

Lee Byron Jennings

Termin "groteska"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/4, 281-318

1979

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

LEE BYRON JENNINGS

TERMIN „GROTESKA”

Nieprzypadkowo groteska — a także zjawiska pokrewne, takie jak „absurd” i „tragikomedia” — stały się ostatnio przedmiotem szerokiego zainteresowania; mają one być nawet sposobem ekspresji odpowiednim dla naszych czasów. Taki autorytet jak Dürrenmatt utrzymuje, że nie znamy już pojęcia winy jednostkowej ani poczucia miary, niezbędnych dla tragedii, i dlatego, by stworzyć pozory jakiegoś oblicza dla naszego żadnego oblicza nie posiadającego i pełnego paradoksów wieku, musimy uciekać się do tragikomedii i groteski¹. Także Camus widział w „absurdalności” najłatwiej rozpoznawalną cechę świata pozbawionego wszechobejmującego sensu, świata zagadkowego, w którym czujemy się obco, „skoro braknie wspomnienia utraconej ojczyzny albo nadziei na ziemię obiecaną”². Twórczość Becketta, Ionesco, Geneta, Albee i innych, która wydaje się potwierdzać ten punkt widzenia, stała się ostatnio przedmiotem studium Martina Esslina, gdzie wskazuje on na długą historię teatru „absurdu” i broni go jako sposobu zmuszania publiczności, by zmierzyła się z ponurą rzeczywistością, pozbywając się iluzji i fałszywych konwencji i przezwyłączając w ten sposób beznadziejność czasów współczesnych³.

Tego promienia nadziei nie dane było dostrzec Moritzowi Goldsteinowi, który w r. 1913 zaproponował zgryźliwie, by panujący w jego epoce styl określać mianem „*das Grotesk*”, przez analogię do „*das Barock*”⁴. Przekonanie, że „czas wypadł z wiązań” i że powszechne oba-

[Lee Byron Jennings — germanista amerykański.

Przekład według: L. B. Jennings, *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*. Berkeley and Los Angeles 1963, rozdz. 1: *The Term „Grotesque”*, s. 1—27.]

¹ Cytowane przez W. Kaysera, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1957, s. 11.

² A. Camus, *Mit Syzyfa*. W: *Eseje*. Przełożyła J. Guze. Warszawa 1971, s. 93.

³ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*. Garden City, New York 1961, s. 292, 314 n.

⁴ M. Goldstein, *Das Grotesk*. „Die Grenzboten” 72, nr 1 (1913), s. 180—185.

lanie dawnych wzorców i norm może prowadzić jedynie do chaosu, pojawiło się wprawdzie w różnych momentach historii i zwykle było w znacznej mierze uzasadnione. Z pewnością obecny stan rzeczy szczególnie sprzyja takiemu pogładowi; nigdy chyba przedtem zwątpienie w ostatecznie harmonijny porządek świata nie było tak głębokie. A jednak sytuacja współczesna stanowi jedynie kulminację stopniowego procesu, którego początki sięgają co najmniej schyłku średniowiecza i który pogłębił się znacznie około r. 1800, gdy załamanie się racjonalistycznego optymizmu przyniosło wzrastającą rozpacz i zwątpienie. Nie należy dać się zwieść uporczywemu podkreślaniu wyższego porządku rzeczy w dziełach romantycznych tamtego okresu; w rzeczywistości jest to gwałtowna próba uratowania w sferze emocjonalnej tego, co zostało utracone w sferze intelektualnej: hipotezy o życzliwie urządzonym świecie, w którym człowiek gra rolę główną. Jeśli konsternację spowodowaną tym kryzysem myśli współczesnej traktujemy z pewnym lekceważeniem, to prawdopodobnie dlatego, że wciąż zachowujemy reśztki tej krzepiącej XVIII-wiecznej wiary w pięcie się wzwyż człowieka i nie zauważamy grozy poruszania się bez celu w obcym świecie, grozy, którą przed nastaniem naszego stulecia chyba tylko Büchner i Nietzsche pojęli w pełni i dali jej odpowiedni wyraz.

Nie ustalono jeszcze, jaką rolę w tym procesie dezorientacji odegrała groteska; tymczasem jednak powinniśmy zastanowić się, co termin ten oznacza i czy rzeczywiście należy utożsamiać groteskę z chaosem i absurdalnością, jakie mają znamionować wszelką sztukę wyrażającą współczesny dylemat.

Takie pojmowanie groteski legło u podstaw jednej z poważniejszych prac na ten temat, jakie ukazały się ostatnio, książki niezującego już Wolfganga Kaysera⁵. Groteska to dla niego „*die verfremdete Welt*”, znajomy świat, który nagle staje się obcy i dziwaczny, to wtargnięcie w nasze życie królestwa chaosu i paradoksu. Książka Kaysera wzbudziła szerokie zainteresowanie, posłużyła już jako podstawa kilku studiów, a nawet okrzyknięto ją ostatecznym i decydującym słowem w dyskusji nad groteską. Wystarczająco dużo pytań jednakże pozostało bez odpowiedzi, by uzasadnić powtórne rozpatrzenie całej sprawy⁶.

⁵ Zob. przypis 1.

⁶ Zob. moją recenzję w „*Journal of English and Germanic Philology*” 58 (1959), s. 161—164. Spośród tych recenzji, które nie ograniczają się do suchego jedynie omówienia pracy Kaysera bądź do ogólnikowej pochwały, na szczególną uwagę zasługuje recenzja L. Spitzera w „*Göttingische Gelehrte Anzeigen*” 112 (1958), s. 95—110. Otwarcie negatywną ocenę, opartą jednak na dość kruchych podstawach, znajdziemy w artykule W. Preiffer-Belli, *Grotesk, grotesk!* („*Begegnung*” 14, 1959, s. 5). J. Hermand (*Napoleon und die schwarze Spinnne. Ein Hinweis*, „*Monatshefte*” 52, 1960, s. 305—308) zdaje się podzielać nasze wątpliwości co do precyzji definicji Kaysera, opartej na tak nieuchwytnych wartościach jak *das Es*. Mniej przekonujące są natomiast jego zastrzeżenia do abstrakcyjnego podejścia este-

Nie jest naszym celem kreślenie historii słowa czy pojęcia „groteska”. Prawdopodobnie zaciemniłoby to jedynie kwestię obecnego znaczenia te-

tycznego do problemu groteski, który jego zdaniem powinien być ujmowany historycznie. Ze studiów opierających się bezpośrednio na pracy Kaysera, a nie wspomnianych w dalszym ciągu przypisów, zob. E. M. Chick, *Comic and Grotesque Elements in Ernst Barlach*. „Modern Language Quarterly” 20 (1959), s. 173—180. — E. E. Reed, *Dürrenmatt's „Der Besuch der alten Dame”: A Study in the Grotesque*. „Monatshefte” 53 (1961), s. 9—14. — H. J. Schrimpf (Kleist: „Der zerbrochene Krug”. W zbiorze: *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen*. Ed. B. von Wiese. Düsseldorf 1960, s. 339—362) słusznie zwraca uwagę na groteskowość tej sztuki i jej protagonisty; natomiast jego przekonanie, że Kayser doszedł do ścisłej, a nawet „heurystycznej” definicji (s. 360), wydaje się pochopne. K. Guthke (*Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*. Göttingen 1961) przychyliła się do poglądu Kaysera na groteskę, sprzeciwiając się jednak milczącemu założeniu, że tragikomedie jest groteskowa. Stosunek groteski do tragizmu został dosyć obszernie omówiony przez K. Scholderera (*Über das Groteske*. „Deutsche Universitätszeitung” 7, nr 14, 18 VII 1952, s. 12—14), który uważa, że groteska ukazuje wtargnięcie chaosu, gdy tragedia zakłada daleko posunięte uporządkowanie świata. Moja rozprawa doktorska *The Grotesque Element in Post-Romantic German Prose: 1832—1882* (University of Illinois, 1955; D. A., 16, 1956, s. 121—122) powstała zupełnie niezależnie od pracy prof. Kaysera, jak na to wskazuje jej data. Miałem przyjemność słyszeć jego wykład *The Grotesque in Literature and Painting* w Uniwersytecie Illinois 5 I 1956; wtedy też dowiedziałem się o jego zainteresowaniu tym problemem i mogłem już ofiarować mu streszczenie mojej właśnie ukończonej rozprawy. Aczkolwiek praca Kaysera musi być brana pod uwagę w każdym omówieniu mającym ambicję ujęcia całościowego, to jednak nie wydaje mi się, by zapoznanie się z nią pociągało za sobą konieczność jakiegś zasadniczej zmiany moich wcześniejszych poglądów na naturę groteski, np. że istota groteski polega na nadawaniu elementowi demonicznego lęku cech śmiesznych i trywialnych w celu jego rozbrojenia, a więc że groteska to demoniczność przemieniona w śmieszność. Ze względu na wygodę w niniejszym studium przyjmuje się, że „groteskowość” oznacza po prostu każdy przejaw groteski, chociaż można by to zakwestionować. Nie opublikowane rozprawy Ch. Lumpe i R. Pernuscha zasługują na większą uwagę niż ta, z jaką się spotkały. Lumpe (w pracy pisanej pod kierunkiem Kaysera, *Das Groteske im Werk Wilhelm Buschs*. Göttingen 1953) nie dochodzi wprawdzie do żadnej jednolitej definicji groteski, czyni jednak ważne spostrzeżenie, że bliska jest tu dynamiczna zasada absurdu, która — w odróżnieniu od komizmu — grozi podkopaniem samych podstaw naszego zwykłego świata, a nawet posłuszna jest swym własnym przewrotnym prawom (s. 66 n.). Interesujący również jest wniosek, że sama fantazja intelektualna i abstrakcyjna absurdalność nie zawsze muszą być groteskowe, a ponadto, że terminu tego używają często jako wygodnej etykiety ci, którzy chcieliby pozbawić tę zagadkę jej niebezpiecznej magii (s. 72 n., 77). Pernusch (*Das Groteske. Studien zur grotesken Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Wien 1954) podkreśla znaczenie groteski jako sposobu stawiania czoła temu, co irracjonalne i demoniczne. Jego ujęcie groteski wydaje się jednak zbyt szerokie i abstrakcyjne, gdyż obejmuje typy zarówno ekstatyczne i wizjonerskie, jak i bardziej gorzkie, frywolne i sprośne. Słabym punktem wszystkich kosmicznych interpretacji groteski jako świata chaosu jest to, że w praktyce bardzo trudno ustalić, czy struktura naszego uporządkowanego świata została rozerwana, czy jedynie naruszona. Pewne pomieszanie pojęć bierze się tu także (jak w wielu pracach) z trudności rozróżnienia między wizerunkiem chaotycznego świata a umyślnym two-

go terminu, zamiast ją wyjaśnić⁷. Wystarczy powiedzieć, że słowo to pierwotnie znaczyło tyle co „podobny do malowideł w grotach [*grottolike*]” i po raz pierwszy użyto go w renesansowych Włoszech na określenie pewnego typu fantazyjnych dekoracji odkrytych w odkopanych budowlach i pochodzących z czasów starożytnych. Sądząc z niektórych przykładów ornamentyki imitującej ten styl, konotacje „okropny” czy „monstrualny” pojawiły się wcześniej w historii tego wyrazu, obok znaczeń „fantazyjny”, „kapryśny” czy „dziwaczny”⁸.

Przez pewien czas jednak w ujęciach teoretycznych dominował aspekt bardziej niewinny. XVIII-wieczna *Geschichte des Grotesk-Komischen Flögla* to w rzeczywistości dzieje błazenady, Arlekina i jemu podobnych,

rzeniem chaosu w innych celach. W niedawno wydanym zbiorze esejów (*Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama*. Stuttgart 1962) M. Esslin, R. Grimm, H. B. Harder i K. Völker przyjmują, że groteska będąca dominującą cechą współczesnego dramatu i mająca wiele wspólnego z absurdem i demonizmem nie doczekała się jeszcze zadowalającej definicji.

⁷ Spitzer w swej recenzji książki Kaysera (zob. przypis 6) jest zdania, że zbyt silny nacisk położono na historię słowa „groteska” zamiast na historię zjawiska, do którego się ono odnosi, wskutek czego przeoczono przejawy groteski w czasach średniowiecznych, kiedy samo słowo było nieznanne.

⁸ Kwestię tę rozpatruje R. R. Anderson (*Beiträge zur Geschichte des Wortes „Grotesk“*. Ohio State University 1958), który zgromadził imponujący materiał dowodowy z wczesnych źródeł na poparcie swej tezy, że we wczesnych użyciach tego terminu przeważa konotacja „wdzięczne” i „czarujące” i że wbrew temu, co utrzymuje Kayser, znaczenie „przeróżające” czy „okropne” pojawia się dopiero w XIX wieku. Po pierwsze jednak, Kayser bynajmniej nie wyraża stanowczego poglądu w tej sprawie, twierdząc, że dostrzega zaledwie odcień czy nutę czegoś dręczącego, niesamowitego i przyprawiającego o zawrót głowy (*op. cit.*, s. 22); po drugie zaś wydaje się niewiarygodne, by niektóre z zachowanych przykładów tego typu ornamentacji renesansowej mogły być kiedykolwiek uważane za całkowicie wdzięczne i niewinnie czarujące. Innymi słowy, pierwiastek dręczący, nieprzyjemny, musiał oczywiście istnieć w formie utajonej, chociaż wielu ówczesnych krytyków z jakiegoś powodu nie uświadamiało sobie tego (zresztą Anderson również zdaje się nie zawsze go dostrzegać). Prawdopodobnie wynikało to nie tyle z chęci niedopuszczenia do siebie przykrości duchowej, ile z faktu, że ludzie w tamtych czasach przyzwyczajeni byli do okropności i dobrze znosili irracjonalność i chaos — albo dlatego, że nie odeszli daleko od średniowiecznego demonizmu, albo też dlatego, że wyzwalając się od niego, odczuwali pogardliwą niemal wyższość wobec jego przejawów. Wydaje się jednak, że wyraźną konotację okropności, makabryczności czy rozpaczliwej rzeczywistości trudno wyśledzić przed rokiem 1800. Kayser nie znajduje żadnego naprawdę przekonującego przykładu przed *Die Nachtwachen des Bonaventura* (1804), chociaż zauważa pewne zbliżanie się pojęcia groteski do pojęcia chaosu i tragizmu u F. Schlegla (zob. *ibidem*, s. 54 n., 63). Stosunkowo wczesny przykład niedwuznacznej konotacji „okropne” znajdujemy w dzienniku Z. Wernera pod datą 15 XI 1810 (zob. *Die Tagebücher des Dichters Zacharias Werner*. Ed. O. Floeck. „Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart” 289, 1939, s. 198), gdzie przedstawienie piekła przez pewnego artystę renesansowego określa on jako „*voll der grotesksten, die wildeste Verzweiflung ausdrückenden Gestalten* [postacie wyrażające najbardziej groteskową, najdzikszą rozpacz]”.

i chociaż postaci komedii *dell'arte*, jak większość form błazeńskiego humoru, zawsze przejawiały tendencję do niesamowitości (co uwydatniają szkice Callota), Flögel jest tego właściwie nieświadom⁹. By wymienić parę bardziej znanych autorytetów: Victor Hugo w swojej przedmowie do *Cromwella* skłania się jeszcze ku temu dawniejszemu pojmowaniu groteski, choć dostrzega również aspekt okropności i monstrualności; Poe natomiast zdaje się rozumieć przez ten termin coś wyłącznie makabrycznego czy strasznego, zapoczątkowując w ten sposób tendencję bardziej nowoczesną¹⁰. Niemniej jednak przez cały wiek XIX — szczególnie wśród estetyków niemieckich — utrzymuje się pogląd, że groteska to po prostu gatunek komedii niskiej lub pewien typ ekstrawaganckiej przesady czy bezcelowej kombinacji przeciwieństw¹¹. W gruncie rzeczy jest to wciąż jeden z tych punktów, w których niemieckie użycie tego słowa różni się od amerykańskiego; sankcjonuje ono określanie jako „*Grotesken*” takich stosunkowo niewinnych zjawisk, jak filmy Laurela i Hardy'ego czy esejów Roberta Benchleya, dalekie jest jednak od jednolitości¹².

Równie zawiśnięty obraz przedstawia obecne użycie tego terminu w Stanach Zjednoczonych, musimy jednak przyjrzeć mu się dokładniej, jeśli nasze rozważania mają mieć jakąś praktyczną podstawę. Co prawda, niektóre przykłady zebrane w ciągu ostatnich paru lat, głównie z gazet i pism ilustrowanych, nie tyle wyjaśniają, ile wskazują na potrzebę wyjaśnienia. Terminy „groteska”, „groteskowy” pojawiają się w tak różnych wypowiedziach, jak rządu Stanów Zjednoczonych czy postaci

⁹ C. F. Flögel, *Geschichte des Groteskekomischen: Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*. Liegnitz und Leipzig 1788. Zob. H. Schneegans, *Geschichte der grotesken Satire*. Strassburg 1894.

¹⁰ Kayser, *op. cit.*, s. 81 n. Zob. również uwagi Kaysera o przejściowym, niejasnym i nieco szczególnym, lecz częstym stosowaniu tego terminu przez F. Schlegla, głównie w znaczeniu „wysoce fantazyjne, paradoksalne, heterogeniczne” (*ibidem*, s. 50 n.).

¹¹ Zob. przypis 50.

¹² Nazwisko Benchleya pojawia się w takim kontekście u H. Stammlera (*Amerikanische Literaturgeschichte im Überblick*. Bamberg 1950, s. 73). Stosowanie określenia „*Filmgroteske*” jest zbyt powszechne, by wymagało dokumentacji. Hasło „*Groteske*” w *Sachwörterbuch der Literatur* G. von Wilperta (Stuttgart 1955) stanowi typowy przykład niejednoznaczności i braku precyzji. Za istotę tego gatunku uważa się tu humor, ironię, ekscentryczność i pozorny paradoks; lecz podkreśla się również, że nonsens i zanik formy mogą przybrać wymiar demoniczny, a do „mistrzów” tego typu pisarstwa zalicza się twórców tak różnych, jak Jean Paul, Arnim, Hoffmann, Byron, Poe, Twain i Wedekind. O tym, jak dowolnie stosowany jest ten termin w Niemczech Zachodnich, nawet w krytyce literackiej, świadczy fakt, że B. von Wiese (*Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*. Düsseldorf 1956, s. 185, 220) może mówić zarówno o rzeczach, które są „zabawnie groteskowe [*heiter-grotesk*]”, jak i o takich, które są „przerażająco groteskowe [*grauenvoll grotesk*]”.

z rysunków satyrycznych, Majora Hoople'a. Słowo to znajdujemy często w sąsiedztwie takich określeń (najwyraźniej uważanych za jego synonimy), jak „ekscentryczny”, „dziwaczny”, „ekstrawagancki”, „wyszukany”, „fantastyczny”, „absurdalny”, „niedorzeczny” — ale także „przerazający”, „złowrogi”, „chorobliwy”, „gotycki”, „monstrualny” i „makabryczny”. Pozycję pośrednią między tymi sferami znaczeń wydają się zajmować „nienormalny”, „szpetny” i „zdeformowany”¹³. Wzmiankę o „ładnie groteskowym” budynku należy uznać za anomalię¹⁴.

Duża jest także rozpiętość tego, co określa się jako groteskowe; do przykładów łatwiejszych należą chimery gotyckie (kilka przypadków), maski i rzeźby afrykańskie, ludzie z pewnymi deformacjami ciała czy okaleczeniami (np. Indianie południowoamerykańscy, którzy umieszczają krążek w dolnej wardze)¹⁵, rośliny skarłowaciałe wskutek napromieniowania atomowego¹⁶, wiktoriańskie lub dziwacznie zaprojektowane budowle¹⁷, kobiety w malarstwie Picassa i De Kooninga, maski karnawałowe, uniwersyteckie konkursy brzydoty, rysunki Charlesa Addamsa i (zupełnie trafnie) komiks o Dicku Tracy, komiksy grozy, role grane przez Belę Lugosi, *musical* pt. *Totentanz* oraz twórczość Williama Faulknera, Tennessee Williamsa, Carson McCullers i Laurence'a Durrella¹⁸.

¹³ Z braku miejsca pominiemy tu dokumentację, z wyjątkiem przykładów szczególnie uderzających bądź wymagających dodatkowego komentarza. Użycie tego terminu przez rząd Stanów Zjednoczonych zostanie wyjaśnione później; użycie przez Majora Hoople'a (26 XII 1959), aczkolwiek utrzymane poniekąd w tym samym duchu, jest raczej złożone i niezupełnie jasne („Ba! — nie potrzebuję takiego groteskowego przypomnienia, że mam tylko 10 dolarów”).

¹⁴ „Time”, 17 VI 1957, s. 18.

¹⁵ „National Geographic” 121, nr 1 (styczeń 1962), s. 118. Wśród dotkniętych nieszczęściem osób tak określanych są także ofiary akromegalii („Saturday Evening Post”, 25 V 1957, s. 118). Ostatnio w magazynie „Life” (10 VIII 1962, s. 34) czytaliśmy o dzieciach „groteskowo zdeformowanych” wskutek stosowania thalidomidu.

¹⁶ „New Yorker”, 20 VII 1957, s. 47 n.

¹⁷ Np. Pałac Kultury w Warszawie („Saturday Evening Post”, 9 III 1957, s. 100); kościół Sagrada Familia Gaudiego w Barcelonie („Time”, 19 VIII 1957); Imperial Hotel Franka Lloyda Wrighta w Tokio („Time”, 23 XII 1957).

¹⁸ Zob. W. Van O'Connor, *The Grotesque in Modern American Fiction*. „College English” 20 (1959), s. 342—346, i wersję rozszerzoną stanowiącą tytułowy esej jego ostatniej książki, *The Grotesque: An American Genre and Other Essays* (Carbondale, Illinois, 1962). O'Connor opiera się w swym pojmowaniu groteski na teoriach V. Hugo, Ruskina, Bagehota, a zwłaszcza Th. Manna; zajmuje się pozornie niczym nie usprawiedliwioną i niestosowną przemocą i brzydotą, obrazem życia pozbawionego sensu, lecz mogącym wskazywać drogę do nowego rodzaju sensu i piękna, w utworach takich autorów, jak William Faulkner, Nelson Algren, Sherwood Anderson, Nathaniel West, Carson McCullers i James Purdy. Konkluduje on: „Groteska jako gatunek czy forma literatury współczesnej jednocześnie staje wobec antypoetyczności i brzydoty i przedstawia je, od strony oka, jako najbliższe dostępnej nam wzniosłości. Groteska obraża nasze poczucie ustalonego porządku i zaspokaja lub zaspokaja częściowo naszą potrzebę choćby tymczasowego, bardziej elastycznego uporządkowania” (s. 19).

Wśród tworców natury tak określanych znajdują się sęp amerykański i kangur (ten ostatni przykład znajdujemy u tak pedantycznego stylisty jak James Thurber)¹⁹. Częste są przykłady, gdzie pojęcie groteski zlewa się z budzącą grozę okropnością; tak „ze wszystkich bóstw hinduskich żadne nie jest tak wstrząsająco groteskowe jak Kali, bogini zagłady” — ma ona płonące czerwone oczy, podobne do kłów zęby i cztery ręce, a w jednej z nich trzyma oderwaną głowę ludzką²⁰. Za groteskowe uznano również: pomysł Hawthorne’a węża wyhodowanego w żołądku człowieka²¹; obraz, na którym „stwór podobny do psa goni krzyczącą chimery, na pozór przygwożdżoną do krzyża”²², i dzieci opuchnięte wskutek choroby nerek²³. Najbardziej może wstrząsający przykład znajdujemy w *Hiroshimie* Johna Herseya, gdzie opisani są okropnie poranieni ludzie²⁴.

Równie często jednak możemy zaobserwować jedynie nieznaczną dziwaczność lub niewłaściwość w zjawiskach określonych jako groteskowe, takich jak: małe dziewczynki w trykotach, obyczaje i moralność w Kalifornii²⁵, życie roślinne na pustyni Mojave, ślady szminki na twarzy mężczyzny, prowincjonalny polityk z Południa, młodzieńcze wyczyny Churchilla, Humbert, postać z powieści Nabokova, w swej namiętności do Lolity, triumf senatora McCarty’ego czy film stripteasowy pokazany bez towarzyszącego mu dźwięku, dla wprowadzenia w błąd jury²⁶. Dziwaczne postacie, np. w powieściach, określa się modnie jako „groteski” (praktycznie jest to jedyna możliwość użycia tego słowa jako rzeczownika w języku angielskim). Tak więc dla Wolcotta Gibbisa „mężczyźni i kobiety w *The Iceman Cometh* i *Zmierzchu długiego dnia* (...) byli groteskami w tym sensie, że ich degradacja i rozpacz niemal śmiesznie wy-

¹⁹ „Holiday”, grudzień 1960, s. 11. J. Thurber (*The Years with Ross*. Boston 1957, s. 254) cytuje rysownika Charlesa Addamsa, który miał powiedzieć, że otrzymuje do swych rysunków szereg sugestii, z których większość nie nadaje się do wykorzystania, gdyż „są one w najgorszym możliwym guście, ale czasami w pewien groteskowy sposób zabawne”. Addams daje więc do zrozumienia, że jego własne prace nie są groteskowe — nie jest jednak jasne, na czym opiera się to przekonanie.

²⁰ „Newsweek”, 3 VIII 1959, s. 36.

²¹ *Edgar Allan Poe and Others: Representative Short Stories of the Nineteenth Century*. Ed. M. B a u d i n, Jr. New York 1953, s. 36.

²² „Life”, 4 III 1957, s. 79. Chodzi o obraz Francis a B a c o n a.

²³ „National Kidney Disease Foundation, Southern California Chapter Bulletin”, bez daty. Osoby, które muszą w dziwacznych pozycjach leczyć złamania, prawie na pewno będą określane jako groteskowe, tak jak w depeszy United Press z 28 IV 1954 o dziewczynce cierpiącej na skutek długotrwałego znęcania się nad nią przez matkę.

²⁴ J. H e r s e y, *Hiroshima*. New York 1946, s. 45.

²⁵ „New Yorker”, 27 III 1954, s. 119—120.

²⁶ „Los Angeles Times”, 19 XII 1961, pt. 1, s. 16.

kraczały poza wszystko, co znamy z potocznego doświadczenia”²⁷. A oto bardziej może typowe nagromadzenie „grotesek”:

emerytowany murzyński przedsiębiorca pogrzebowy; malarz-karzełek ożeniony z dużą blondynką pokrytą pieprzykami; niezwykle zamożny i wpływowy mężczyzna i jego niewiarygodnie neurotyczna żona; malarka, która pilotuje muzyków jazzowych i jest żoną byłego więźnia; murzyńska pieśniarka jazzowa, która regularnie co parę miesięcy wychodzi za mąż i rozwodzi się²⁸.

Poskręcane, zwęglone czy inaczej jakoś zniekształcone szczątki drzew lub budowli często określane są mianem groteskowych, podobnie jak kształty przypadkowe — cienie, powykrzywiane gałęzie, postrzępione linie brzegowe itp. Nieco rzadziej używa się tego terminu w odniesieniu do dziwacznie wyglądających urządzeń mechanicznych, niezależnie od tego, czy stanowią one modyfikację urządzenia znanego, czy też nie; „groteskowe” mogą więc być: statek wielorybiczny, stary samochód przerobiony na samochód wyścigowy, odpadki w składzie złomu, anteny radarowe, instalacje w White Sands czy koła i klapy zwisające z lądującego samolotu.

Innym raczej nieoczekiwanym użyciem terminu „groteskowy” jest częste określanie w ten sposób pewnej niezgrabności, zwłaszcza osób zmarłych, umierających bądź okaleczonych: ciało uderzone przez samochód groteskowo opada, nogi umarłego groteskowo sterczą, ofiara strzelaniny osuwa się w groteskową pozycję siedzącą, polegli na wojnie — leżą w groteskowych pozach²⁹.

Nie wszystkie przykłady są tak obrazowe. W istocie słowa „groteskowy” używa się często w znaczeniu „niestosowny” czy „niedorzeczny”, tj. rażąco niezgodny z okolicznościami czy ich racjonalną interpretacją. Tak np. rząd Stanów Zjednoczonych uskarża się w nocie zatwierdzonej przez prezydenta Eisenhowera, że stanowisko Związku Radzieckiego jest „groteskowe i niebezpieczne” [...] ³⁰; Adlai Stevenson uważa „pogłoski o udzielonym rzekomo wywiadzie za groteskowe” ³¹; amerykańskie ośrodki obronne przeciw syndykatowi zbrodni są „groteskowo niedostateczne” ³²; umiłowane teorie jakiegoś profesora zostają „groteskowo wypa-

²⁷ W. Gibbs w „New Yorker”, 11 V 1957, s. 78.

²⁸ „New Yorker”, 19 XII 1959, s. 130. W tym samym duchu o kwizach telewizyjnych mówi się, że „zaludniają je nie istoty ludzkie, lecz groteski” (J. Lardner, „New Yorker”, 27 IX 1958, s. 78). Rzadziej używa się tego rzeczownika na określenie utworu literackiego, np.: „Jak wszystkie groteski, z wyjątkiem tych największych, *Tatuowana róża* tak wściekle zaczyna podnosić smaki rzeczywistości, że rzecz sama szybko gubi się w przygotowach” („Time”, 19 XII 1955, s. 96).

²⁹ Przykłady zaczerpnięto z różnych źródeł, od „New Yorker” do „Front Page Detective”.

³⁰ Depesza Associated Press z 20 IX 1958.

³¹ „Time”, 6 VI 1960, s. 82.

³² „Harper’s Magazine”, listopad 1960, s. 33.

czone” w pracach egzaminacyjnych³³, a kabina łodzi jest „groteskowo mała”³⁴. Liczne wzmianki o „groteskowych” pomyłkach, gafach itp. zdają się być utrzymane w tym samym duchu — chodzi o to, że pomyłka jest prawie niewiarygodna.

Trudno nie zauważyć, iż „groteskowy” jest zwykle określeniem pejoratywnym; ilustrują to częste przykłady nazywania czegoś „po prostu” groteskowym. Niejednokrotnie też termin ten implikuje, że coś nie odpowiada wymogom estetycznym, z powodu czy to swej niestosowności, czy to nadmiaru okropności. Tak więc „wystarczyłyby jeden fałszywy krok”, by spektakl telewizyjny 1984 Orwella „stał się żenująco groteskowy”³⁵; najbardziej jednak „złowrogie” obrazy Maxa Ernsta „ratuje od czystej groteskowości jedynie ich techniczna doskonałość i subtelność”³⁶, a o Janie Müllerze, malarzu pełnych udręki wizji, mówi się, że „nawet w swych najbardziej groteskowych momentach fascynuje, gdzie mniejszy talent wzbudzałby jedynie odrazę”³⁷. Czasem walka z groteskowością nie zostaje uwieńczona powodzeniem; aktor, od którego wymaga się, by występował pomalowany na zielono i udawał ożywionego trupa, „zмага się heroicznie z rolą, której żaden komik na świecie nie zdołałby uchronić od groteskowości”³⁸.

Jest to zaiste dezorientujący zbiór przykładów użycia słowa „groteska”. Przyjmując ściśle leksykograficzny punkt widzenia i rozważywszy wszystkie definicje, jakie znaleźć można w słownikach, moglibyśmy nawet doznać pokusy, by zrezygnować z definiowania tego terminu lub by zdecydować się na definicję niezmiernie szeroką, taką jak „przesadne zniekształcenie lub niespójność”. W istocie definicje takie już proponowano³⁹; zdają się one jednak rozwadniać pojęcie groteski, godząc się zbyt łatwo na najniższy wspólny mianownik i lekceważąc znaczenie tych użyć, które czytelnik uznałby zapewne za szczególnie trafne. Jak

³³ J. Thurber, *The Thurber Album. A New Collection of Pieces About People*. New York 1952, s. 206 n.

³⁴ „New Yorker”, 25 IV 1953, s. 70. Interesującym przykładem użycia tego terminu w odniesieniu do dziwaczności będącej na pograniczu konkretności i abstrakcji jest „groteskowy pomysł miłości jako kapusty, która przetrwa i zaćmi piramidy” — sformułowanie krytyka cytowanego przez R. Welleka i A. Warrena (*Teoria literatury*. Przekład pod redakcją i z posłowiem M. Żurowskiego. Warszawa 1976, s. 232).

³⁵ „Time”, 5 X 1953, s. 80.

³⁶ „New Yorker”, 18 III 1961, s. 140.

³⁷ „Time”, 2 II 1962, s. 44.

³⁸ „New Yorker”, 19 IX 1953, s. 68 n. Słowa W. Gibbsa, którego sformułowania świetnie ilustrują ironiczne i nieco protekcjonalne użycie słowa „groteskowy”. Zob. jego uwagę o „romansie, który w zamierzeniu ma być wzruszający, lecz który odbiorcom bardziej wyrobionym może się wydać trochę groteskowy” („New Yorker”, 14 V 1955, s. 122).

³⁹ Zob. przypis 50.

zwykle przy definiowaniu kategorii estetycznych (i wielu innych), w jakimś momencie musimy przyjąć, iż pewne użycia są właściwsze od innych, i wyodrębnić je jako prototypowe.

Użycie słowa „groteskowy” w znaczeniu „niedorzeczny” „niespójny” czy „niesłychany” można prawdopodobnie wykluczyć jako najszersze, a więc najslabsze, z różnorodnych użyć; termin ten można w takich przypadkach bez trudu zastąpić innymi. Ponadto mamy tu przypuszczalnie do czynienia z użyciem ironicznym; gdy coś niedorzecznego nazywa się „groteskowym”, należy w tym rozumieć pewną przesadę, tak jak wtedy, gdy jako „monstrualne” określa się coś, co w rzeczywistości nie wykazuje podobieństwa do okropnych czy niekształtnych stworów, lub gdy różnym zjawiskom pozaseksualnym, odczuwanym jako naganne, nadaje się miano nieprzyzwoitych⁴⁰.

Wydaje się, że również pojęciu zniekształcenia brakuje niezbędnej precyzji. Zniekształcenia (tj. zmiany na gorsze) mogą być różnego rodzaju i nie wszystkie są groteskowe. Musimy zapytać, co zostało zniekształcone, jak i w jakim celu. Jeśli za groteskowe uznać wszystko, co przesadzone lub dziwaczne, pojęcie to staje się tak szerokie, że właściwie pozbawione znaczenia.

Przeciwko pojmowaniu groteski jako niewinnej jedynie fantazji, karykatury czy żartobliwości (a z poglądem takim wciąż jeszcze można się spotkać) przemawia dodatkowo częsta przewaga elementów negatywnych, niepokojących i strasznych, okropności, choroby i zniszczenia. Tym samym jednak częsta dominacja żartobliwych i śmiesznych aspektów oraz postawy sugerującej, że zjawisk tych pod żadnym pozorem nie należy traktować poważnie, zdaje się wykluczać jako kryterium groteskowości niczym nie złączoną okropność⁴¹.

⁴⁰ Semantyczną inflację słowa „nieprzyzwoity” omawia A. Hamilton w *Words Lost, Strayed, or Stolen* („The Atlantic”, wrzesień 1954, s. 55 n.).

⁴¹ Utożsamianie groteski z budzącą grozę okropnością, wydaje się zdradliwe. „Time” (9 II 1962, s. 84 n.) zgadza się z Dürrenmattem, że „groteska” jest kluczowym określeniem w stosunku do jego twórczości, ale podstawą do takiej oceny ma być „makabryczna i przepojona śmiercią” tematyka jego utworów, gdy tymczasem sam Dürrenmatt, w przytaczanym tam fragmencie, podkreślał swe powinowactwo z Arystofanem i Swiftem i odżegnywał się od „okropności czy osobliwości” charakterystycznych dla groteski romantycznej. Moje przypadkowe rozmowy z kolegami i znajomymi prowadziły do zastanawiających wniosków: część z moich rozmówców (głównie osoby pochodzenia niemieckiego) sprzeciwiała się przypisywaniu grotesce koniecznie cech przerażających czy negatywnych, będąc zdania, że jest to po prostu gatunek żartobliwy, gdy tymczasem inni — a tych było więcej — równie żywo protestowali przeciw wiązaniu jej koniecznie z czymś komicznym czy żartobliwym, uważając, że cechuje ją głównie niesamowitość. Dürrenmatt i inni mają zapewne rację, uznając groteskę za gatunek nietragiczny czy antytragiczny. Jeśli traktować groteskę jako obraz jakiegos świata, jego sensu i formy, to najłatwiej stosuje się ona do świata pozbawionego celu, wyzutego z ciepła i zrozumienia, świata, gdzie nawet okropnościom odmawia się wielkości, która nadałaby im sens.

Określanie mianem groteski okropności objawiającej się w sposób dziwny i osobliwy ma dość długą tradycję. Tak rozumiał ten termin Poe, który wiązał go z popularną modą na „niemieckie” okropności i usiłował nawet wypierać się groteski, gdy chodziło o jego własne opowiadania⁴². Taka „gotycka” groteska wciąż jest typem najbardziej przekonującym dla wielu badaczy i skojarzenie z niemieckością nie wygasło od ubiegłego stulecia; tak więc „groteskowe i pełne okropności” filmy, jakie robili Niemcy w latach dwudziestych i trzydziestych, „uważane są za zwiastuny tych groteskowych i okropnych wydarzeń wczesnych lat czterdziestych, do których się przyczyniły”⁴³, a „niemiecka groteskowość pomysłu” jest wciąż terminem zrozumiałym w odniesieniu do co bardziej chorobliwych i dziwnych konceptów Hawthorne’a⁴⁴.

W gruncie rzeczy z tym pojmowaniem groteski jako dziwacznej i budzącej grozę okropności, czyli niesamowitości, zgadza się również Kayser, który podkreśla radykalne i przerażające odejście od tego, co znamy. Aczkolwiek przyznaje on, że zjawisku temu może towarzyszyć śmiech, wydaje się, iż w jego odczuciu musi to być sataniczny śmiech desperacji, i chociaż uważa, że demoniczność może zostać poprzez śmiech wyegzorcyzmowana, nie jest zupełnie jasne, jak — jego zdaniem — ma się to odbywać⁴⁵. Z drugiej jednak strony straszliwa wspaniałość niektórych dzieł wybranych przez Kaysera kłóci się nieco z takimi przykładami jak Wilhelma Buscha Eispeter, którego stopniałe szczątki zostają w końcu zawieszane wśród cierni, by tam zginęły⁴⁶.

Moglibyśmy wprowadzić klasyfikację groteski na różne typy, od wielkiego do trywialnego, jak to uczynił Ruskin i wielu innych⁴⁷, i przyjąć, że dzieli się ona na groteskę wspaniałą, tragiczną i okropną; zważywszy jednak panujące już i tak pomieszanie pojęć, rozsądniej, wydaje się, jest dążyć do wyodrębnienia jednego pojęcia, istotnego rdzenia znaczeniowego lub przynajmniej jednego bieguną, wokół którego mogą się obracać różnorakie pojęcia — w przeciwnym bowiem wypadku odróżnianie groteski od pojęć pokrewnych, takich jak dziwaczność czy niesamowitość, stanie się jeszcze trudniejsze.

Istnieją pewne konkretne obiekty i postacie, do których termin „gro-

⁴² Zob. Kayser, *op. cit.*, s. 81 n. Chodzi tu o przedmowę E. Poe do jego *Tales of the Grotesque and Arabesque* (Garden City, New York b. r.). O tym, że utożsamiał on groteskę z budzącą grozę okropnością, świadczy m. in. jego uwaga o „bezcelowej zbrodni, cudactwie, którego groteskowa groza nie ma nic wspólnego z człowieczeństwem” (*Zabójstwo przy rue Morgue*. W zbiorze: *Opowieści niesamowite*. Przekład S. Wyrzykowskiego. Kraków 1974, s. 194).

⁴³ „Magazine of Fantasy and Science Fiction”, sierpień 1959, s. 93.

⁴⁴ *The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne*. Ed. N. H. Pearson. New York 1937, s. 782.

⁴⁵ Kayser, *op. cit.*, s. 201 n.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 126 n.

⁴⁷ Zob. przypis 59.

teska” stosuje się najtrafniej i przy których budzi on najmniej wątpliwości. Do nich właśnie musimy nieustannie powracać, jeśli chcemy ustalić podstawowe rozumienie tego terminu, zwłaszcza biorąc pod uwagę wspomnianą już tendencję do zbytniego generalizowania i uabstrakcyjniania. Na razie powinniśmy się zająć cechami samego obiektu, a nie rodzajem hipotetycznego „świata”, z którego pochodzi. Na pierwsze miejsce wśród tych najbardziej typowych przykładów groteski wysuwa się chimera architektury gotyckiej; znajome postacie zdobiące katedrę Notre-Dame mogą służyć jako przedstawiciele tej rozlicznej rodziny. Innym charakterystycznym typem są postacie demonów i diabłów w sztuce XV- i XVI-wiecznej, np. w *Kuszeniu św. Antoniego* Grünewalda czy *Rycerzu, Śmierci i Diabie* Dürera. Przedstawienia Piekła Hieronima Boscha można nazwać groteskowymi *in toto*, najbardziej jednak zasługują na to miano zaludniające je demony, dziwacznie łączące w sobie cechy zarówno świata zwierzęcego, jak i przedmiotów martwych. Osobna wzmianka należy się także drzeworytom, które pojawiły się w latach sześćdziesiątych XVI w. jako ilustracje do Rabelais’go, przedstawiającym postacie przypominające kociołki i inne utensylia; warto również wspomnieć diabła-armatę, plującego włóczniami i berdyszami w *Kuszeniu św. Antoniego* Callota. Nieco odmienny typ postaci, nie mniej groteskowy, występuje w sztuce dekoracyjnej renesansu; najczęściej spotykanym motywem jest tu postać ludzka fantastycznie przechodząca w różne formy roślinne — wici, liście czy gałęzie. Niektóre z tych figur mają w sobie coś z uroczystego piękna, inne — satyry o lubieżnym spojrzeniu — budzą niepohamowaną odrazę⁴⁸. Termin „groteska” nasuwa się ponadto prawie nieuchronnie w odniesieniu do pewnych postaci komedii *dell’arte*, szczególnie tych śmiesznych starych rozpustników w rodzaju Pantalone’a, i chociaż z określeniem tym spotykamy się stale w odniesieniu do kłownów, właściwie może się ono stosować jedynie do tych bardziej fantastycznych, rozwichrzonych i przerażających. Sztuka i mitologia ludów prymitywnych, w ich różnorodnych artefaktach, fetyszach, idolach, maskach i widowiskach, wydają się nieustannie balansować na krawędzi groteskowości, poczynszy od dawnych ko-

⁴⁸ W istocie wydaje się, że istnieją dwa sposoby rozbijania demonicznego lęku przez komizm. Jeden to niepozbowione wdzięku żartobliwe upiększenie, renesansowe *capriccio*; drugi to prostackie, grube błazeństwo, które uosabia grecki satyr i w którym rezygnuje się z wszelkiego wdzięku. Gdzieś po środku znajduje się *commedia dell’arte*. Twarze w groteskowych dekoracjach renesansu rzadko są całkowicie złowrogie, ale też nie są życzliwe. Zdają się one albo niezupełnie obojętnie przyglądać jakiejś groźnej budzącej okropności, albo delektować swą własną deformacją i wulgarnością. Jeśli niekiedy wyrażają również cierpienie, to jest ono bardziej komedianckie, udane niż wzbudzające współczucie, podobnie jak w przypadku diabłów doświadczających mąk swych ofiar na obrazach Boscha. Wydaje się, że wkraczamy w świat, gdzie zaciera się różnica między dręczycielem a dręczonym.

stiumów z niemieckiej *Fastnacht* do japońskich demonów, co, nawiasem mówiąc, przemawia przeciwko hipotezie, jakoby groteska miała swe źródło w wyrafinowanych rozważaniach o świecie i życiu. Również osoby dziwaczne, odznaczające się pewną deformacją ciała, uderzają nas, przykro powiedzieć, jako groteskowe — garbusi, ludzie o długich nosach, długich cienkich nogach, dużych lub małych głowach, itd. Listę tę można by rozszerzyć o pewne stworzenia morskie, a także szkielet ludzki, który nader często pojawia się jako groteskowy. Pewna elementarna groteskowość zdaje się ponadto często cechować to, co dostrzegamy w kształtach nieregularnych, np. kleksach, powyginanych gałęziach i korzeniach, chmurach, ukształtowaniu skał, kłębach dymu czy upstrzonej cętkami tapecie. Służą one oczywiście jedynie pobudzeniu naszej wyobraźni, która posiada przyrodzoną skłonność do tworzenia z różnych elementów form groteskowych⁴⁹.

Wszystkie te przykłady rzeczywiście wykazują znaczne zniekształcenie, a łączenie cech ludzkich z cechami zwierząt, roślin i przedmiotów martwych dowodzi, że mamy tu do czynienia z elementem wysoce fantastycznym. Nie należy stąd jednak zaraz wnosić, że wszystko, co zniekształcone lub fantastyczne, wszystko, co monstrualne lub nieprawdopodobne, każde odchylenie od praw natury lub norm powszedniego życia jest groteskowe — aczkolwiek z poglądem takim spotykamy się aż nazbyt często nawet w formalnych systemach estetycznych⁵⁰.

⁴⁹ Reprodukcje „rabelais'owskich” drzeworytów (będących najprawdopodobniej dziełem François Despreza) znaleźć można u Schneegansa (*op. cit.*, s. 293—306). Zob. W. Hoffmann, *Caricature from Leonardo to Picasso*. New York 1957, s. 36 n. Renesansowe dekoracje barwnie opisuje P. Heilbronner (*Grotesque Art*. „Apollo” 28, 1938). Omawiając fontanny we Florencji, pisze on: „Jest to dziwny świat, świat istot hybrydalnych, które żyją tu życiem niespełnionym, pełnym zadumy. Twarz ludzka nabrała cech zwierzęcych; cechy zwierzęce uległy ucłowieczeniu. Uszy wyginają się jak rogi barana lub przybierają kształty morskich małży. Broda wygląda jak rybie płetwy, brwi przypominają liście fantastycznej rośliny. Skóra zmienia się w łuski lub pancerze, z ramion zamiast ludzkich rąk wyrasta coś w rodzaju strusiego ogona. Nogi przekształcają się w rybie ogony (...). Nawet zwykły wspornik kamiennej ławy spogląda na ciebie z groteskowym grymasem podobnego do mięczaka gnoma” (s. 221). Skrajne przykłady fantazyjnego zniekształcenia postaci ludzkiej można znaleźć w *Neuw Grottesken Buch* Ch. Jamnitzera z r. 1610 (zob. W. Hoffmann, *op. cit.*, s. 64). Groteskowy charakter artefaktów ludów prymitywnych ilustrują zdjęcia zamieszczone w studium L. Adama *Primitive Art* (wyd. III. Melbourne, London, Baltimore 1954, zwłaszcza nry 1b, 5b, 13c, 25, 36b, 39b).

⁵⁰ J. Volkelt (*System der Ästhetik*. München 1905—1914) pisze: „Wir haben also an Formen von starker Unterbrochenheit und Zerrissenheit zu denken, an Formen, die in hohem Grade zerknittert und zeraust, aufgeworfen und wulstig, mager und spiessig, verrenkt und auswuchsartig sind [Powinniśmy się zastanowić nad formami bardzo rozdartymi, które w znacznym stopniu są już zniszczone i zużyte, wypaczone i sztuczne, jałowe i wypaczone, które są wybrykiem wyobraźni]” (II, 412). T. Lipps (*Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*.

Samo „zniekształcenie” jest pojęciem wymagającym dalszego wyjaśnienia. Sugeruje ono bowiem, że istnieje wzorzec czy kształt oryginalny, który ulega zmianie, oraz siła, pod której wpływem zmiana ta się dokonuje. Sposób oddziaływania tej siły może być rozmaity; może np. nastąpić zmiana rozmiaru czy zarysu, dodanie lub ujęcie jakichś części bądź też zatarcie ostrych konturów. Zmiana może imitować przemiany naturalne albo nadawać organizmom żywym cechy nieorganiczne, przedmioty martwe mogą zostać ożywione i odwrotnie. Zakłada się ponadto, że forma oryginalna nie jest tak całkowicie odmieniona, by nie można jej było rozpoznać; nowa forma jest pewnym odbiciem dawnej bądź ją sugeruje. Wreszcie zniekształcenie jest terminem negatywnym, implikuje bowiem, że forma nowa jest w jakiś sposób mniej pożądana niż poprzednia. Zmiana jest zmianą na gorsze, procesem upadku lub dezintegracji — przechodzeniem od piękna do brzydoty, od harmonijności do dysharmonii, od użyteczności do bezużyteczności, od sensowności do bezsensu czy od zdrowego do chorobliwego.

Hamburg und Leipzig 1903—1906) twierdzi, że groteska to „*diejenige komische Darstellung, (<...> für welche die Karikatur, die Übertreibung, die Verzerrung, das Unglaubliche, das Ungeheuerliche, das Phantastische, das Mittel zur Erzeugung der komischen Wirkung ist* [ten rodzaj komicznego przedstawienia, dla którego karykatura, przesada, zniekształcenie, nonsens, absurd i fantazja są środkami służącymi do wywołania komicznych efektów]” (I, 584). K. Rosenkranz (*Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg 1853) charakteryzuje groteskę jako „*eine Willkür, die aller Gesetze zu spotten scheint* [samowolę, która urąga wszelkim prawidłom]” (s. 221). F. Th. Vischer (*Kritische Gänge*, Hrsg. R. Vischer, Wyd. 2. München 1921) również jest zdania, że groteska wiąże się z fantastycznym humorem, który „*spielt (<...> als unendliche Willkür mit der Welt* [igra ze światem jako nieokiełznana samowola]”; stałe kontury zostają pochwycone przez jakieś szaleństwo i rozwiewają się w „*einem wilden Taumel* [dzikim upojeniu]”. Gautier i Bergson podkreślają element absurdu i nielogiczności (zob. dobrze udokumentowaną rozprawę E. Schweizera, *Das Groteske und das Drama Frank Wedekinds*, Tübingen 1929; s. 13). Zob. także B. Krudewig, *Das Groteske in der Ästhetik seit Kant*. Rozprawa doktorska. Bonn 1934. Przykładem skrajnie szerokiego typu definicji, w myśl której wszelki dysonans zostaje uznany za groteskę, jest definicja E. Jordana (*The Aesthetic Object. An Introduction to the Philosophy of Value*, Bloomington, Indiana, 1937). Za główną cechę groteski uważa się tu bezkształtność, zanik formy; „rozklada ona sztukę z powrotem w pierwotny »Urschleim« życia” (s. 266 n.). W rezultacie takie zjawiska jak architektura gotycka, protestantyzm i demokracja mogą mieć w sobie coś groteskowego (*ibidem*, s. 274). Osobliwą próbę uznania groteski za sposób istnienia, w którym zawiera się cała dezorientacja i brak trwałych podstaw, cechujące nasze czasy, podejmuje M. Thiel (*Die Auflösung der Komödie und die Groteske des Mythos*. „Studium Generale” 8, 1955, s. 273—284, 328—348, 349—361); znaczenie słowa „groteska” pokrywałoby się więc w dużej mierze ze znaczeniem słowa „absurd” czy „bezsens”. Wywód nie zyskuje jednak na przejrzystości przez takie wypadki w rejonie heideggerowskie, jak np.: „*D.h. aus dem Fragen der Grundfrage wird ein das Fragen fragendes Fragen* [Tzn. z kwestionowania pytania zasadniczego wynika kwestionowanie stawiania pytań w ogóle]” (s. 329).

Jeśli rozpatrzymy pod tym kątem wspomniane wyżej typowe twory groteskowe, zobaczymy od razu, czym jest ta forma wzorcowa, która ulega zmianie: to ludzkie ciało i twarz. Zniekształcony dom czy inną konstrukcję można nazwać groteskowymi, lecz użycie to jest nieco mniej niż przekonujące, i prawdopodobnie nikomu nie przyszłoby do głowy zastosować ten termin do zdeformowanego czworoboku czy trójkąta. Najbardziej nawet dziwaczny demon w swym ogólnym wyglądzie jest ludzki, jakkolwiek nieludzkie byłyby jego cechy indywidualne. Z twórców będących kombinacją człowieka i bestii najbardziej groteskowe są niewątpliwie te, w których przeważa człowiek. Niektóre zwierzęta w swych kształtach naturalnych mogą nas uderzać jako groteskowe (np. stworzenia morskie, które dlatego, że są nam nie znane, wydają się nowymi wymysłami natury); lecz nawet wtedy zwykle myślimy o nich jako „ludziach”, zgodnie z pewną prymitywną tendencją do antropomorfizacji. Zazwyczaj dopatrujemy się u takich stworzeń „oczu”, „twarzy”, „ramion” itd. nawet wtedy, gdy nie ma ku temu żadnych podstaw anatomicznych. Szczególne wrażenie, jakie wywiera ludzki szkielec, polega także na jego podobieństwie do absurdalnie chudej i kościstej osoby żywej. Pospolite jest dopatrywanie się w formach powykrzywianych pni itp. postaci zwierząt, gdyż kształty zwierzące należą do tych stałych form, przy których wyobraźnia przychodzi z pomocą percepcji; prawdziwie jednak groteskowy efekt powstaje dopiero wtedy, gdy wychodzą na jaw twarze i postacie ludzkie. Wrażenie człowieczeństwa nie może być zbyt silne, zniekształcenie zaś — choć nie może być tak wielkie, by zatrzeć wszelkie ślady postaci ludzkiej — musi wykazywać drastyczne odejście od tych elementów ludzkiego wyglądu i osobowości, które znamy z potocznego doświadczenia. Tak właśnie dzieje się w przypadku ludzi upośledzonych fizycznie: deformacja musi być wystarczająco wyraźna, byśmy zapomnieli na chwilę, że mamy przed sobą osobę rzeczywistą. Groteskowość postaci w fantastycznych maskach i kostiumach również polega na fakcie, że wyższe cechy osobowości ludzkiej zostają ukryte, ukazuje się nam natomiast nowa postać, którą z trudem można by nazwać ludzką. Twór groteskowy to postać wyobrażona w kategoriach kształtu ludzkiego, lecz pozbawiona rzeczywistego człowieczeństwa.

Groteska może być niekiedy wynikiem kapryśnej nieregularności ze strony natury, nas jednak najbardziej interesuje deformująca działalność ludzkiej wyobraźni. W groteskowych wytworach wyobraźni ujawnia się daleko idące zniekształcenie; zachwianiu ulegają najgłębsze podstawy naszej istoty: stałość i niezmiennność ludzkiego kształtu. Zniekształcenie zmierza ku chaosowi lub bezkształtności; jest to widoczne w tendencji do przybierania przez formy przypadkowe i ogromnie zróżnicowane (kleksy z atramentu itd.) charakteru groteskowego. Jednocześnie jednak przykład ten ukazuje, że do chaosu nigdy naprawdę nie docho-

dzi. To nie całkowicie bezkształtne kleksy uderzają nas jako groteskowe, ale raczej te, które w jakimś sensie są rozpoznawalne, jakkolwiek nieprawdopodobne i nienaturalne stwory zdają się przedstawiać. Możemy przyjąć, iż w tworzeniu groteski wyobraźnia ludzka działa w sferze reprezentowanej przez te przypadkowe zjawiska natury — na pograniczu formy rozpoznawalnej i nierozpoznawalnej. Groteska wykazuje coś więcej niż powierzchowne zniekształcenie właściwe większości karykatur, które zmieniają ogólne zarysy i efekt swój uzyskują dzięki wyolbrzymieniu jakiejś części w stosunku do całości; w grotesce zniekształcenie sięga podstaw naszego postrzegania rzeczywistości. Ważne jest to, że postać groteskowa łączy w sobie zasadniczo odmienne elementy pochodzące z różnych światów — zwierzęcego, roślinnego i nieorganicznego — lub człowieka i bestii. „Oryginał” (zwykle kształt ludzki) zostaje nie tyle zniekształcony w ścisłym tego słowa znaczeniu, co zburzony i odbudowany według nowych zasad. Elementy rzeczywistości znanej nam z doświadczenia zostają ponownie połączone tak, by utworzyć nową całość, obcą tej rzeczywistości; normy codziennego życia zostają zastąpione „antynormą”. Fantastyczne stwory zdają się pochodzić z ich własnego świata chaosu, gdzie nasze normy się nie stosują. Niezależnie od tego, jak głęboko związany z wyobraźnią jest ten proces, jego rezultaty są całkowicie konkretne⁵¹. Jakkolwiek fantastyczne i niewiarygodne byłyby te stwory, muszą nas one przekonać o swym istnieniu dzięki si-

⁵¹ Trafnie ujmuje to J. E. Poritzky (*Dämonische Dichter*. München 1921): „In der Groteske wird die Phantasie des Lesers nicht im Geringsten respektiert; die Groteske gebärdet sich vielmehr ganz realistisch und ist von absichtlich pedantischer Genauigkeit in der Angabe von Ungeheuerlichkeiten [Groteska wcale nie uwzględnia ludzkiej wyobraźni. Groteska przybiera postać raczej realistyczną i z zamierzoną pedantyczną dokładnością oddaje potworności]” (s. 101). T. Mann (*Betrachtungen eines Unpolitischen*. Berlin 1918, s. 584) zauważa: „Das Groteske ist das Überwahre und überaus Wirkliche, nicht das Willkürliche, Falsche, Widerwirkliche und Absurde [Groteska jest do przesady—prawdą i ze wszech miar rzeczywistością, a nie nonsensem, fałszem, zaprzeczeniem rzeczywistości i absurdem]”. Wydaje się, że stawia on znak równania pomiędzy groteską a ekspresjonizmem, zwłaszcza gdy w grę wchodzi intencja satyryczna. Jeszcze mocniej ową przesadnie realną i satyryczną stronę groteski podkreśla G. Nidoszywin (*Über das Groteske*. „Bildende Kunst” nr 4, 1954, s. 14). F. Lion (*Bemerkungen über Alfred Döblin*. „Neue Rundschau” 33, 2, 1922, s. 1002—1013) czyni trafne spostrzeżenie, że groteska powstaje tam, gdzie spotykają się chaos i kosmos; groteskowe demony chińskie przychodzą ze świata chaosu i kręcą się wokół świata ładu, pewne siebie i zdolne go zniszczyć. Wydaje się, że postacie groteskowe rzeczywiście najczęściej pojawiają się na pograniczu dwóch światów czy sfer. Świata elfów w *Die Elfen Tiecka* — świata, który sam w sobie nie jest wcale groteskowy, bo chociaż fantastyczny, pozbawiony jest śladu okropności — strzegą przed śmiertelnikami dwie dziwaczne, budzące odrazę, bladolice postacie podobne do sów, ze skrzydłami nietoperza, w płaszczach przeciwdeszczowych i z parasolami zrobionymi z „dziwnych skór”. Dziewczynka Marie mówi o nich: „Ich möchte lachen, und mir graut [Chciałabym się śmiać, a ogarnia mnie rozpacz]” (L. Tieck, *Der blonde Eckbert und andere Erzählungen*. Stuttgart 1954, s. 62).

le, z jaką się ukazują i narzucają naszym zmysłom. Niezbędny jest tu element nagłości, zaskoczenia, jaki towarzyszy zazwyczaj naszej reakcji w zetknięciu z nieznanym tworem natury. Ujawnienie wyraźnego zamierzenia ze strony autora może zniweczyć efekt groteskowy, przynajmniej w pierwszej chwili, a w każdym razie znacznie go osłabić. Nawet wtedy, gdy obiekt groteskowy zbudowany jest z części, które nasz intelekt uznaje za zasadniczo niespójne i odmienne, pewnej niższej zdolności postrzegania musi on się wydać zintegrowany. Jest to w pewnym sensie organiczna całość, ponieważ przedstawia żywy twór, „organizm” złożony z części, które najwyraźniej funkcjonują razem, chociaż nie powinny. Groteska posiada treść, siłę i głębię; zlepek zasadniczo różnych i niespójnych elementów nie będzie groteską, jeśli powstały w ten sposób twór nie zacznie żyć własnym życiem.

Absolutne nieprawdopodobieństwo nie jest zatem nieodzowną cechą groteski⁵². Aby można było mówić o grotesce, musi powstać złożona relacja, polegająca na tym, że jesteśmy przekonani, iż naprawdę mamy przed sobą coś, co normalnie uznalibyśmy za niemożliwe. Tam gdzie pojawia się prawdziwe wrażenie nieprawdopodobieństwa, przesłania ono efekt groteskowy, szczególnie jeśli nieprawdopodobieństwo wynika z odejścia od konkretności, tak iż nasza zdolność wyobrażenia sobie stworów fantastycznych ulega zawieszeniu.

Co więcej, zniekształcenie, z jakim mamy do czynienia w tworze groteskowym, ani nie jest całkowicie przypadkowe, ani nawet nie ma na celu jedynie zmiany kształtu ludzkiego. Przebiega ono w pewnych kierunkach i sprawia, że obiekt zniekształcony nabiera szczególnego charakteru. Twór groteskowy przedstawia zazwyczaj postać demoniczną bądź błazeńską i oba te typy są w nim nierozdzielnie związane; możemy więc powiedzieć, że cechuje go zawsze połączenie cech przerażających i śmiesznych — lub ściślej, że wywołuje on u odbiorcy równocześnie reakcje lęku i rozbawienia. Ten szczególny efekt podwójny obserwujemy np. w przypadku gotyckich chimer, gdzie groźnemu pokazowi dziobów, rogów i szponów towarzyszy często głupkowaty, złośliwy czy pożądlivy grymas i sprośne gesty. W postaciach karnawału i innych popularnych obrzędów zawsze dochodziły do głosu obie te tendencje; dla starożytnych Rzymian jedna z takich postaci, pożerający dzieci potwór Manducus był postacią „*ridicula et formidolosa*”, obiektem żartów dla dorosłych, wzbudzającym jednak lęk u dzieci⁵³. Tradycyjna tendencja do przedstawiania Diabła jako błazna lub

⁵² Przesada posunięta aż do niemożliwości jest kluczowym pojęciem w teorii Schneegansa; np. gdy mówimy o człowieku, którego nos jest tak długi, że przejście przez bramę miejską zajmuje mu godzinę, mamy do czynienia z groteską (zob. A. Schneegans, *Das Possenhafte, Burleske und Groteske in Leben und Kunst*. „Beilage zur Allgemeinen Zeitung”, 20 IX 1899, s. 4 n.).

⁵³ Flögel, *op. cit.*, s. 14.

postaci budzącej śmiech daje początek wielu groteskom i stanowi, być może, klucz do zrozumienia procesu psychicznego, w którego wyniku groteska powstaje. Wśród Eskimosów przynajmniej zjawisko to wydaje się dobrze znane. Pewien badacz tej kultury stwierdza, iż

⟨jedna z masek Eskimosów⟩ odzwierciedla zainteresowanie mglistym pograniczem przerażenia i śmiechu, charakterystyczne dla eskimoskiej sztuki i wierzeń. Połączenie tych dwóch elementów pojawia się stale w eskimoskich mitach i obrzędach, i artysta prawdopodobnie świadomie wprowadza je do swego dzieła⁵⁴.

Wreszcie — w szkielecie ludzkim, w jego pozorach uśmiechu i ogólnym podobieństwie do marionetki, kryje się również potencjalny przynajmniej aspekt śmieszności. Postać Śmierci w *Tańcu śmierci* Holbeina np. wkłada błazeńską czapkę i oddaje się małym drwinom ze swych ofiar. Gdy Śmierć i Diabeł przywdziewają strój błazna lub gdy kłown zmienia się w demona, przyobleka się przed nami w kształt niewątpliwa postać groteskowa.

Ponieważ teorie groteski również oscylowały zawsze między pojęciami niesamowitej i budzącej grozę okropności a śmiesznej błazenady czy żartobliwego upiększenia, uzasadnione jest przypuszczenie, że groteska łączy w sobie te pozornie sprzeczne tendencje i że właśnie mechanizm łączenia ich jest kluczem do jej zrozumienia.

Szczególność natury lęku i rozbawienia, jakie towarzyszą grotesce, stanie się jaśniejsza, gdy zanalizujemy uczucia wywoływane przez te potworności natury, które służą jako pierwowzór postaci groteskowej. Widok skrajnie zdeformowanej osoby wywołuje swoisty rodzaj lęku; nie jest to lęk racjonalny, jaki budzi istnienie realnego niebezpieczeństwa, lecz coś głębszego i bardziej pierwotnego niż strach przed dzikimi bestiami czy obcymi. Jest to ten sam lęk, jaki odczuwamy w koszarze sennym, gdy wydaje się nam, że ściga nas zmora czy demon.

Ale widok osoby zdeformowanej wywołuje także inne uczucie, niemal równie pierwotne, ściślej jednak związane ze świadomymi, myślowymi procesami, a mianowicie uczucie rozbawienia. Stoi ono w całkowitej sprzeczności z naszymi ludzkimi uczuciami wobec tej osoby i naszym współczuciem dla jej kalectwa; niemniej jednak jest to uczucie elementarne i często uświadamiamy sobie jego obecność pod bardziej „cywilizowanymi” postawami. Popęd komiczny, z jakim mamy tu do czynienia, niewiele ma wspólnego z dowcipem czy humorem, który opiera się na subtelnych związkach intelektualnych; bliższy jest on ra-

⁵⁴ F. H. Douglas i R. D'Harnoncourt, *Indian Art of the United States*. New York 1941, s. 177. Sytuacja wydaje się jednak bardziej skomplikowana, gdyż w innym miejscu w tej samej książce czytamy, że „tylko nieliczne z częstych zniekształceń czy przejawień podobizn ludzi lub zwierząt mają być groteskowe w zamierzeniu”, są natomiast wynikiem stylizowanych wzorów plemiennych (s. 11).

czej prostackiemu śmiechowi, jaki budzi to, co wulgarne, bestialskie i okrutne, czy grzesznej przyjemności, z jaką ogląda się czasem rzeczy chorobliwe lub nieprzyzwoite. W grę może tu wchodzić również element zdumienia w zetknięciu się z czymś niesłychanym, nieprawdopodobnym; dominuje jednak poczucie przewagi nad obiektem groteskowym — przyglądamy mu się z pozycji wyższości i z pełną rozbawienia wzgardą dla jego śmieszności. Ta ostatnia faza zaznacza się najwyraźniej wtedy, gdy potworność zostaje odsunięta od głównego nurtu życia i postawiona przed nami po to jedynie, byśmy ją kontemplowali (np. na scenie czy w różnego rodzaju widowiskach). Zarówno poczucie winy i zniewagi, jak i uczucia wyższe — współczucie dla osoby dotkniętej kalectwem — ulegają tu osłabieniu, a na plan pierwszy wysuwa się postawa elementarna, pierwotna — przypatrywanie się z pozycji dystansu — którą charakteryzuje rozbawienie, wzgarda i zdziwienie. Oczywiście jest, że te dwie fazy, lęku i rozbawienia, nie pojawiają się jedynie w przypadkowej kombinacji, ale wchodzi w szczególną między sobą zależność; ona to właśnie stanowi o naszej reakcji na postać groteskową. Uczucie lęku, jakie budzi koszmarny potwór, słabnie w miarę, jak zaczyna przeważać postawa rozbawienia i dystansu. Obiekt, który napawał lękiem, wydaje się teraz mały, absurdalny i nieszkodliwy. Bezpośrednia groźba ataku na naszą osobę (groźba, jaką uosabiają wszystkie „strachy” i zmory) znika, gdy tylko osiągamy dogodną pozycję wyższości, pozycję bezstronnego obserwatora — koszmarny stwór zostaje rozbrojony. Zostaje osiągnięty stan równowagi, w którym element lęku, aczkolwiek wciąż aktualny, pojawia się w formie stłumionej jako ukryty nurt w procesie kontemplacyjnym.

Reakcji tego samego typu doświadcza się wobec groteskowych tworów ludzkiej wyobraźni, inspirowanych często potwornościami naturalnymi i mogących zawierać pewne ich cechy. Oba aspekty, przerażający i śmieszny, mogą tu być spotęgowane. Wyobraźnia ludzka jest wprawdzie ograniczona o tyle, że korzysta z materiału, jaki udostępniają jej zmysły, i nie może żywić nadziei konkurowania z prawdziwą „oryginalnością” tworców natury; jest ona jednak zdolna tworzyć takie kombinacje tego materiału, jakie niemożliwe są w empirycznej rzeczywistości. Natura, nawet w swym odchyleniu od normalności, podlega pewnym ograniczeniom praw fizycznych, rozwoju i funkcjonalności. Wyobraźnia natomiast, tworząc organizmy „na niby”, nie natrafia na przeszkodę, jaką są względy praktyczne rządzące powstawaniem i życiem prawdziwych organizmów. Kształty ludzkie mogą więc być łączone z formami roślinnymi bądź formami przedmiotów martwych, a liczba członków czy długość nosa może być dowolnie zmieniana. Dzięki tej zdolności fantastycznego zniekształcania aspekt zarówno przerażający, jak i śmieszny, może być zatem spotęgowany. Dalszą różnicę stanowi fakt, że w zetknięciu z groteskowymi tworam wyobraźni przeważa postawa dystansu,

jesteśmy bowiem świadomi, że choćby wydawały się one najbardziej nawet konkretne i żywe, w gruncie rzeczy są nierealne czy iluzoryczne i nie mogą uosabiać żadnego rzeczywistego zagrożenia⁵⁵.

Ta dwoistość uczuć u odbiorcy rzuca światło na czynniki psychiczne związane z tworzeniem groteski. Możemy założyć, że mamy tu do czynienia z dwojakim układem sił, odpowiadającym podwójnemu aspektowi tworu, i że źródła każdego z tych dwóch aspektów tworu groteskowego należy szukać w innej skłonności psychicznej jego twórcy. Cechy charakterystyczne postaci koszarnej niewątpliwie wywodzą się z tego nurtu psychicznego, który ujawnia się w rzeczywistych koszarach sennych: nurtu lęku oderwanego od swego pierwotnego bodźca i utrwalającego się w obrazach wzbudzających lęk na nowo. Nurt ten przynależy do tej sfery psychiki, którą można by nazwać „demoniczną”⁵⁶; siedziby mrocznych popędów destrukcyjnych i udręk psychicznych, rejonu, w którym panuje strach przed śmiercią i rodzi się pęd do zniszczenia.

Ponieważ wchodzi tu w grę pierwotne źródło wyobrażeń, element demoniczności daje się wyczuć raczej niż wyjaśnić; wyłaniają się zatem trudności związane z obiektywnym jego określeniem. W zależności od tego, czy skłaniamy się ku orientacji psychologicznej, filozoficznej czy teologicznej, podłoża groteski upatrywać będziemy w osobistych problemach i niepokojach, w wyobrażeniach archetypowych lub pierwotnych bądź też w manifestacjach świata chaosu, absurdu i zła. Wyda-

⁵⁵ P. M. Heilbronner (*Grotesk Art.* „Apollo” 23, 1938, s. 223) tak mówi o groteskach florenckich: „Lecz właśnie dlatego, że efekt tych postaci jest tak powierzchowny, nie są one zbyt przerażające czy zatrważające. Dowolność połączenia przeciwstawnych elementów sprawia, że stopniowo zdajemy sobie sprawę, iż wszystko to jest jedynie koszmarnym snem, z którego wybawi nas przebudzenie się”. M. C. Canfield (*Grotesques. W: Grotesques and Other Reflections.* New York and London 1927, s. 5) czyni interesujące spostrzeżenie: „Istnieje jakaś pierwotna komórka w naszym mózgu, która reaguje lękiem na to, co anormalne. Nawet wtedy, gdy strach wywołuje w nas rozkoszny dreszcz przyjemności, jednocześnie coś w nas krzyczy w obliczu groteski, jak dziecko, które męczy koszmarne sen. Skłonni jesteśmy krzyknąć »To nieprawda!«, by rozproszyć w ten sposób nasze obawy”.

⁵⁶ Termin „demoniczność” ma trzy główne sfery znaczeniowe: pierwsza odnosi się do „demonów”, wrogich sił nadprzyrodzonych objawiających się w kategoriach mitologicznych czy kosmicznych, druga dotyczy nieświadomych, bezwiednych sił o charakterze destrukcyjnym czy rozkładowym w psychice, objawiających się w postaci niepokojących myśli bądź szalonych, niewytłumaczalnych czynów, czy też obszaru ludzkiej psychiki opanowanego przez te siły; trzecia wreszcie obejmuje siły (może nawet życiwe) rządzące czymś życiem, a znajdujące się poza świadomą sferą osobowości. W zakres naszych rozważań wchodzi tylko dwa pierwsze z tych znaczeń, a często pokrywają się one, gdyż człowiek ma skłonność do przypisywania takim nieświadomym popędom znaczenia kosmicznego lub mitologicznego, do wyobrażania sobie, że jego niepokojące myśli i czyny są skutkiem działania prawdziwych demonów.

wałoby się, że to, co głęboko przerażające, nigdy nie jest całkowicie osobiste, jednostkowe, a mimo to nigdy nie da się wytłumaczyć zupełnie niezależnie od osobistego życia twórcy czy obserwatora. Nie jest istotne, czy strachy i demony pochodzą ze świata nadprzyrodzonego, czy z głębi naszej psychiki — sfery te są w końcu jednym i tym samym.

Chaos i absurdalność mogą budzić tego typu grozę, niekoniecznie jednak i nie zawsze tak się dzieje. Możemy o nich mówić jedynie wtedy, gdy zostaje pogwałcone lub zlekceważone jakieś określone prawo ładu lub system, a dla naszej reakcji emocjonalnej nie jest bynajmniej bez znaczenia, o jaki system tu chodzi. Wprawdzie dla pitagorejczyków odkrycie liczb niewymiernych było podobno poważnym wstrząsem, w nas jednak błędny wynik działania arytmetycznego czy nielogiczne wnioski osoby roztargnionej budzą najwyżej lekkie zdumienie. Równie dobrze możemy pozostać przy terminie „demoniczny”, narażając się na zarzut hołdowania przesądom, co przyjmując filozoficzne ogólniki i abstrakcje, których zastosowanie w poszczególnych przypadkach staje się problematyczne. Zresztą nawet dzisiaj obserwujemy zdradliwą tendencję do ujmowania wtargnięć chaosu i absurdu w nasze życie w kategoriach sił rozumnych, wrogich i tajemniczych⁵⁷; tej właśnie tendencji zawdzięczają niewątpliwie swą popularność te terminy, wydaje się bowiem, iż trudno się obyć bez jakiegoś rodzaju demonologii. Prawdą jest w każdym razie, że postacie groteskowe zdają się pochodzić ze świata, w którym nie obowiązują nasze kryteria proporcji i stosowności i w którym są one prawdopodobnie czynnie podważane. W tym właśnie sensie możemy mówić o działaniu obcej zasady chaosu.

Wrażenie, iż wywodzi się on z jednego tylko źródła tkwiącego głęboko w psychice, nie jest natomiast tak silne w przypadku śmiesznego aspektu wyobrażeń groteskowych. Mamy tu raczej do czynienia z pewną zdolnością psychiki, która oddziałuje na każdy materiał, jaki znajdzie się w sferze jej działania. Relację między tymi dwiema fazami procesu psychicznego nietrudno określić. Najsilniejszy efekt groteskowy osiąga się wtedy, gdy oba aspekty obiektu — przerażający i śmieszny — są równie wyraźne. Właściwie często można wykazać, że te same cechy obiektu, które wywołują lęk, budzą również śmiech. Jest to widoczne np. w dürerowskich przedstawieniach Diabła lub chimerach gotyckich katedr, gdzie nagromadzenie pazurów, dziobów, rogów itd. służy w tym samym stopniu zmniejszeniu elementarnej groźby ucieleśnianej przez te postacie, co jej podkreśleniu, a charakterystyczny bestialski grymas wyraża zarówno idiotyczną błazenadę, jak i demoniczną wrogość. O tym,

⁵⁷ Kayser przypisuje groteskę działaniu „*das Es*”, przez które rozumie on nie freudowskie „*Es*” („*id*”), lecz obcego, nieludzkiego ducha, który opanowuje rzeczy (op. cit., s. 198 n.). Trudno oczywiście obiektywnie ustalić, w jakiej mierze duch ten działa rzeczywiście.

że mamy tu do czynienia z prawdziwie podwójnym aspektem — z podstawowym wzajemnym oddziaływaniem cech, a nie ich przypadkowym zestawieniem — świadczy fakt, że jeden i ten sam obiekt może wywoływać na przemian reakcje lęku i rozbawienia, zależnie od okoliczności. Prawdziwy strach, jaki odczuwamy, kiedy ściga nas zmora w koszmarnym śnie, zmienia się w rozbawienie, gdy postać tę przypominamy sobie na jawie. Zwierzątka i stwory fantastyczne widziane przez ofiarę *delirium tremens* w jej dręczących wizjach są niewyczerpanym źródłem żartów i dowcipów dla osób, które tego stanu nie przeżyły; reakcję lęku, jakiej oczekuje afrykański szaman w swym miejscowym środowisku, u widzów bardziej „cywilizowanych” zastępuje rozbawienie i wzgarda, a (jak zauważa Flögel) wilkołak, który przeraża dzieci, budzi śmiech dorosłych. Możemy zatem przyjąć, iż celem zniekształcania prowadzącego do groteski jest stworzenie obiektów jednocześnie przerażających i śmiesznych. Nurt demonicznego lęku i tendencja komiczna muszą posiadać jakiś punkt stychny głęboko w psychice, punkt, w którym oddziałują na siebie wzajemnie, tworząc specyficznie zniekształcone wyobrażenia. Występowanie groteski w snach, w sztuce i mitologii ludów prymitywnych i w wizjach obłąkanych potwierdza pierwotność jej źródła. Podłoże tego zjawiska musi z konieczności pozostać niejasne; biorąc jednak pod uwagę dręczący i nieprzyjemny charakter nurtu lęku oraz rolę, jaką w łagodzeniu elementów dręczących i nieprzyjemnych odgrywa tendencja komiczna, żartobliwa, uzasadnione wydaje się przypuszczenie, iż tak jak w przypadku odczuć odbiorcy działa tu mechanizm rozbajający. W formowaniu się obrazów wywołujących lęk włącza się od samego początku tendencja komiczna; powstały w ten sposób twór odzwierciedla to wzajemne oddziaływanie na siebie przeciwstawnych sił. Ucieleśnienie lęku jest równocześnie wytworem tendencji komicznej, zagrożenie ze strony postaci zostaje zrównoważone przez trywialność i śmieszność, a demon zmienia się w błazna lub głupca. Właściwie należałoby się zastanowić, czy w pierwotnym stanie człowieka wszelka ekspresja okropności nie przechodzi przez tę fazę rozbajania, dzięki której równowaga i zdrowie psychiczne mogą być w pewnej mierze zachowane i chronione przed działaniem sił destrukcyjnych⁵⁸.

Groteska reprezentuje więc jeden ze sposobów, w jakie humor przewycięża niepokój i lęk; nie należy jednak mylić jej z szerszym rodzajem humoru, który wiąże się z postawami świadomymi i normami

⁵⁸ Wbrew temu, co można by przypuszczać, groteskę niełatwo da się skonstruować świadomie, z wyraźną intencją, na gruncie czysto intelektualnym. Takie świadome konstrukcje mogą się wprawdzie czasami pojawiać, zazwyczaj jednak łatwo je rozpoznać, gdyż brak im życia, oryginalności i siły przekonywania. Destrukcyjność i ponowne połączenie w nową całość elementów normalnej rzeczywistości wymaga pewnego talentu i możemy przyjąć, że talent ten polega na zdolności do tworzenia obrazów, mającej swe źródło w głębi psychiki.

przyswojonymi i który można by określić jako pewną filozofię życia („*grosser Humor*” Höffdinga). W grotesce mamy do czynienia z nieświadomym, instynktownym mechanizmem wyrażającym się w konkretnych obrazach. Powinniśmy również wystrzegać się określania jako „groteskowych” wszystkich tych przejawów komizmu, którym towarzyszy jakiś element dręczący, nieprzyjemny, np. ponurości, okrucieństwa czy makabry, ordynarności czy nieprzyzwoitości bądź tragizmu. Taki mieszany czy „załamujący się” humor często tworzy atmosferę sprzyjającą pojawieniu się groteski, sam w sobie nią jednak nie jest. Aby powstały obrazy wykazujące charakterystyczne dla groteski zniekształcenie, obie tendencje, poważna i komiczna, muszą się nałożyć na pierwotny element lęku i jego żartobliwy odpowiednik.

Ten podwójny aspekt grozy i śmieszności niejednokrotnie odnotowywano jako cechę groteski, na ogół jednak nie jako jej cechę główną, decydującą. Spotykamy się albo z podziałem groteski na dwa rodzaje, z których jeden bliższy jest temu, co przerażające (straszne), drugi zaś charakteryzuje się przewagą aspektu śmiesznego (żartobliwego), albo z bezpodstawnym uogólnieniem, w myśl którego każde połączenie pierwiastka nieprzyjemnego z komicznym uważa się za groteskowe⁵⁹.

⁵⁹ Do bardziej udanych ujęć groteski z tego punktu widzenia należą ujęcia J. Ruskina i W. Michela. Michel (*Das Teuflische und Grotteske in der Kunst*. München 1917, s. 76) uznaje groteskę za szczególny przypadek połączenia grozy z komizmem i ciągnie: „*Im Grottesken verbindet sich das Grauen stets mit dem Gelächter, ja, es tritt selbst hinter diesem zurück und wird bis zum bloss Selt-samen, Skurrielen oder Befremdlichen herabgemindert* [W grotesce element rozpacz łączy się ze śmiechem, chowa się za nim i popada w dziwaczność, błazeństwo lub osobliwość]”. Ma on na myśli zwłaszcza pełną rozpacz ironię, z jaką człowiek spogląda na własne tragiczne ograniczenie i na dysharmonię świata. Ruskin (*The Stones of Venice*. New York 1884, rozdz. *Grotesque Renaissance*) wyraża poglądy jeszcze bardziej zgodne z tymi, jakie przedstawia niniejsze studium. Pisze on: „Po pierwsze więc wydaje mi się, że groteska we wszystkich niemal przypadkach składa się z dwóch elementów, jednego śmiesznego, drugiego przerażającego; że — ponieważ zawsze któryś z tych elementów przeważa — dzieli się na groteskę żartobliwą [*sportive grotesque*] i groteskę okropną [*terrible grotesque*]; nieuzasadnione jednakże byłoby rozpatrywanie tych dwóch postaci groteski osobno, gdyż nie znamy właściwie przykładów, które by do pewnego stopnia nie łączyły obu elementów: niewiele jest form groteski tak całkowicie żartobliwych, by nie padał na nie cień żaden przerażenia, i niewiele tak przerażających, by wykluczały wszelką myśl o żarcie” (III, s. 126). Ruskin uważa dalej, że trudność odróżniania groteski żartobliwej od okropnej wynika z faktu, że „umysł, w pewnych okresach podniecenia, igra z grozą i przywołuje obrazy, które w innym nastroju byłyby straszne, lecz którym chwilowo odbiera ich prawdziwą okropność wskutek znużenia bądź ironii” (*ibidem*, s. 140; podkreśl. Ruskina). V. Hugo w często cytowanej przedmowie do *Cromwella* nie usiłuje łączyć tych dwóch aspektów, jedynie charakteryzuje groteskę jako deformację i okropność z jednej strony, a komizm i błazeństwo z drugiej. Rola humoru bezsprzecznie sprawia nieco kłopotu Kayserowi. Jak już wspomnieliśmy, Kayser zauważa, że groteska może służyć egzorcyzmowi elementu demonicznego, nie wyjaśnia jednak, w jaki sposób to się

Interesujące jest to, że ta teoria rozbrajania demoniczności poprzez humor znajduje potwierdzenie w dziedzinie historii kultury. Stumpfł zauważa, iż z bogów i demonów mitologii germańskiej Kościół uczynił złe lub śmieszne postacie i temu właśnie należy przypisać zrównanie diabła z głupcem czy błaznem w sztukach ludowych⁶⁰. Bridaham, omawiając chimery francuskiej architektury gotyckiej, pisze:

Diabeł był z początku postacią poważną i potężną, której w znacznej mierze należało się bać. (...) W rzeźbie późnogotyckiej, gdy niektóre z dawnych motywów utraciły swój głęboki sens religijny, ogólna tendencja staje się bardziej groteskowa. Słabostki rodzaju ludzkiego są tu wyszydzane w parodystycznych i satyrycznych przedstawieniach codziennego życia. Diabeł i to, co on symbolizuje, nabiera charakteru komicznego i nie napawa już lękiem⁶¹.

Kris przypisuje groteskowość ludzi-kociołków z ilustracji do Rabelais'go, itp. postaci sztuki XVI-wiecznej przemianie, jakiej uległ demonizm średniowieczny dzięki nowo odkrytej suwerenności wyobraźni artysty:

Te Rabelais'owskie monstra zbiegły z piekła Hieronima Boscha. (...) Lecz wskutek zmiany kontekstu zmienia się również sens. To, co było niesamowite, stało się komiczne⁶².

I wreszcie Abell w swej niedawnej próbie interpretacji historii i sztuki średniowiecznej w kategoriach psychologii Junga za punkt wyjścia odbiera zagadkę gotyckiej chimery i dochodzi do wniosku, że

gdy (...) zwycięska <gotycka> mentalność ponownie przypatruje się źródłom swego dawnego przerażenia, teraz rozbrojonym i pozbawionym ich złowrogiej niegdyś siły, uznaje za śmieszne czy zabawne to, co niegdyś odczuwano jako przerażające.

„Zestrój psychiczny, jaki znamionuje tę gotycką mentalność, to „szczątkowy lęk połączony z pogardą i rozbawieniem zrodzonymi ze świeżo zdobytej pewności siebie”⁶³.

dokonuje; dochodzi też do wniosku, że groteska może zrodzić się z ducha zabawy, która aż nazbyt łatwo wymyka się spod kontroli i prowadzi do zgrozy i przerażenia w obliczu absurdu (*op. cit.*, s. 201 n.). Wyczuwa się jednakże, iż istoty groteski upatruje on w grozie, nie w zabawie. Naszym zaś zdaniem cechą zasadniczą jest ścisła równowaga grozy i zabawy, elementu demonicznego i śmiesznego, okropności i komizmu. Daleki od ukazania w swym końcowym podsumowaniu roli, jaką pełnią w grotesce rozmaite pierwiastki komiczne (np. zabawa, śmiech sataniczny), Kayser potwierdza jedynie, że pojawiają się one w trakcie jego rozważań.

⁶⁰ R. Stumpfł, *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*. Berlin 1936, s. 267.

⁶¹ L. B. Bridaham, *Gargoyles, Chimères and the Grotesque in French Gothic Sculpture*. New York 1930, s. XII.

⁶² E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York 1952, s. 199.

⁶³ W. Abell, *The Collective Dream in Art. A Psycho-Historical Theory of Culture Based on Relations between the Arts, Psychology and the Social Sciences*. Cambridge, Mass., 1957, s. 120 n., 128 n., 225 n.

Wnioski, do jakich doszliśmy w trakcie naszych rozważań, pozwalają pogodzić tak bardzo rozbieżne poglądy na groteskę, ujmując ją jako coś albo zabawnego i niewinnego, albo okropnego i budzącego grozę. Groteska to ściśle połączenie obu tych cech. Nie może ona nigdy leżeć całkowicie w sferze okropności, gdyż powstaje tylko wtedy, gdy okropność zostaje potraktowana żartobliwie i przedstawiona jako śmieszna. Z drugiej zaś strony — nie może być ona zupełnie niewinna czy żartobliwa, nawet jeśli chodzi tu o fantastyczną czy sprośną formę zabawy. Groteska prezentuje w niewinnej masce to, co okropne, a jej żartobliwość jest stale na skraju załamania się pod naciskiem ukrytej grozy. Oba aspekty muszą być w równym stopniu dostrzegalne w danym obiekcie, przynajmniej wtedy, gdy nie zachodzą takie okoliczności, które sprzyjałyby zbyt niemu akcentowaniu jednej lub drugiej fazy. Przewaga jednego aspektu daje w rezultacie coś, czego nie można już uważać za groteskowe, i w stosunku do czego właściwsze są takie określenia, jak „dziwaczne” (zabawne, fantastyczne) lub „straszne” (makabryczne, niesamowite). Jednakże rozbieżność opinii dotyczy nie tylko bezpośrednich aspektów groteski, lecz także tych intencji i postaw, z których przypuszczalnie wypływa. Jak już wspomnieliśmy, niektórzy badacze przyjmują, że w grotesce ujawnia się jedynie żartobliwy, wybuchający popęd komiczny, połączony ze stosunkowo niewinną skłonnością do satyry czy karykatury; inni natomiast widzą w niej (w grotesce typu okropnego) uosobienie skrajnego pesymizmu, kosmiczny grymas, wyraz udręczonej duszy. Tę rozbieżność trudniej pogodzić; jeśli jednak jest prawdą, że groteska powstaje w wyniku pierwotnego nieświadomego mechanizmu, to problem ten zostaje właściwie wyeliminowany. Świadome intencje i postawy nie należą bowiem do sedna zjawisk psychicznych, którym groteska zawdzięcza swe istnienie i swą formę; służą one raczej pobudzaniu, uzupełnianiu i wzmacnianiu mechanizmu rozbijającego, będącego bezpośrednim źródłem wyobrażeń groteskowych. Sama postać groteskowa często nie mówi nam nic o świadomych wątkach myślowych mających udział w jej powstaniu czy orientacji filozoficznej jej twórcy; mówi nam ona jedynie, że jakiś element lęku został rozbrojony. Postacie groteskowe stworzone przez jednego artystę pod wpływem nastroju żartobliwego mogą przypominać postacie stworzone przez innego artystę w męce rozpacz i rozczarowania. Intencję i stan psychiczny twórcy można wprawdzie zazwyczaj określić, ale wskazówek nie dostarcza tu bezpośrednia groteskowość postaci. Niemniej jednak, chociaż elementarnego, niezmiennego zjawiska groteski nie wolno utożsamiać z towarzyszącą mu otoczką intencji i postaw, rozważenie wzajemnych zależności między groteską a tymi czynnikami ubocznymi może się okazać pomocne. Niektóre z możliwych form, jakie zależność ta może przyjmować, zostaną omówione później.

Problem następny to problem doniosłości i znaczenia, jakie przypię-

suje się grotesce. Pomijając na razie kwestię wartości estetycznej, stwierdzamy, że niektórzy autorzy uważają groteskę za całkowicie trywialną formę ekspresji, gdy tymczasem inni uznają ją za coś naprawdę wielkiego i wspaniałego, a nawet bliskiego wzniosłości. Element trywialności trudno wyeliminować, nawet jeśli przypisuje się grotesce wartość pozytywną. Niektórzy badacze przewyciężają tę trudność, tworząc odrębne kategorie dla ważnych i dla błahych form groteski⁶⁴; prowadzi to jednak do niezręcznych definicji i arbitralnego rozgraniczania zjawisk. U podłoża tego problemu leży również biegunowość okropności i śmieszności. Zarzut trywialności dotyczy zwykle tych form groteski, gdzie szczególnie uwydatnia się aspekt śmieszny traktowany pogardliwie oraz ta żartobliwa zdolność wyobraźni, która go tworzy; natomiast gatunek groteski, w którym upatruje się siłę, głębię, wielkość czy niemal wzniosłość, to ten, w którym zdecydowanie przeważa aspekt okropny, demoniczny lub przerażający (bądź w którym aspekt ten zostaje wzmocniony przez elementy uboczne). Istoty groteski należy wszakże szukać w połączeniu obu tych składników. Element okropności i zwią-

⁶⁴ Ruskin (*op. cit.*, III, s. 112 i 135) szczególnie żarliwie próbuje wykluczyć z rozważań groteskę „niską” [*the „base” grotesque*], którą „znamionuje duch brutalnych kpin i bezczelnego żartu”, która uwiecznia „pijackie grubiaństwa” i w najlepszym wypadku stanowi „niespójny łańcuch bezmyślnie nagromadzonych oklepanych ozdobników”. Wyróżnia on groteskę „prawdziwą” czy „szlachetną” [*the true or noble grotesque*] i „fałszywą” czy „niską” [*the false or ignoble grotesque*]; ta pierwsza wynika z prawdziwej głębi uczucia, tę drugą zaś uprawia się sztucznie i powierzchownie. „Mistrz szlachetnej groteski zna głębię wszystkiego tego, z czego wydaje się szydzić, i odczuwałby ją kiedy indziej, a w jakimś ukrytym nurcie myśli wiadom jest jej nawet wtedy, gdy z nią żartuje; natomiast wytwórca groteski niskiej niczego nie czuje i nie rozumie, i wyśmiewa się z wszystkiego śmiechem idioty i kretyna” (*ibidem*, s. 140). Wnikliwie analizuje Ruskin różne procesy psychiczne, jakie towarzyszą grotesce; bezpodstawne natomiast wydaje się jego założenie, że każdy z tych procesów prowadzi do zasadniczo odmiennego typu groteski. Równie dobrze możemy przyjąć, że w rozmaitych okolicznościach pojawia się to samo elementarne zjawisko groteski i że pierwotny mechanizm jego powstawania jest ten sam u wszystkich „wytwórców” groteski, niezależnie od tego, czy skłaniają się do „szlachetnego”, czy też do „niskiego” typu twórczości. Słabym punktem wywodu Ruskina jest fakt, że przykłady, które odrzuca on jako „niskie” czy „nieszlachetne”, to właśnie najbardziej przekonujące przykłady groteski. L. B. Campbell (*The Grotesque in the Poetry of Robert Browning*, „Bulletin of the University of Texas”, nr 92, Humanistic Series, nr 5, 1906, s. 14) rozwija teorię Ruskina, dzieląc groteskę na trzy klasy: „groteskę wielką [*the great grotesque*]”, wynikającą z działania i siły, „groteskę fantazyjną [*the fanciful grotesque*]”, będącą „owocem żartobliwego stanu umysłu w chwili wytchnienia”, oraz „groteskę sztuczną [*the artificial grotesque*]” — „rozmyślnie nieuporządkowaną (<...>), zupełnie bezładną”. Kategorie te okazują się całkiem przydatne w odniesieniu do twórczości Browninga. Volkelt (*op. cit.*, II, s. 413) utrzymuje, że w grotesce pojawia się zawsze „ein freier, flotter, grosser Zug [wolny, swobodny, wielki powiew]”, który zapobiega jej popadaniu w „Kleinlichkeit [małostkowość]” i „gemeine Verhässlichung [powszechną nienawiść]”.

zane z nim zagrożenie muszą być zamaskowane przez pozory czegoś małego, pozbawionego znaczenia, zasługującego na wzgardę i śmieszne-
go. Groteska to demoniczność przemieniona w try-
wialność. Nie można zapobiec tworzeniu osobnej kategorii groteski
„wielkiej”, „szlachetnej” czy „okropnej”, kategorii obejmującej te przy-
kłady, w których zaczyna dominować faza okropności. Korzystniejsze
wydaje się jednak pozostanie przy jednolitym pojęciu groteski, przy-
jęcie za podstawę niezakłóconego funkcjonowania mechanizmu rozbraja-
jącego i równowagę między aspektem przerażającym a śmiesznym. Nie
mieszczą się więc w sferze groteski — z powodu swego patosu oraz gro-
zy, jaką budzą, udręczone postacie z *Piekle* Dantego (np. grzesznicy,
których przemieniono w drzewa). Jedynie w pieśni XXII, gdzie męki
piekielne złagodzone są przez farsowe błżeństwa niektórych diabłów,
powstaje efekt prawdziwie groteskowy.

Termin „groteska”, może nawet bardziej niż inne terminy z pogra-
nicza estetyki, wiąże się z określonymi obiektami czy postaciami. Próby
stosowania go w szerszym lub bardziej abstrakcyjnym znaczeniu, zwła-
szcza w ramach jakiegoś systemu estetycznego, pozostawiają wiele do
życzenia⁶⁵. Prawdopodobnie najlepiej jest uznać groteskę za najbar-
dziej podstawową, ale przedestetyczną formę wyrazu, nie podlegającą
wymogom piękna i artystycznej jedności (za takim podejściem przema-
wia również jej przewaga w sztuce prymitywnej). Wydaje się, iż to
zniesienie akcentu estetycznego prowadzi do skoncentrowania się

⁶⁵ Stosowanie norm estetycznych do groteski prowadzi zwykle do pochopnego
oceniań jej zbyt nisko, jako że element zniekształcenia i brzydoty zdaje się po-
zostawać w bezpośredniej sprzeczności z każdym, najszerzej nawet pojętym, idea-
łem piękna. Aby uznać groteskę za pozytywną kategorię estetyczną, należy albo
przyjąć, za V. Hugo, że może ona spełniać funkcję tła kontrastowego dla tego,
co piękne, albo podkreślać, jak to czyni G. Santayana (*The Sense of Beauty*.
New York 1936, s. 193 n.), jej rolę we wprowadzeniu do dziedziny estetyki nowego
i żywego materiału. Oba te podejścia łączy K. Scheffler (*Vom Wesen des*
Grotesken. „*Neue Rundschau*” 17, 2, 1906, s. 772): ponieważ piękno, aby istnieć,
musi nieustannie ścierać się z brzydotą, pewna doza groteski, zaostrażając tę walkę,
ożywia sztukę. R. Petsch (*Das Groteske*. „*Blätter für deutsche Philosophie*”
7, 1933, s. 392—404) jest zdania, że pozytywna wartość groteski polega na tym, iż
unicestwia ona porządek codziennego życia po to, by odsłonić ukryte głębie i mi-
styczny sens istnienia. Także G. Gori (*Il grottesco nell'arte e nella letteratura*,
comico, tragico, lirico. Roma 1926, s. 34) podkreśla głęboki pierwotny sens, jaki
może objawić groteska. Dochodzi do wniosku, iż wszelka sztuka jest w swych
początkach groteskowa. Wszyscy trzej — Santayana, Petsch i Gori — kładą szcze-
gólny nacisk na znaczenie i odrzucają jako estetycznie bezwartościowe wszystkie
przejawy groteski, w których pod ich powierzchowną absurdalnością nie kryje się
jakiś głębszy sens. Gori (*op. cit.*, s. 40) posuwa się nawet tak daleko, że odrzuca
wszystko to, w czym akcent pada głównie na deformację i monstrualność. Podob-
nie więc jak Ruskin wyklucza te właśnie przykłady, których groteskowość budzi
zwykle najmniej wątpliwości. Zasadniczym problemem jest tu problem brzydoty,
a ta jest równie trudna do zdefiniowania jak piękno.

w większym stopniu na implikacjach psychologicznych. Jednakże, mimo że splecione ze sobą aspekty groteski i odpowiadające im mieszane uczucia widza łączą się ściśle z postacią będącą ich konkretnym ucieleśnieniem i punktem ogniskowym, można rozszerzyć nieco zakres pojęcia „groteska”, nie tracąc z pola widzenia omówionych już czynników. Rozszerzenie takie jest możliwe, jeśli założyć, że ten sam proces psychologiczny, dzięki któremu powstaje twór czy postać groteskowa, może ujawniać się w mniej skoncentrowanej formie, dając w rezultacie groteskową sytuację.

Można sobie wyobrazić pewien typ sytuacji, który cechuje daleko posunięte zniekształcenie o aspekcie zarówno przerażającym, jak i śmiesznym, i gdzie niepodzielnie panuje absurd. Zniekształcenie polega tu nie na odejściu od kształtu ludzkiego, lecz na pogwałceniu podstawowych norm doświadczenia naszego codziennego życia. Podobnie jak w przypadku tworu czy postaci groteskowej nie może się ono posunąć aż do czystego bezsensu, musi natomiast doprowadzić do stworzenia całkowicie nowej zasady porządkującej, „antynormy”. Ustalony porządek rzeczy ustępuje pod naciskiem jakiejś obłąkanej intencji samej natury. Nurt demonicznego lęku wyraża się w tym wypadku nie jako groźba ze strony jakiegoś straszidła, lecz jako zawalenie się świata. Znana struktura istnienia zostaje podkopana i chaos wydaje się bliski. Ten aspekt staje się wyraźniejszy, gdy pojawiają się konkretne przejawy rozkładu i rodzi się poczucie beznadziejności i upadku. Źródłem aspektu śmiesznego z kolei jest pewna farsowość, właściwa takim scenom absurdu i nadciągającego chaosu. W miarę jak opanowuje nas zdumienie z powodu rozwoju niesłychanych wydarzeń, rodzi się także poczucie dystansu. Mamy tu więc znowu do czynienia z funkcją rozbrajającą; groźba chaosu przyprawia o zawrót głowy i utratę gruntu pod nogami, lecz oparcie to odzyskujemy, gdy osiągamy dogodną pozycję obserwatora.

Pojawienie się tych uczuć zależy od tego, czy podstawowe normy istnienia (np. własna tożsamość, trwałość naszego niezmiennego środowiska, nietykalność ludzkiego ciała i odrębność świata ludzkiego i świata nieludzkiego) zostają naprawdę gruntownie pogwałcone, a pogwałcenie to musi się wyrażać w kategoriach bardzo konkretnych. Absurdalność i niespójność czy niestosowność wynikająca z naruszenia norm społecznych, dobrych obyczajów, zwyczaju (z wyjątkiem złamania jakiegoś podstawowego tabu) lub ustalonego porządku codziennych wydarzeń nie wchodzi w zakres naszych rozważań. Interesują nas głównie normy rządzące sprawami ludzkimi; pogwałcenie praw natury nie oddziałuje bezpośrednio na naszą wrażliwość, jeśli nie ma żadnego wpływu na życie ludzkie. Zawieszenie prawa ciężenia np. z trudem mogłoby prowadzić do efektu groteskowego, chyba że zmiana ta nieoczekiwanie dotyczyłaby jakiejś osoby. Jest rzeczą samo przez się zrozumiałą, że

musi tu istnieć prawdziwy element nieprawdopodobieństwa czy cudowności, wszystko zaś, co wyjaśnia lub tłumaczy ten element, przyczynia się do osłabienia efektu⁶⁶. To, że zwierzęta w bajkach mówią, nie jest groteskowe, gdyż czytelnik rozumie, iż konwencje tego gatunku pozwalają na takie zjawiska. Podobnie nieoczekiwane czyny ludzi tracą swą groteskowość, gdy tylko poznajemy ich racjonalną motywację; odnosi się to także do tych przypadków, gdzie zachodzi podejrzenie, że mamy do czynienia z alegorią, tj. że wydarzenia nie są naprawdę absurdalne, lecz reprezentują jakiś logiczny wątek myślowy. W praktyce jednak głębokie poczucie absurdu zazwyczaj nie znika tak łatwo, nawet po uzyskaniu racjonalnego wyjaśnienia.

Pierwotnego charakteru sytuacji groteskowej dowodzi jej częste występowanie w snach. Koszmarny sen, w którym błąkamy się beznadziejnie w świecie pozbawionym stałych form, ujawnia nieoczekiwane możliwości komiczne, gdy przypominamy go sobie później. Innym pierwotnym odpowiednikiem sytuacji groteskowej jest zachowanie obłąkanych. Czynniki ruchu wzmaga zarówno przerażający, jak i śmieszny aspekt groteski. Groźba chaosu jest o wiele wyraźniejsza, gdy widzimy, jak znany świat rozpada się na naszych oczach; również sceny farsowe bardziej przykuwają uwagę, gdy występuje w nich ruch. Już samo wprawienie w ruch tworu groteskowego często wystarczy, by stworzyć wrażenie groteskowej sytuacji; nierzadko jest też tak, że jedna lub więcej z tych groźnych postaci przewodzi takiej scenie jak gdyby po to, by przyspieszyć proces rozkładu. Charakterystycznym ruchem tworu groteskowego jest taniec, ponieważ jest to czynność najbardziej obliczona na wywołanie lęku obok rozbawienia. Koszmarne zjawisko zdaje się gonić obserwowającego; cykliczna forma tańca sprawia jednak, iż ruch postaci zwraca się z powrotem ku niej samej — nie kieruje się już ku widzowi, lecz ma na celu stworzenie widowiska; potwór popisuje się przed nami po to jedynie, byśmy mu się przypatrywali. Taniec, który wywołuje taki efekt, jest oczywiście tańcem pozbawionym wszelkiego wdzięku i piękna, gdyż piękno, harmonia i przyjemne proporcje są zazwyczaj obce grotesce. Cechują go raczej ruchy niezgrabne, podrygujące i mechaniczne oraz dziwne wygibasy.

Najlepszym przykładem sytuacji groteskowej jest taniec śmierci, czyli taniec szkieletów. Zniekształcenie sięga tu samych podstaw istnie-

⁶⁶ Ponieważ Kaysera interesuje absurdalność jakiegoś „świata”, zajmuje się on głównie groteskowymi sytuacjami, gdzie czynnik absurdu jest decydujący; niemiejsze rozważania natomiast zorientowane są raczej na wyobrażenia uwarunkowane psychologicznie, dlatego też koncentrują się na groteskowych postaciach lub przedmiotach. Mimo to jednak twierdzi stanowczo, jak Kayser (*op. cit.*, s. 194 n.), że wszelkie wyjaśnienie czy interpretacja alegoryczna natychmiast niweczy efekt groteskowy (np. że obrazy Boscha przestałyby być groteskowe, gdyby wyjaśniono ich symbolizm), to ignorować fakt, że coś może wydawać się zupełnie niesamowite czy absurdalne nawet wtedy, gdy zostało nam rzekomo wyjaśnione.

nia, zostaje przełamana granica między żywymi a umarłymi, między energią a bezwładem. Temat śmierci i rozpadu uwydatnia aż nazbyt silnie groźbę rozkładu i krachu naszego istnienia; jednakże na plan pierwszy może również wysunąć się element farsowy. Szkielet ludzki, prototyp obiektu groteskowego, zostaje wprawiony w ruch i przewodzi tej scenie ponurego i demonicznego szyderstwa. Przywrócony w ten sposób do życia staje się podwójnie groźny, zmienia się jednak w postać śmieszna, gdy uwaga skupia się na pozorach głupawego grymasu i ruchach podobnych do ruchów marionetki.

Rozwinięciu się sytuacji groteskowej sprzyjać może nie tylko wprawienie obiektów groteskowych w ruch, lecz także wprowadzenie większej ich liczby. Pojawienie się groteskowej potworności obok innych tego samego gatunku odbiera jej charakter przypadkowości i wprowadza atmosferę kosmiczną. Uwaga przenosi się z samego obiektu na siłę zniekształcającą, w której wyniku powstaje. Odnosimy wrażenie, że natura nie tylko wykazała przypadkowe odchylenie od swych zwykłych norm, ale w istocie zaczęła je porzucać i wydawać zamiast tego szereg potworności.

Za tło sytuacji groteskowej służą często karnawał lub cyrk, po części dlatego, że łączą się one z wybrykami natury i potwornymi zamaskowanymi postaciami, po części zaś dlatego, że radykalnie odchodzą od konwencji codziennego życia, tworząc świat fantastyczny, w którym nie stosuje się już kryteriów tożsamości i powagi. Mimo to jednak sceny karnawałowe mogą pozostać całkowicie poza sferą groteski — zależy to od tego, w jakim stopniu następuje rozpad normalnego świata i na ile wyeksponowany jest element dziwaczny, potworny lub demoniczny.

W sytuacji groteskowej pojawia się tendencja dionizyjska, pogwałcenie utartych norm może bowiem doprowadzić do gwałtownego rozpadu formy i tożsamości. Nie każda jednak scena dionizyjska jest sceną groteskową — jest nią tylko wtedy, gdy rozpad ten wywołuje uczucie zarówno farsowej absurdalności, jak i grozy w obliczu nadchodzącego chaosu. Podobnie błazeństwa kłownów mogą się zbliżyć do groteski; zwykle jednak mamy tam do czynienia jedynie z górną warstwą farsowego absurdu, groteska natomiast wymaga jeszcze ukrytego dionizyjskiego nurtu okropności i demoniczności, ataku na podstawy rzeczywistości.

Tak jak w przypadku postaci groteskowej, tak i w odniesieniu do sytuacji należy zachować ostrożność, stosując definicję groteskowości. Błędem byłoby sądzić, że każda sytuacja, w której obok okropności czy tragizmu pojawia się komizm, jest sytuacją groteskową. Oba te aspekty muszą być bezpośrednio i konkretnie z całą oczywistością zawarte w samej scenie, widoczne bez żadnej ingerencji refleksji, muszą też być efektem poważnego zakłócenia elementów uporządkowanej rzeczywistości. Ponadto definicja nie może obejmować każdej sytuacji wykazu-

jącej pewien wyraźny kontrast czy niespójność⁶⁷. Wykluczyć należy zwłaszcza te sytuacje (często nieściśle określane jako groteskowe), w których występuje kontrast związany z wyższymi poziomami myśli i emocji — kontrast między śmiesznością a wzniosłością, świętością a bluźnierstwem, duchowością a cielesnością, ideałem a rzeczywistością, itd. Tak jak pozory cech ludzkich osłabiają efekt groteskowej postaci, tak występowanie takich złożonych uczuć i motywacji staje na przeszkodzie właściwemu rozwinięciu się groteskowej sytuacji. Aby sytuację można było określić jako groteskową, musi się ujawnić podstawowa niespójność tkwiąca w samej strukturze konkretnego świata przedstawionego nam w danej scenie — niespójność, która opiera się dalszej analizie i sama w sobie angażuje naszą uwagę. Jeśli występuje tu jakiś kontrast, to jest to kontrast pomiędzy porządkiem świata znanym z naszego normalnego doświadczenia a nieładem w scenie, którą właśnie obserwujemy.

Wreszcie, przyznając nawet, że głęboka absurdalność sytuacji stanowi urodzajną glebę dla groteski, nie powinniśmy jednak uznawać absolutnej niewytłumaczalności za *conditio sine qua non* groteski, jak to uczynił Kayser, ani też obstawać przy absurdalności na skalę kosmiczną, która wyklucza jakiegokolwiek pojęcie świata uporządkowanego i posiadającego jakiś sens. Zarozumiałością byłoby sądzić, iż można dokładnie ustalić, do jakiego stopnia absurd wdziera się w nasze życie. Element irracjonalny ma szczególnie diaboliczną tendencję do przejawiania się najsilniej w tym, co wydaje się najzupełniej sensowne. „Absurd” nie jest pojęciem nadającym się do łatwych manipulacji. Niemniej jednak prawdą jest, że groteska kwitnie u każdego autora, którego świat stanowi homogeniczną mieszaninę stłumionej grozy i posępnego humoru, bogactwa pomysłów i jałowości celu.

Jeśli ograniczymy się do groteskowości postaci i sytuacji, termin „styl groteskowy” może jedynie oznaczać styl, w którym objawiają się dwie formy. Wielokrotnie podejmowano próby określenia cech charakterystycznych stylu groteskowego i często przynosiły one interesujące i pożyteczne rezultaty⁶⁸; wydaje się jednak, iż najlepiej będzie wyklu-

⁶⁷ E. Desalm (*E. T. A. Hoffmann und das Groteske*. Bonn 1930, s. 65) uznaje paradoks za jedną z najistotniejszych cech groteski. W przypadku twórczości Hoffmanna groteska (czy „komedia cierpienia” — by użyć określenia autorki) prawdopodobnie wpływała rzeczywiście z wewnętrznej sprzeczności w jego charakterze, nie oznacza to jednak, by ta właśnie cecha była koniecznym zasadniczym atrybutem groteskowości jego utworów. Element niespójności i dysharmonii podkreśla wielu badaczy (m. in. K. Lange, *Das Wesen der Kunst*. Berlin 1907, s. 291; tu również element ten zostaje uznany za cechę główną groteski).

⁶⁸ Schneegans (*Geschichte der grotesken Satire*) uważa pewne środki stylistyczne Rabelais’go za charakterystyczne dla stylu groteskowego; np. „Wortungeheuer”, kalambury, bezsensowne wyliczenia, onomatopeje, aliteracje i natrętne rymowanki. Groteskowość tych środków przypisuje on „przesadzie”, jaką wykazują

czyć ten element stylistyczny z naszych rozważań, jeśli chcemy utrzymać jasno sprecyzowane pojęcie groteski. Obraz monstrualnego stworu jest czymś zupełnie innym niż potworność wyrażona w słowach, i nie da się zaprzeczyć, że w odniesieniu do obrazu termin „groteskowy” posiada więcej znaczenia. Te dwa zjawiska można uznać za pokrewne, jedynie uciekając się do określeń tak ogólnych, jak „przesada”, „niespójność” czy „anormalność”, rozszerzenie więc zakresu definicji tak, by objęła ona te kwestie stylistyczne, równałoby się poświęceniu dokładnie określonego modelu, do jakiego doszliśmy, na rzecz wątpliwych ogólników.

Wyeliminowanie elementu stylistycznego i ograniczenie się do konkretnych obiektów i sytuacji głównie o charakterze wizualnym może się wydawać niewłaściwe w pracy traktującej o literaturze. Jednakże termin „groteska” znaczy najwięcej właśnie w odniesieniu do sfery wizualnej, a próby stosowania go w innych dziedzinach wprowadzają zamęt. Poza tym w literaturze występuje również silny element wizualny, w przynajmniej tym samym stopniu zasługujący na zbadanie co warstwa czysto retoryczna.

Literackie przejawy groteski są wprawdzie mniej konkretne niż w sztukach plastycznych, różnica nie jest jednak tak wielka, jak można by przypuszczać. Jest to bowiem dziedzina, w której nasza wyobraźnia z łatwością rekonstruuje obraz na podstawie szczegółów, jakich dostarcza opis. Możemy sobie wyobrazić opisany stwór ze stosunkowo dużą dokładnością, gdy mówi się nam np., że jest on karłowaty i ma długie nos albo kły dzika czy skrzydła nietoperza. Ponadto mniejszą konkretność rekompensuje przejrzystość, z jaką rozbudowane i ukazane są czynniki uboczne (pochodzenie, uczucia czy implikacje). Trudność określania tych czynników w czysto wizualnym przedstawieniu groteski może często zostać przewyciężona w utworze literackim, gdzie obraz pojawia się w otoczeniu idei i pojęć. Ważne może być już samo wykaza-

(op. cit., s. 258 i 270). Kryteria te przyjęto za decydujące dopiero w r. 1929 (M. Untermann, *Das Groteske bei Wedekind, Thomas Mann, Heinrich Mann, Morgenstern, und Wilhelm Busch*. Königsberg 1929). L. Spitzer (*Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns*. W: *Motiv und Wort: Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie*. Leipzig 1918, s. 55—123) wyraża pogląd, że groteskowy charakter poezji Morgensterna polega na pogwałceniu podstawowych konwencji języka, co stanowi jeden z elementów wnikliwej krytyki pospolitych błędów semantycznych. L. Vieth (*Beobachtungen zur Wortgroteske*. Bonn 1931, s. 6) wychodzi z niecodziennego założenia, że by móc zdefiniować groteskę językową (a więc groteskę w ogóle), trzeba najpierw zbadać powtarzające się cechy „grotesque Wortkunst”. Niemieckie stosowanie rzeczownika „die Groteske” dla określenia wiersza typu „nonsensowego” (a nawet każdego utworu opartego na fantazji) sprzyja rozszerzaniu pojęcia „groteska” także na styl językowy, wydaje się jednak, że nie ma żadnego powodu, dla którego niemieckie użycie miałoby być przyjęte za podstawę.

nie istnienia materiału groteskowego w danym utworze, nas jednak interesują głównie przyczyny i implikacje tego istnienia.

Sprawą szczególnej wagi w odniesieniu do literatury jest zależność między materiałem groteskowym a ogólną postawą autora wobec życia i kultury. Jak już wspomniano, istnieje znaczna różnica poglądów na charakter tej zależności; obok dawniejszego pojmowania groteski jako wyniku tendencji żartobliwej, kapryśnej lub niepoohamowanie komicznej spotykamy się z opinią bardziej nowoczesną, że źródła groteski należy szukać w usposobieniu pesymistycznym, fatalistycznym lub w rozpacz- i że wyraża ona brak harmonii i ograniczenie życia oraz cierpienia jej twórcy⁶⁹.

Rozbieżność ta jest rozbieżnością pozorną o tyle, że dotyczy jedynie rozpiętości zjawisk określanych jako groteskowe. Pewne zjawiska powracają jednak we wszystkich pracach traktujących o grotesce, niezależnie od przyjętego przez ich autorów punktu wyjścia⁷⁰. Istnieje za-

⁶⁹ Wymowną wyznawczynią tej drugiej teorii jest Canfield (*op. cit.*, s. 8, 11), dla której groteska to „dziki gest, do jakiego popycha twórcę bezmiar jego cierpienia”, „wyraz bólu, jakiegoś tragicznego niepokoju w duszy, który znajduje ulgę w negacji”, „odrzuć wszelkiego trwałego piękna przez upadłego anioła, jadowity, będący wyrazem ostatecznej klęski śmiech z rzeczywistości”. Michel (*op. cit.*, s. 76) nazywa groteskę „Weltgrimasse”, wyrazem ironii, z jaką spogląda się na tragiczne ograniczenie życia ziemskiego, na kontrast pomiędzy rzeczywistością a nieosiągalnym ideałem. Schweizer (*op. cit.*, s. 18) uważa, że groteska „*entspringt einer negativen Grundstimmung* (...). *Sein Wesen liegt tief begründet in der Weltauffassung des Menschen* (...), *dessen Ausdrucksform das Grotteske ist* [umyka negatywnej opinii. Jej istota leży głęboko w wychowaniu świata przez człowieka, którego formą wyrazu jest groteska]”. Przedstawia ona „*den negativen Bestandteil des Lebens überhaupt* [negatywne elementy życia w ogóle]” i stanowi „*die Dissonanz an sich, das Un-Eins* [dysonans sam w sobie, nie-jedniel]”. Podobnie Scheffler (*op. cit.*, s. 771 n.) jest zdania, że groteskę (utożsamianą tu z tym, co brzydkie lub niepiękne) tworzą osoby niezdolne pojąć ideału czy piękna — osoby o usposobieniu sceptycznym, fatalistycznym, niewrażliwe na harmonię świata. Desalm (*op. cit.*, s. 67) mówi o „*pessimistisch-skeptische Grundhaltung des Grotteskdichters* [pesymistycznie sceptyczne usposobienie poety groteskowego]”, które uniemożliwia mu przedstawianie harmonijnego obrazu świata. W naszym pojęciu obrazowanie groteskowe może się zrodzić w umyśle pisarza każdego rodzaju i niekoniecznie musi dowodzić generalnie pesymistycznego spojrzenia na świat; za słuszością tej tezy przemawia rozkwit groteski w sztuce prymitywnej. Stanowisko Kaysera w tej sprawie nie jest jednoznaczne; niekiedy zdaje się on skłaniać do poglądu, że istnieje specjalna kategoria „*Grotteskdichter*”.

⁷⁰ M. in. starożytny grecki satyr pojawia się jako przykład groteski w dwóch tak różnych pracach jak opracowania Flogla i Schefflera. Scheffler wymienia także gotyckie chimery, jedno z tych zjawisk, które mogą być uznane za groteskowe według wszystkich niemal kryteriów oceny. Wspomniani wyżej autorzy czasem milcząc uznają tę rozbieżność. Schweizer (*op. cit.*, s. 20) zalicza do twórców przejawiających skłonność do groteski nie tylko Goyę i Edgara Poe, twórców okropności, ale także Breughla i Boscha, a wreszcie Arystofanesa, Rabelais'go i Cervantesa. Michel (*op. cit.*, s. 76 n.) dostrzega zarówno „*harmlose Exzentrikpass* [niefrasobliwy żart ekscentryczny]” w grotesce Kleya, jak i „*verzweifeltelachen*

tem element prawdziwej rozbieżności — podzielone opinie na temat natury i pochodzenia tych samych zjawisk groteskowych. Przyczyna tej rozbieżności zdaje się leżeć w mieszanii samego materiału groteskowego ze związanymi z nim czynnikami ubocznymi. Powinniśmy być ostrożni w wiązaniu materiału groteskowego z ogólnymi poglądami jego twórcy. Samo pojawienie się groteski w utworze pesymistycznym nie daje podstaw do zakładania, że jest ona wyrazem bądź rezultatem tego pesymizmu. Musimy, na ile to możliwe, o procesach jej powstawania dowiedzieć się czegoś bardziej określonego z samego utworu.

Wspomnieliśmy już, jak procesy takie można odtworzyć. Należy przyjąć, że bezpośrednim źródłem materiału groteskowego jest zawsze pierwotny mechanizm, za którego pomocą elementowi demoniczności nadaje się pozór śmieszności. Należy przyjąć dalej, że ten pierwotny mechanizm otaczać, pobudzać i wzmacniać mogą różne wyższe poziomy myśli. Jest więc całkiem możliwe, że groteska pojawi się w utworze będącym owocem chwili wytchnienia, gdy mechanizm rozbrajający działa bez udziału świadomych intencji i postaw; jest jednak również możliwe, że mechanizm ten zostanie uruchomiony przez gwałtowne porwy umysłu pogrążonego w pesymizmie i rozpaczu. Podejście to ma tę zaletę, że nie trzeba ograniczać rozważań do specjalnej kategorii „*Groteskdichter*”; mogą one objąć także tych autorów, u których groteska występuje jedynie przypadkowo i nie jako główny środek wyrazu, pod warunkiem, że uda się nam wykazać występowanie mechanizmu rozbrajającego. [...]

To wzajemne oddziaływanie czynników wewnętrznych i zewnętrznych może przyjmować różne formy. Zmieniać się mogą nie tylko przypuszczalne źródła groteski czy bodźce do jej powstania, lecz także jej związki z podstawami i ideałami autora, znaczenia, jakie autor jej przypisuje, i funkcja, jaką spełnia w jego świecie poetyckim. W każdym przypadku należy rozpatrzyć wszystkie te czynniki, niektóre z możliwych form tej relacji można jednak ogólnie określić z góry.

Narzucają się tu dwie główne kategorie, a podstawą rozróżnienia jest to, na ile wyraźna jest groteska i do jakiego stopnia mechanizm jej powstawania wzmocniony jest przez motywy świadome. Kategoria pierwsza obejmuje te formy groteski, w których mechanizm rozbrajający działa w sposób utajony, z niewielkim udziałem wyższych funkcji intelektu. Materiał groteskowy może sprawiać wrażenie, że powstał samorzutnie, bez żadnej innej przyczyny niż zasadnicze upodobanie autora do groteski, bądź też może się pojawić niejako przypadkowo w utworze o charakterze dziwnym, fantastycznym czy wybujałym komicz-

[rozpaczliwy śmiech]” u Barlacha. Najszerzej w dziedzinie sztuki stosuje ten termin Canfield (*op. cit.*, s. 9), która odnajduje „groteskową nutę” w twórczości Strawińskiego, Joyce’a, Eugene O’Neilla i Amy Lowell.

nym. Status świadomej intencji osiągany jest tu głównie przez impuls komiczny; nurt okropności czy demoniczności pozostaje w ukryciu. Ustępy tego typu w istocie często wydają się całkowicie niewinne. Jednakże samo występowanie groteski świadczy o tym, że ten ukryty nurt przez chwilę zbliżył się do powierzchni — że wyobraźnia, zapuszczając się w głąb, wydobyla na jaw obrazy budzące lęk i że w impuls komiczny wdarła się nieproszona nuta niepokoju. Dlatego też krytyka literacka przypisuje temu właśnie typowi groteski duże znaczenie. Charakterystyczne dla groteski jest to, że element okropności jest tylko stłumiony, nigdy zaś całkowicie wyeliminowany. Śledząc konotacje obrazu groteskowego i badając jego treść symboliczną w odniesieniu do ogólnego sposobu myślenia autora, nierzadko możemy zidentyfikować zawarty w nim określony pierwiastek lęku. W dalszym ciągu naszych rozważań wykazemy, że groteska, poprzez swój aspekt okropności, służy często jako punkt ogniskowy dla tego wszystkiego, czego autor się obawia i do czego czuje odrazę, jako przeciwieństwo wszystkiego, co stawia jako ideał. Autorzy zdradzający skłonność do tego typu twórczości mają zwykle optymistyczny pogląd na świat, tzn. uważają go za zasadniczo uporządkowany i harmonijny. Gdyby tak nie było, elementy negatywne pojawiające się w formie zamaskowanej znalazłyby sobie ujście bardziej otwarte. Groteska umożliwia uzyskanie wglądu w mroczny aspekt poglądów tych autorów, ten zazwyczaj nie ujawniony, pozostający w cieniu. Wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z wyraźnym, lecz nie wyjaśnionym upodobaniem do groteski, można udowodnić obecność tego ukrytego nurtu; dochodzimy do wniosku, że upodobanie to chroni równowagę psychiczną autora przed siłami, które by ją zburzyły. Mechanizm rozbijający pełni tu więc swą prawdziwą funkcję. Pełni ją, podobnie jak sen, z częściowym jedynie wyniesieniem do świadomości; lecz ta właśnie jego pozycja pośrednia między tym, co pierwotne, a wyższymi poziomami psychiki interesuje nas najbardziej, gdyż w ten sposób nasze pojmowanie utworu wzbogaca się o nieoczekiwany czynnik głębi. Należy również dodać, że groteska przybiera tu przeważnie formę obiektu lub postaci, prawdopodobnie dlatego, że jest to forma bardziej wyrazista, w której skupiają się różnorodne czynniki, a także dlatego, że skala jej jest tu bardziej ograniczona. Groteskowa sytuacja wymaga pewnej swobody i braku hamulców, pewnego ponurego wyzwania rzuconego rzeczywistości uporządkowanej, a to niezgodne jest z optymistycznym w pełni stanem ducha.

Swego rodzaju modyfikacja tej kategorii dokonuje się wtedy, gdy groteskę oddaje się w służbę satyrze i karykaturze⁷¹. Tu także strona

⁷¹ Wydaje się oczywiste, że celowa satyra czy karykatura nie jest zasadniczą częścią groteski, lecz raczej czynnikiem ubocznym, wzmacniającym. Za taką uważa ją jednak Schneegans (*op. cit.*, s. 39 n.) i wielu innych. Nawet piszący już w latach dwudziestych O. Walzel utrzymuje, że „*Groteske wurzelt von vorn-*

humorystyczna wysuwa się na pierwszy plan, mamy jednak do czynienia nie tyle z czysto żartobliwą wybujałością, ile z popędem komycznym ukierunkowanym, obliczonym na osiągnięcie zupełnie określonych celów i w rozmaitym stopniu zabarwionym goryczą — od złośliwości do szyderczej drwiny. Zniekształcenie jest przy tym rezultatem specyficznej intencji; obiekt satyry zostaje zniekształcony w taki sposób, żeby wydawał się zabawny lub śmieszny. Daleko posunięta, krańcowa deformacja może jednak wprowadzić element okropności lub demoniczności. Ponadto groźne aspekty obiektu satyry mogą być tak wyolbrzymione, że stwarzają atmosferę prawdziwej grozy (zwłaszcza gdy satyra wymierzona jest przeciwko czemuś, czego autor, pomimo swej pozycji wyższości, naprawdę się boi). A zatem wszystkie elementy twórczości groteskowej mogą występować na poziomie świadomości, intelektu, a pierwotny proces tworzenia obrazów może, w tych sprzyjających warunkach, zostać wzmocniony przez czynniki zewnętrzne. Niewątpliwie mechanizm rozbijający zaczyna tu tracić swe prawdziwe znaczenie, groteska wydaje się całkowicie zorientowana na cele zewnętrzne. Ten typ twórczości jest interesujący głównie ze względu na to, że groteska odzwierciedla tu, zupełnie niezależnie od ram satyrycznych, głębokie indywidualne procesy psychiczne autora.

Satyra przestaje jednak być przedsięwzięciem pozytywnym, gdy pole jej ataku poszerza się tak, że obejmuje życie lub świat; satyryk traci wtedy swą suwerenną pozycję i znajduje się w środku tego, co odrzuca, a inwektywy skierowane przeciw określonemu złu jego czasów zmieniają się w oburzenie i niezadowolenie z samego istnienia. W mniej gorzkiej i tragicznej odmianie satyry omówionej poprzednio — naruszona struktura rzeczywistości sama powraca do swej pierwotnej formy i szczeliny w gmachu istnienia znikają. Tu natomiast porządek zostaje zburzony nieodwracalnie, nawet jeśli próbuje się go odbudować, załamuje się on ustawicznie. Ten stan pesymizmu i braku iluzji stanowi tło drugiej kategorii groteski.

Element demoniczny (zniszczenie, chaos, rozkład) nie jest tutaj ukrywany, lecz przeciwnie, zostaje uznany za zasadniczy składnik życia i nie usiłuje się go tłumić. Rozwinięciu się groteski w tragedię czy patos staje jednak na przeszkodzie świadomość, że życie jest w końcu głupim i śmiesznym widowiskiem i że człowiek w swej daremności, braku znaczenia i zasługującej na pogardę bezradności nie może sobie rościć żadnego prawa do tragedii. Zniekształcenie przedmiotu satyry ustępuje tu miejsca takiej deformacji obrazu życia, które wyraża bezpośrednio równocześnie groźę i komedię istnienia. Oba elementy groteski rozrastają się więc do imponujących rozmiarów; groteska staje się formą ekspresji

herein in einer ausgesprochen sittlichen Anlage" [groteska tkwi w nie ujawnionych skłonnościach] (cyt. według Vieth, *op. cit.*, s. 41).

życia, wizerunkiem świata groteskowego. Mechanizm rozbrajający przestaje spełniać swą pierwotną funkcję utrzymywania równowagi psychicznej (której utrzymać się nie da), a staje się częścią wyższego procesu rozbrajania polegającego na neutralizowaniu tragedii życia przez komedię życia. Pocięcha, jakiej doznajemy w rezultacie tego procesu, jest niewielka, a reakcją jest raczej drwiący, pusty śmiech, będący ostatnią ostoją psychiki zagrożonej zagładą, niż śmiech satysfakcji i zadowolenia z pozycji wyższości i dystansu. Niemniej jednak element komiczny, śmieszny, musi być silnie rozwinięty i stanowić wyraz pewnego dystansu, w przeciwnym bowiem wypadku efekt groteskowy zostaje osłabiony lub zniweczony przez przewagę tonu patetycznego i tragicznego. Naturalnie, szeroki zakres tego typu groteski sprawia, że na ogół mamy tu do czynienia z groteskowością sytuacji ⁷².

Zjawisko groteski jest zbyt złożone, by w każdym przypadku można było trzymać się ściśle tych kategorii. Mogą one jednak pełnić rolę stałych wzorców pomocniczych w analizie materiału groteskowego i jego ocenie. Analiza taka powinna przechodzić od konkretnych obrazów groteskowych do planu ogólnego i koncepcji autora. Decydującym krokiem w tym procesie jest rozdzielenie groteski na jej aspekt śmieszny i aspekt przerażający oraz ustalenie źródeł tych dwu składników — szczególnie fazy przerażającej, która może wyrażać w formie symbolicznej zarówno osobiste niepokoje autora, jak i to, co wzbudza największy lęk w jego kręgu kulturowym. Następnie należy zbadać świadome motywy odpowiadające wewnętrznemu mechanizmowi powstawania groteski. Dopiero potem możemy zanalizować bardziej ogólną konfigurację fragmentów groteskowych, ich stosunek do innych elementów w twórczości autora oraz ich rolę w świecie poetyckim, jaki kreuje. Sprawą ostatnią wreszcie jest ustalenie, w jaki sposób uzasadniono, ze względu na panujące normy estetyczne, obecność groteski w danym utworze. Nieczęsto bowiem groteskę uważa się za coś uzasadnionego samo przez się; zazwyczaj stoi ona w sprzeczności z wzorcami estetycznymi danego okresu i by pozostać z nimi w zgodzie, przybiera pozory satyry, ekscentryczności, humorystycznego interludium itd.

[...] Ogólnie rzecz biorąc, można powiedzieć, że opisane kategorie groteski — groteska wspaniała i groteska stłumiona — występują zwy-

⁷² Tą właśnie kosmiczną formą zajmuje się Kayser, zgodnie ze swą definicją groteski jako świata wyobcowanego. Na ogół zakłada on, że groteska wymaga poważnego wtargnięcia demonicznego świata chaosu i że groteskowość jest bezpośrednim atrybutem tego niesamowitego świata. Niniejsze studium natomiast próbuje wykazać, że wprawdzie wygodnie jest mówić o świecie demonicznym czy podziemnym, lecz to właśnie rozbrojenie za pomocą komizmu okropnych i budzących groźbę manifestacji tego świata daje początek grotesce, i że w niej samej nie ma niczego, co nakazywałoby autorowi przenoszenie jej na plan kosmiczny czy „Weltanschauung [światopogląd]”, jakkolwiek głębokie byłoby zniekształcenie.

kle na przemian w kolejnych epokach literackich. Groteska rozkwita w atmosferze nieładu i zamętu, rozwój jej zostaje natomiast zahamowany w każdym okresie, który cechuje wyraźne poczucie godności, podkreślanie harmonii i ładu życia, pociąg do tego, co typowe i normalne, oraz prozaiczne realistyczne podejście do sztuki. Jeśli pomimo to w sztuce takiego okresu pojawia się spora doza groteskowości, mamy prawo podejrzewać, że jest to reakcja przeciw panującym normom i objaw ich schyłku, że — jak to często bywa — za podkreślaniem tego, co prozaiczne i prawdopodobne, i dążeniem do ogarnięcia uporządkowanej rzeczywistości kryje się fascynacja nieładem i tęsknota za nieskrępowaną grą wyobraźni.

Próbowaliśmy ustalić roboczą definicję, podstawowy model groteski, do którego można by odnosić dzieła autorów wszystkich czasów; jeśli nawet definicja ta okaże się niedokładna czy niewystarczająca, zjawisko, jakie obiera za przedmiot rozważań, zasługuje na analizę niezależnie od tego, czy jest ono tożsame z groteską, czy też nie.

Przełożyła *Maria Bożenna Fedewicz*