowiem od najbardziej charakterystycznych dla swojego czasu przeciwieństw i rozpatrując je dochodzi do ogólnych rozważań. A zatem stosunek pisarza do przeciwieństw, jego postawa wobec nich, okazują się najważniejszymi czynnikami kształtowania groteski.

Ogólnie rzecz biorąc, istnieją dwa zasadnicze typy reakcji artysty na pojawienie się sprzeczności: 1) artysta jest opanowany pragnieniem zobjektywizowania sprzeczności, znalezienia wobec niej takiego punktu zewnętrznego, z którego mógłby określić i jej rzeczywistą postać, i historyczne znaczenie, a zatem mógłby wynieść się nad nią; 2) niekiedy to, co dziwne, nie daje się zwalczyć, artysta popada w niewolę sprzeczności, „zjednoczony z nią każdą komórką, każdym nerwem swojej istoty”. Johannes Becher — dodaje Mann — mówił w związku z taką sytuacją o pragnieniu „ucieleśnienia chaosu, gdy stoi się w chaotycznym punkcie widzenia” (s. 71).

Podział na te dwa typy jest pomocny przy odróżnieniu groteski realistycznej i romantycznej. Mann używa tu, jak się zdaje, zbyt szerokich określeń. Mimo że istnieją z pewnością cechy charakterystyczne groteski w okresie romantyzmu, stan wiedzy nie pozwala na uzyskanie precyzji, która dawałaby podstawy do użycia pojęcia o tak szerokim zakresie. Mann jest tu ponadto ahistoryczny; oba typy groteski nie wiążą się u niego zbyt mocno z określonymi epokami w dziejach kultury, lecz są próbą ponadhistorycznej typologii groteski.

Romantycy niemieccy precyzyjnie ukazali rozdarcie wewnętrzne i niepewność „chaotycznego punktu widzenia”. Tkwiły w tej postawie sprzeczności następnych szkół literackich Zachodu — aż do ekspresjonizmu, futuryzmu, nadrealizmu. Już w romantyzmie niemieckim pojawiły się takie problemy, jak np. tragiczna samotność człowieka, tęsknota, ból i męka „chaotycznego istnienia”. Groteska romantyczna wiąże się więc z postawą artysty określoną przez Manna jako niewolę sprzeczności.

Pragnienie wyrażenia sprzeczności rzeczywistości burżuazyjnej drogą ich obiektywizacji znalazło odbicie w twórczości Brechta. Epicki teatr Brechta jest — pisze Mann — groteskowy w samej swej istocie. Nie jest to jednakże groteska, której twórca obserwuje świat „z pozycji chaosu”, lecz groteska realistyczna.

Określiwszy w trzech pierwszych rozdziałach swej książki „istotę groteski”, Mann rozpatruje następnie relację: groteska — fantastyka, i wyróżnia dwa rodzaje groteski według charakteru fantastyki. Rodzajem pośrednim, mieszanym, nie zaj-

muje się. W pierwszym przypadku fantastyka jest wynikiem pewnych okoliczności albo pewnych cech bohatera. Jest to najbardziej rozpowszechniony typ groteski. W drugim — jest warunkiem, punktem wyjściowym akcji; mamy tu do czynienia z założeniem fantastycznym.

W pierwszym przypadku fantastyka jest postrzegana i uświadamiana sobie przez odbiorcę jako forma istnienia określonych cech, jako ich logiczne rozwinięcie, chociaż bezpośredniej mechanicznej więzi między fantastyką a tymi cechami nie ma. Proces tego uświadamiania przebiega konsekwentnie wraz z jej rozwojem w danym utworze. W przypadku drugim fantastyka wydaje się czymś narzuconym postaciom i wyobrażeniom. Założenie fantastyczne w utworze pojawia się zwykle na początku akcji. Odbiorca, podobnie jak autor, robiąc owo założenie, zmuszony jest do wyrażenia zgody na to, co będzie się działo. Jeśli przyzwolenie takie jest dobrze przygotowane — zapomina się poniekąd o nim i pojawia się sytuacja, w której fantastyka wydaje się naturalna. Przykładem groteski pierwszego typu jest sztuka Brechta *Okrągłogłowi i ostrogłowi* (*Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*); przykładem drugiego — *Pluskwa i Łażnia* Majakowskiego.

U Brechta groteska ujawnia także jedną ze swych cech charakterystycznych: dwuplanowość. Pierwszym planem jest fantastyka, drugim zaś złowieszczy obraz faszyzmu. Satyra i groteska w literaturze współczesnej szczególnie często posługują się przesadą i fantastyką. Granica między nimi jest trudna do ustalenia, ponieważ przesada przechodzi niepostrzeżenie w fantastykę. Zasada wyrażenia istoty przedmiotu przez doprowadzenie pewnych jego cech do absurdu ujawnia się nie tylko w ogólnej konstrukcji utworu, ale i w jego niektórych elementach, np. w stylu, w zestawieniu wykluczających się wzajemnie zjawisk, scen.

Akcja wspomnianych sztuk Majakowskiego rozgrywa się jako fantastyczny eksperyment. W grotesce tego typu w ogóle występuje, jak to nazywa Mann — „społeczno-uogólniająca funkcja fantastyki”. W sztukach Majakowskiego groteska powstaje jakby na naszych oczach, odnosimy wrażenie, jak byśmy sami brali udział w jej kształtowaniu. W takiej grotesce więz elementów groteskowych i niegroteskowych jest oczywista, chociaż zwykle nie daje się ściśle oznaczyć momentu, w którym „zaczęła się” groteska. Założenie fantastyczne okazuje się w istocie konsekwencją postawienia bohaterów w nadzwyczajnych okolicznościach.

Ogólnie rzecz biorąc, fantastyka jest w utworach groteskowych traktowana jako coś rzeczywistego, prawdopodobnego. Niesie ona część poetyckiej myśli utworu i część kształtu samej jego rzeczywistości. Odczuwamy olbrzymią odległość między fantastycznym a realnym stanem rzeczy, ale jednocześnie znajdujemy w rzeczywistości realnej motywację dla zestawienia realnego i nierealnego stanu rzeczy i ten ostatni możemy ostatecznie uznać za możliwy i prawidłowy. Na tym polega istota oddziaływania fantastyki.

Dwa wyróżnione rodzaje groteski wiąże ważne podobieństwo: w równej mierze właściwa jest im pełnia i przedmiotowość wyobrażenia. Groteskowy świat jest odtworzony w całej pełni, aż do drobiazgów. Jest to świat umowny, a jednocześnie konkretny. Powstaje w takich przypadkach swoista poezja groteski, w której wzajemny stosunek i zgęszczanie „drobiazgów umownych” rodzi specyficzny efekt poetycki. Szczególnie ciekawym przykładem tego zjawiska są *Podróże Guliwera*, gdzie Swift połączył fantastykę z racjonalistycznym i dokładnym opisem miejsca oraz czasu akcji, przywołując nazwy i daty, rozmiary przedmiotów i postaci, z komiczną pedanterią. Przedmiotowość, konkretność groteskowego świata prowadzi Manna do przeciwstawienia groteski i alegorii. Dokładne zdefiniowanie alegorii następuje pewne trudności. Estetycy drugiej połowy XVIII i pierwszej

XIX w. w taki czy inny sposób związani z formującym się realizmem (Lessing, Diderot, Bielinski) wyróżniali dwa typy przenośni, związane z alegorią: 1) przenośnia wychodząca z gotowej, „zadanej” tezy, tłumaczonej następnie i przekazywanej w symbolicznym wyobrażeniu (np. postać Temidy); 2) przenośnia, która chociaż zorientowana jest na „morał”, „wniosek”, wychodzi jednak z konkretnego obrazu, uprzedniego w stosunku do dydaktycznej orientacji (tradycja bajki ludowej i literackiej od starożytności do realizmu). Termin „alegoria” stosowano w estetykach tego okresu do pierwszego z wyróżnionych tu typów przenośni i tak rozumie go również Mann.

„Bajka realistyczna” — podobnie jak groteska — pozostaje w opozycji do alegorii. Alegoryczna przenośnia sprzeczna jest z metodą realistyczną przez swoją suchość i abstrakcyjność. Groteska zaś nie tylko kształtowała się historycznie jako kategoria w dużym stopniu przeciwstawna alegorii, lecz również zawiera w sobie dwuplanowość, która jest metaforyczna w sposób różny od przenośni alegorycznej. Schematyzm alegorii ogranicza jej adres. Jej ostrze godzi tylko w jedną osobę, fakt, zjawisko, nawet jeśli jest to zjawisko tak rozległe, jak skapstwo czy obłuda. Mocne strony alegorii — ostrość i celność satyrycznej myśli — nieuchronnie obracają się w słabości, gdyż pojawia się abstrakcyjność i spekulatywność, wskutek wypreparowania przedmiotów ataku z ich środowiska. Alegorii z natury obca jest pełnia, rzeczowość i malowniczość obrazu; jest ona jak sylogizm, z którego nieuchronnie wynika tylko jeden wniosek. Natomiast „groteska realistyczna” — pisze Mann — to „samo życie” (s. 102). Im dokładniej ją sobie przyswajamy, tym głębszy ujawnia sens. Alegoria jest jednoznaczna; groteska — wieloznaczna. Bywają jednak utwory, gdzie alegoria jest przemieszana z groteską, np. *Podróże Guliwera*.

Występujący w grotesce komizm nie jest prostym zastosowaniem „grubego komizmu” i jego specyfika nie polega na wysokim stopniu ostrości, trywialności, jak często się sądzi. Groteska nie jest jedynie techniczną metodą i dlatego o pojawiającym się komizmie w utworze groteskowym można sądzić tylko na podstawie utworu jako całości, na podstawie jego ideowo-artystycznego sensu. W kapryśnych i jakby przypadkowych elementach komizmu odkrywamy pewną prawidłowość. Jego źródło leży w sprzeczności między pozorną przypadkowością i alogicznością groteski a jej realnymi uwarunkowaniami i pojmowaniem istoty rzeczywistości.

Komizm jest w grotesce modyfikowany w specjalny sposób; występuje w nim śmiech podszyty grozą, zepsuty goryczą, niepokojący; śmiech „nie bardzo wiadomo z czego”, nieco wbrew woli śmiejącego się, gdyż po chwili refleksji przedmiot rozśmieszający okazuje się wcale niezabawny. A zatem i w komizmie skryty jest element dwuplanowości, występuje w nim nawet tragizm.

W odniesieniu do groteski szczególnie słuszna okazuje się myśl, że percepcja komizmu wymaga rozwiniętego smaku estetycznego. Prostuduszość czy naiwność komizmu nie wykluczają bowiem wcale jego ukrytej powagi i głębi. Powodowany przezeń spadek napięcia ma w grotesce pewną dodatkową cechę. Mann mówi bowiem o „oczyszczeniu groteskowym”. „Groteskowa *katharsis* jest związana z odnajdywaniem tego, co rozumne, w tym, co nierozumne, tego, co naturalne — w tym, co dziwne” (s. 132). Jest to sformułowanie tym ciekawsze, że albo niespotykane u innych teoretyków groteski, albo całkowicie przeciwstawne ich poglądom. Wydaje się, że byłoby zbyt nieostrożnie robić z tego powszechną zasadę, ale w przypadku „groteski realistycznej” zjawisko *katharsis* ograniczonej, niepełnej, osłabionej niewątpliwie może zajść. Powstaje jednak pytanie, czy zastosowanie tu terminu „*katharsis*” jest właściwe. Jest to przecież tylko pewna emocja towarzysząca znajdowaniu głębokiego sensu w tym, co pozornie bezsensowne.

Komizm w grotescie ma swą specyfikę, ale nie zawsze występuje w stanie czystym. Pojawiają się w nim elementy bufonady, farsy, „grubego komizmu”, lecz zasada jego dwuplanowości pozostaje przy tym nienaruszona.

W grotescie spotykamy zjawisko „spotęgowania”, pojmowane jako nowa jej jakość, występująca przede wszystkim w literaturze i sztuce XX w., powiązana ze szczególnym rozkwitem groteski właśnie w naszych czasach. Nasilenie spotęgowania prowadzi w sposób naturalny do pytania o jego granicę. Trudno byłoby jakąś dopuszczalną granicę z góry wytyczać, wiadomo jednak, że istnieje pewna linia, po przekroczeniu której spotęgowanie przekształca się w „prostotę” — w naszym przypadku w prostotę likwidującą groteskę. Gdy utwór dąży do spotęgowania (albo prostoty), to możliwości tego dążenia są teoretycznie nieograniczone, ale po przekroczeniu owej granicy traci się treściwość („содержательность”) spotęgowania (albo prostoty). W takim przypadku naruszone zostają więzy między sztuką a rzeczywistością. Podobny skutek sprowadza pozbawienie kompozycji groteskowej jej wewnętrznego usprawiedliwienia: umowny fundament groteski staje się samowystarczalny, co burzy harmonijną jej dwuplanowość; zrywają się wówczas nici skojarzeniowe łączące groteskę z rzeczywistością.

Spotęgowanie groteski w twórczości wielkich pisarzy XX w. było pełne treści, ale zarysowało się niebezpieczeństwo spotęgowania samowystarczalnego, odciętego od realnej rzeczywistości. Twórczość Pirandella — szeroko omawiana przez Manna — a w jeszcze większym stopniu twórczość Kafki, była niekiedy bliska tego krytycznego punktu.

Groteska wydobywa ogólny sens danej epoki — o czym wielokrotnie wspomina Mann — i wyraża go przy pomocy całego arsenału środków, które zostały omówione. W literaturze współczesnej na Zachodzie pojawiła się tendencja do przedstawiania ogólnego obrazu świata w sposób pozornie zwykły. Wszystko tu powszednie, dopuszcza się jedynie ledwo zauważalne „udziwnienie”. Ale to wystarczy, by w utworach tych wystąpił „uogólniający odbłask groteski”.

Rozważania Manna nad naturą groteski skupiały się przede wszystkim wokół relacji: groteska — realizm. Oczywiście, problem ten nie został wyczerpany, chociaż autor postawił szereg ważnych kwestii. Książka Manna ma pewną charakterystyczną wadę, którą dzieli z innymi omawianymi tu książkami. Oto każda z nich obserwuje groteskę przede wszystkim z jednego określonego punktu widzenia, co musi prowadzić do połowicznego tylko sukcesu, jako że mamy do czynienia z pojęciem wyjątkowo złożonym. Groteskę bowiem należy badać z wielu punktów widzenia i pamiętając zarówno o jej związkach z realizmem, relacjach z pojęciami pokrewnymi, jak i innymi problemami wyrażającymi jej bytowanie historyczne — uzupełnić ją koniecznie teorią psychologiczną. Wydaje się, że synteza tych różnych punktów widzenia jest jedyną drogą do zobaczenia problematyki groteski w całej pełni, a to byłoby z kolei punktem wyjścia do względnie precyzyjnego ujęcia jej wymykającej się badaniu istoty.

Lech Sokół