

DOI:10.18318/pl.2018.2.13

MARCIN WOŁK Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

GROTESKA – ANTROPOLOGICZNIE

Kajetan Mojsak, GROTESKA W POLSKIEJ PROZIE NARRACYJNEJ 1945–1968. (Indeks: Krystyna Kiszelewska). Warszawa 2014. Fundacja Akademia Humanistyczna / Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, 398 ss.

Groteska jako kategoria teoretyczna i historycznoliteracka okres świetności w naszym dyskursie literaturoznawczym przeżywała w latach sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych XX wieku (podobnie zresztą było w obiegu światowym). Wtedy to intensywna recepcja rodzimych i obcych twórców literatury niemimetycznej – Witkacego, Gombrowicza, Schulza, Mrożka, Różewicza, Kafki, Ionesco, Becketta – przy inspirującej roli wspaniałych monografii Wolfganga Kaysera (1957) i Michaiła Bachtina (powst. ok. 1940, wyd. 1965) – wywołała i u nas potrzebę podjęcia mniej lub bardziej uogólnionej refleksji nad poetyką i myślowymi podstawami takiego pisarstwa, doprowadzając do powstania rozpraw monograficznych i całego szeregu drobniejszych opracowań¹, a niewiele później do wydania sporej liczby przekładów (m.in. z Kaysera, Lee B. Jenningsa, Jeana Onimusa, Arona Guriewicza²,

¹ Zob. np. J. Kelera, *Mroźek – dowcip wyobraźni logicznej*, „Dialog” 1964, nr 8. – Z. Jastrzębski, *O pojęciu groteski i niektórych jej aspektach w dramacie polskim doby obecnej*. Jw., 1966, nr 11. – S. Gębala, *Groteska a realizm*. „Litteraria” 1969, nr 1. – M. Szwecow-Szewczyk, *Struktura semiotyczna groteski (na przykładzie dramatu)*. „Studia z Historii Semiotyki” 1971 (t. 1). – L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1973.

² Teksty tych i innych autorów ukazały się po polsku w „Pamiętniku Literackim” (1979, z. 4).

Bachtina³, Arthura Clayborougha⁴). Potem owo zainteresowanie nieco opadło. W latach osiemdziesiątych ukazało się jeszcze parę ważnych rozpraw na temat groteski w sztukach plastycznych⁵, jednak groteskowość literacka w tej dekadzie i w początkach następnej nie przyciągała już takiej uwagi badaczy. Powstało wtedy zaledwie kilka oderwanych – choć znaczących – opracowań na jej temat, zwłaszcza z zakresu historii literatury Młodej Polski (a szczególnie – twórczości Romana Jaworskiego)⁶.

Lata dziewięćdziesiąte przyniosły natomiast sporo dotyczących groteski omówień popularnonaukowych czy związanych z dydaktyką polonistyczną⁷. Wydaje się to dowodzić, że wcześniejszy kilkunastoletni okres względnej posuchy w badaniach nad groteską był nie tyle sygnałem wyczerpania, ile zasymilowania tej kategorii jako – w zasadzie – bezdyskusyjnego elementu wiedzy o literaturze. O przyswojeniu pojęcia groteski w dotychczasowym kształcie i wprowadzeniu go do języka literaturoznawstwa polskiego niewątpliwie świadczą publikowane w tym czasie hasła słownikowe (w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* są aż dwa: *Groteska*, *groteskowość* i *Groteski dramaturgia*⁸) oraz publikacja antologii przekładów prac badaczy zagranicznych, przed ćwierćwieczem wydanych w „Pamiętniku Literackim” (uzupełniona o nietłumaczony do tej pory tekst Bernarda McElroya)⁹. Świadczy też o tym dobitnie pojawienie się rozpraw związanych wprawdzie z groteską, w których jednak nie staje się ona osobnym przedmiotem namysłu, będąc wyłącznie narzędziem opisu wybranego fragmentu rzeczywistości literackiej¹⁰. Na tej fali powstały również studia o większych ambicjach teoretycznych – książki autorek i autorów nie tylko stosujących narzędzia teorii groteski, ale też starających się je doprecyzować. Niektóre z tych prac dotyczą dzieł pojedynczych pisarzy¹¹, inne pewnych całości historycznoliterackich¹², żadnej nie można wszakże nazwać syntezą twórczości groteskowej jakiegos okresu.

³ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. Goreniewie. Oprac., wstęp, komentarze, weryfikacja przekładu S. Balbus. Kraków 1975.

⁴ A. Clayborough, *Z problemów teorii groteski*. Przeł. P. Marciszuk, J. Bujek, W. Kruska. „Przegląd Humanistyczny” 1981, nry 1/2–3.

⁵ Zob. T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków 1984. Wcześniejsza była książka E. Kuryluk *Salome albo O rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya* (Kraków 1976 (zob. zwłaszcza pełniejszą wersję angielską: *Salome and Judas in the Cave of Sex. The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*. Evanston, Ill., 1987)).

⁶ Zob. W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1. – J. Z. Maciejewski, *Konstruktor dziwnych światów. (Groteskowe, ludyczne i karnawałowe aspekty prozy Romana Jaworskiego)*. Toruń 1990. – K. Kłosiński, *Wokół „Historii maniaków”*. Stylizacja, brzydota, groteska. Kraków 1992.

⁷ Zob. J. Speina, *Formy rzeczywistości. Typy świata przedstawionego w literaturze*. Bydgoszcz 1990 (i wydania kolejne), rozdz. *Groteska literacka*. – A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*. Kraków 1997. Zob. też późniejszą o kilkanaście lat pracę A. Wójtowicz-Stefańskiej *Symbol, ironia i groteska w edukacji polonistycznej* (Poznań 2008).

⁸ W. Bolecki, *Groteska, groteskowość*. – J. Kelera, *Groteski dramaturgia*. Hasła w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka [i in.]. Wrocław 1992, s. 345, 361.

⁹ Zob. *Groteska*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2003.

¹⁰ Spośród licznych publikacji typu „groteska w...” wymieńmy książkę I. Mityk *Inne spojrzenie. Groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji*. Gombrowicz, Dygat, Sandauer, Andrzejewski, Zieliński (Kielce 1997).

¹¹ Zob. np. M. Dajnowski, *Groteska w twórczości Stanisława Lema*. Gdańsk 2005.

¹² Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Pałuby” do „Kosmosu”*. Kraków 2002. – E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia: Leśmian – Tuwim – Gałczyński*. Białystok 2004.

Późniejsza o dziesięciolecie książka Kajetana Mojsaka, przedmiot niniejszego omówienia, jest zakrojona szerzej od prac z ostatniej grupy zarówno pod względem teoretycznym, jak materiałowym. Autor zapowiada we wstępie do rozprawy, że „ma ona stanowić historyczno-literacką syntezę powojennej [tj. powstałej w latach 1945–1968] prozy groteskowej, wskazać jej literackie i historyczne źródła oraz różnorodne funkcje w zmieniającym się kontekście kulturowym. Celem jest [także] wyodrębnienie najważniejszych tendencji formalnych i tematycznych w groteskowej prozie badanego okresu, odnalezienie regularności i głównych kierunków jej rozwoju” (s. 7). Mojsak obiecuje więc dużo – i obietnicy dotrzymuje. Dzięki panoramiczności ujęcia, znakomitemu zapleczu historycznoliterackiemu, trafnemu doborowi przykładów i wysokiej świadomości metodologicznej udaje się autorowi nakreślić przekonujący, złożony obraz polskiej groteski pierwszego powojennego ćwierćwiecza – a był to przecież w Polsce czas (myślę zwłaszcza o latach 1956–1968) szczytowych osiągnięć tego nurtu literatury.

Mojsak rezygnuje z prób zdefiniowania na nowo kategorii centralnej. Jego rozumienie groteski jest połączeniem kanonicznych koncepcji Kaysera i Bachtina, wpisuje się więc w tradycję ukształtowaną pół wieku temu. Definicję „chronicznie niedookreślonego” (s. 16) pojęcia groteski („groteska» stanowi zespół różnorodnych tendencji i potencjalności, które mogą funkcjonować i łączyć się na rozmaite sposoby”, s. 346) zastępuje autor przedstawieniem charakterystycznego zespołu cech dostrzegalnych w twórczości groteskowej. Jest to zestaw dość klasyczny – obejmuje prowokacyjność wobec zastanych konwencji społecznych i form artystycznych, operowanie kombinacjami antynomicznymi czy dysonansowymi, obrazowość (niedyskursywność) i materializowanie bytów bądź relacji abstrakcyjnych, kwestionowanie opozycji między tym, co realne, a tym, co fantastyczne, konstruowanie wypowiedzi balansujących na granicy dosłowności i metaforyczności, itd. Na tle groteskoznawej tradycji zwraca natomiast uwagę ostrożność, z jaką badacz podchodzi do kategorii *d e f o r m a c j i* chętnie przywoływanej przez dawniejszych teoretyków – w gruncie rzeczy, normatywnej przeciwieśnej esencjalistycznej, zakładającej istnienie „człowieczeństwa jako jakości stałej i raz na zawsze określonej” (s. 24). Interesujące jest wprowadzenie do refleksji nad groteskowością bardziej relacyjnej kategorii *u n i e z w y k l e n i a* (o rodowodzie, oczywiście, formalistycznym), która, jak się wydaje (choć Mojsak wprost tego nie pisze), mogłaby pojęcie deformacji z powodzeniem zastąpić, tworząc przy tym pomost między trudnymi do pogodzenia teoriami Bachtina i Kaysera: „Zarówno w grotesce karnawalowej typu Rabelais'owskiego, posługującej się trywializacją i degradacją, jak i w romantycznej i modernistycznej odmianie groteski, w której częściej dochodzi do głosu element grozy i niesamowitości – istotą groteski jest właśnie dążenie do udziwnienia, uniezwyklenia. Groteskowe chwytły mają na celu odnowienie obrazu świata – przez karnawalizację lub przez ujawnienie niesamowitego (*das Unheimliche*) w strukturze codzienności. Karnawalizacja i wyobcowanie to niejako dwie przeciwległe formy uniezwyklenia, łączące się z dezautomatyzacją percepcji, z odnowieniem widzenia” (s. 28).

W zacytowanym fragmencie widać, że autor traktuje groteskę nie tylko jako kategorię estetyczną, lecz również jako strategię artystyczną, poznawczą i egzystencjalną, narzędzie refleksji nad rzeczywistością, a zwłaszcza nad podmiotowością człowieka. W tym zakresie głównym źródłem inspiracji jest dla Mojsaka antropologia literatury Wolfganga Isera, której omówieniu polski badacz poświęca osobny rozdział książki. Iserowską koncepcję fikcji jako medium pozwalającego nam na lepsze rozumienie świata odnosi Mojsak szczególnie do groteski – typu aktywności kreacyjnej odznaczającego się spotęgowaną fikcjonalnością. „Groteska nie odtwarza rzeczywistości uprzedniej, ale posługując się elementami innych systemów prezentacji tworzy niejako autonomiczną sferę, zawieszoną pomiędzy figuralnością a odniesieniem, pozostającą jednak w relacji do rzeczywistości pozaliterackiej” (s. 50). Owo modelowanie groteskowe przesuwają „granice możliwego, pozwala pojąć to, co zakryte” (s. 51). Społeczna i egzystencjalna funkcja groteski „realizuje się w kreacji [...] eksperymen-

talnych obrazów świata, nakierowanych na poszerzenie zakresu tego, co pojmowalne" (s. 51), służy stworzeniu „fikcyjnej przestrzeni wolności, która pozwala na transformację rzeczywistości" (s. 52). Ten performatywny, sprawczy aspekt groteski leży u podstaw jej funkcji krytycznej, podkreślanej przez wielu badaczy¹³, a szczególnie wyraźnie dochodzącej do głosu w literaturze powojennego dwudziestolecia. Aktywizm groteski ma jednak więcej wymiarów. Obejmuje gwałtowność, z jaką forma groteskowa narzuca się wyobraźni i emocjom odbiorcy, jej zdolność do przemodelowywania naszego aparatu poznawczego i do inicjowania procesów intelektualnych. Ważny jest też „aspekt wyzwalający”, realizowany, zdaniem Mojsaka, dwójako: po kayserowsku, poprzez „dopuszczenie do głosu, a następnie neutralizację i rozbrojenie elementu demonicznego [...] – elementu obcości”, i po bachtinowsku, dzięki wykreowaniu „sfery wyobraźniowej wolności od wpływu świata zewnętrznego” oraz zawieszeniu „porządku i oporu rzeczywistości” (s. 54). Groteska umożliwia w ten sposób „rozbrojenie obcości świata, dewaluację opresyjnych systemów i nieefektywnych lub ograniczających schematów poznawczych, odnowienie percepcji, restrukturyzację obrazu świata i miejsca podmiotu” (s. 54).

Groteskowa refleksja nad podmiotowością toczy się na dwóch, niekiedy zbiegających się, frontach: ciała i racjonalności. O ile kwestia druga występowała w polskich badaniach nad tą problematyką od samego początku, o tyle kategoria cielesności pojawiała się w nich rzadko – właściwie tylko wtedy, gdy wymuszał jej wprowadzenie materiał literacki (w postaci np. twórczości Gombrowicza czy Schulza). W związku z tym zagadnieniem Mojsak rekapitułuje proces stopniowej „rekorporalizacji” podmiotu, jaka się dokonała w światowej humanistyce po okresie nowożytnego „zapomnienia o ciele” (s. 63). Zwraca zarazem uwagę, że „Historia ciała w grotesce biegnie własnym, odrębnym torem: sztuka groteskowa przechowuje pamięć o ciele i w pewnym sensie wyprzedza proces dowartościowania tego, co cielesne, dokonujący się w sztuce i myśli teoretycznej ostatniego stulecia” (s. 66–67).

W podrozdziale *Cielesność w teorii groteski* oraz w kolejnych fragmentach rozdziału II badacz rekonstruuje Bachtinowską koncepcję „ciała groteskowego”, sięga też do innych klasycznych opracowań. Nie odwołuje się jednak w ogóle do nowszych studiów o grotesce, inspirowanych wprowadzonym przez Julię Kristevą, a wywiedzionym z idei Bachtina, pojęciem abiektu¹⁴. Zdumiewające, że nazwisko Kristevy nie pada w książce ani razu. Trudno również zrozumieć brak odwołań do najnowszej światowej literatury na temat groteski w dobie łatwego przecież dostępu do pełnotekstowych baz danych oraz istnienia rozmaitych serwisów wspierających wymianę informacji naukowych. Z drugiej strony, trzeba przyznać, że Mojsak, korzystając – powiem złośliwie – chyba wyłącznie z tego, co znajduje się w obszernych, na szczęście, zbiorach biblioteki Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, wielokrotnie daje dowody dobrej orientacji w dorobku współczesnej humanistyki, umie też naprawdę twórczo zreinterpretować w jej duchu prace dawniejsze, co w dużym stopniu te luki w bibliografii rekompensuje.

Groteskowa, artystyczna refleksja nad ciałem podąża w dwóch kierunkach: „bachtinowskim” (a jakże), afirmującym witalną moc „ciała otwartego” i przeciwstawiającym ją uroszczeniom rozumu czy oficjalnych ideologii, oraz „kayserowskim”, w którym „denaturalizacja, artyfikalizacja” (s. 76) i inne sposoby uniezwyklenia ciała sygnalizują jego wyobcowanie wobec podmiotu. W obu wypadkach „Groteskowe ciało, wymykając się intelektualnemu

¹³ Zob. np. M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna*. W zb.: *Groteska*.

¹⁴ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie*. Przeł. M. Falski. Kraków 2007. Prac o grotesce nawiązujących do tej koncepcji nie sposób wliczyć w jednym przypisie. Na temat relacji między Kristevą a Bachtinem – zob. np. S. Vice, *Bakhtin and Kristeva: Grotesque Body, Abject Self*. W zb.: *Face to Face. Bakhtin in Russia and the West*. Ed. C. Adlam, R. Falconer, V. Makhlin, A. Renfrew. Sheffield 1997.

zrozumieniu i jednoznacznej klasyfikacji ontologicznej, przekreśla wysiłek całkowitej racjonalizacji świata” (s. 77). Bo to racjonalizm, pojmowany jako bezkrytyczne zaufanie mocy ludzkiego rozumu, ale też skłonność do manipulowania nim jak podatnym narzędziem, jest głównym podejrzanym nowoczesnej groteski. Zarazem, dowodzi przekonująco Mojsak, owa rozprawa z absolutyzacją i towarzyszącą jej, paradoksalnie, instrumentalizacją rozumu, dokonuje się tu często z pozycji racjonalistycznych czy metaracjonalistycznych. „Współczesna groteska nie jest spontanicznym wybuchem irracjonalności; [...] bywa intelektualna strategią wymierzoną przeciw totalizującej racjonalności instrumentalnej, a jednocześnie głosem w dyskusji nad samym pojęciem racjonalności” (s. 107). Racjonalność wyalienowana i dominująca nad wolnością jednostki, przekształcona w mit albo mitowi podporządkowana, „upaństwowiona” (s. 116) przez system totalitarny czy poddana tyranii codziennej *praxis* i zredukowana do rangi zdrowego rozsądku zatracza bowiem zdolność samorefleksji. Tę funkcję (auto)krytyczną przywraca świadomości społecznej (a może więcej: spełnia wobec niej) m.in. sztuka groteskowa – i to nawet taka, która zdaje się stać w całkowitej sprzeczności z zasadami rozumu. Zwłaszcza po 1956 roku groteska okazała się, „zgodnie z nadzieją Adorna, przestrzenią, w której można było powstrzymać przemoc instrumentalnego rozumu, nie popadając przy tym w irracjonalizm. Najciekawsze ówczesne formy literackiej groteski to te, w których dochodzi do ścisłego powiązania absurdu rzeczywistości z (pozornym) absurdem jako zasadą twórczą; [...] w których absurd zmechanizowanego świata przemienia się w literacką grę, staje się narzędziem funkcji poetyckiej” (s. 117).

Uzasadnieniem tej ostatniej, wartościującej tezy są rozdziały V–IX (blisko połowa książki), stanowiące w gruncie rzeczy osobne, choć spójne z całością, rozprawki poświęcone prozie Mariana Pankowskiego, Leszka Kołakowskiego, Sławomira Mrożka, Andrzeja Kuśniewicza i Kazimierza Truchanowskiego¹⁵. Badacz usuwa poza pole swojej obserwacji twórczość Gombrowicza i Lema (tę ostatnią na szczęście niezupełnie) traktując je jako dobrze omówione. Nie do końca zasadnie, gdyż o ile w odniesieniu do Lema można się z takim stwierdzeniem zgodzić (choć też z zastrzeżeniami)¹⁶, o tyle groteska Gombrowicza nadal czeka na całościowe opracowanie. Rozumiem jednak argument o wyjątkowości Gombrowicza, który z jednej strony pozostawał dla twórców krajowych wzorcem, układem odniesienia i dostarczycielem zarówno rozwiązań artystycznych, jak i „problemów groteskowych” (s. 165), a z drugiej, ze względu na odmienność sytuacji pisarza emigracyjnego, podlegał trochę innym uwarunkowaniom, trudno go więc umieszczać w jednym z nimi szeregu.

Spośród owych minimonografii autorów uprawiających groteskę zdecydowanie najciekawiej prezentuje się rozdział o Mrożku – samodzielny myślowo, głęboki interpretacyjnie, obfitujący w ważne implikacje. Nieco bardziej odtwórcze, nazbyt zależne od literatury przedmiotu i trochę słabsze są rozdziały o Pankowskim czy Kuśniewiczu. Można też wątpić, czy w wypadku prozy tego ostatniego, *nb.* podobnie jak w bajkach Kołakowskiego, rzeczywiście występuje na większą skalę groteska. Czy u Kuśniewicza (badacz analizuje powieść *W drodze do Koryntu*) nie dominuje raczej poetyka psychologizmu (klóćca się z groteskową), u Kołakowskiego zaś – czy nie mamy do czynienia z instrumentalizacją środków groteskowych, z wykorzystaniem ich do prezentacji treści filozoficznych lub nawet saty-

¹⁵ Część z nich była zresztą wcześniej publikowana odrębnie. Zob. K. Mojsak: „Przygody ciała” – podmiotowość i groteska w powieści „Matuga idzie” Mariana Pankowskiego. „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 4; Groteska i antropologia w twórczości Kazimierza Truchanowskiego. „Ruch Literacki” 2010, z. 3; Opowieść o wielkiej względności: groteska i radykalny racjonalizm w bajkach Leszka Kołakowskiego. „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 2.

¹⁶ Zob. Dajnowski, *op. cit.* Zob. też recenzję tej książki autorstwa M. Płazy („Pamiętnik Literacki” 2009, z. 1).

rycznych (choć o adresie bardzo ogólnym: byłaby to satyra na ludzką racjonalność jako taką) i z odstąpieniem od radykalnej niejednoznaczności, która jest istotna dla groteski?

Na marginesie warto się zresztą zastanowić, jakie poetyki i systemy motywowania świata przedstawionego stoją w sprzeczności z groteskowością. *À propos* Kuśniewicza zauważa Mojsak (za Jackiem Wegnerem), że daleko posunięta „literacka refleksyjność chwilami powoduje zanik stylistyki groteskowej”; podobnie „technika wielowariantowości [...] [tonuje] jej oddziaływanie” (s. 301); również inne zabiegi deziluzyjne, rozbijające konsekwencję w kreowaniu świata przedstawionego, „nie zawsze dobrze komponują się” z groteską (s. 301, przypis 64). Z wielu rozważań badacza wynika, iż pojmuje on groteskowość jako żywioł kłóący się też z realizmem (choć zarazem zdarza się Mojsakowi pisać o „realizmie groteskowym” czy „grotesce realistycznej”), radykalnie rozbijający jego ramy. Dlatego m.in. nie uznaje za groteskową powstającą w latach czterdziestych prozę, która zmagala się z doświadczaniem wojennymi, nawet tak nasyconej chwytami groteskowymi i ewokującej wyraźnie groteskowy, nieusuwalnie antynomiczny obraz świata, jak opowiadania Artura Sandauera (s. 130–133)¹⁷.

Galerię wybranych twórców prozy groteskowej wypełniającą drugą część książki otwiera Pankowski, którego pisarstwo reprezentuje stosunkowo rzadką w XX-wiecznej literaturze polskiej groteskę witalistyczną, eksponującą sensualność, oraz ukazuje wizję podmiotowości osadzonej w bycie cielesnym i buntującej się z tych pozycji przeciwko mitom i stereotypom organizującym życie społeczne. Podobnie jest w prozie Kuśniewicza, gdzie również dominuje bachtinowski obraz cielesności (i seksualności) „otwartej, dynamicznej, niejednoznacznej”, prowadzącej aż do „zakwestionowania jednostkowej odrębności i do zawieszenia tradycyjnej kategorii tożsamości” (s. 272). Zarazem ciało (zwłaszcza cudze) zostaje tu uprzedmiotowione przez alienujące działanie spojrzenia. To trop, oczywiście, gombrowiczowski – wiele takich w tej prozie – i właśnie uzależnienie konstrukcji Kuśniewicza od wzorców Gombrowicza, Schulza, Witkacego uważa badacz za kolejny czynnik osłabiający jej groteskowość, groteska bowiem źle znosi konwencjonalizację.

Zbliżony, choć głębszy, problem ilustruje twórczość Truchanowskiego, która będąc nie tylko wtórna (wobec pisarstwa Schulza), lecz także pozbawiona charakterystycznego dla groteski „potencjału subwersywnego, nie staje się narzędziem demontażu zastygłych obrazów rzeczywistości ani krytycznego projektu własnej tożsamości, ale jest raczej odpowiedzią na potrzebę aksjologicznej stałości” (s. 323). To – według trafnej formuły Mojsaka – „groteska teoretyczna” (s. 325), czyli pisarstwo o cechach poetyki groteskowej, które jednak nie wykorzystuje ich do realizacji właściwych grotesce funkcji. Dowodzi to, nawiasem mówiąc, że „definicje” groteskowości sprowadzające ją do katalogu chwytów – a z taką mieliśmy do czynienia także w części wstępnej omawianej książki – rozmiągają się z istotą tego zjawiska. Na szczęście Mojsak, czyniąc punktem wyjścia skonwencjonalizowaną groteskę Truchanowskiego, pokazuje *per negationem*, czym jest prawdziwa, głęboka groteskowość (przynajmniej w wariacie modernistycznym). Jest to mianowicie strategia antysubiektywistyczna w kreacji i w wizji świata, posługująca się metodą uprzedmiotowienia różnych stanów indywidu-

¹⁷ W sprawie możliwości odmiennego ujęcia zob. M. Wołk, *The Holocaust and the Grotesque: the Case of Artur Sandauer's Fiction*. „Jednak Książki / Books Now” 2016, nr 6. Na stronie: <http://cwf.ug.edu.pl/ojs/index.php/JednakKsiazki/article/view/409/304> (data dostępu: 15 V 2018). Również sam Mojsak w różnych miejscach pracy zdaje się dopuszczać poszerzone rozumienie groteskowości, które objęłoby taką twórczość, zob. np. s. 331, przypis 51: „Oczywiście, w literaturze powojennej groteska była często stosowanym i, paradoksalnie, »stosownym«, tzn. adekwatnym narzędziem mówienia o wojnie i Zagładzie (by wspomnieć choćby *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Białoszewskiego), była to jednak przede wszystkim groteska realistyczna, daleka od fantastycznego kreacjonizmu; turpistyczna, operująca brzydotą, drastycznym kontrastem, ironią lub szyderstwem”.

alnej i społecznej świadomości w celu ich modelowego, „scenicznego” przedstawienia w fikcji, okrutna w obnażaniu reguł ludzkiego myślenia, mówienia i działania, demaskatorska wobec stereotypów, schematów, ideologii, ale i samokrytyczna do granic autonegacji, oprowadzana obsesją wolności – także wolności „ja” od samego siebie (s. 323). „Ta ambiwalencja [między uprzedmiotowieniem a wolnością – M. W.], nie dająca się jednoznacznie uregulować na planie poznania intelektualnego, jest cechą groteskowej antropologii, która znajduje wyraz w obrazach – wizjach nieprzekładalnych na jednoznaczne kategorie poznawcze, obejmujących element wyobcowania, reifikacji, pierwiastek grozy (podkreślany w teorii Kaysera), jak i aspekt komiczny, jednający z rzeczywistością (na który kładzie nacisk Bachtin)” (s. 316). Taki właśnie „groteskowy światopogląd” stoi w autentycznej grotesce u podstaw „groteskowych środków wyrazu” (s. 306), to one wynikają z niego – nie zaś odwrotnie.

Nośnikiem podobnej wizji rzeczywistości jest niewątpliwie piarstwo Mrożka, który zanotował w dzienniku: „Nigdy tak dobrze nie udało mi się pojąć drugiego człowieka, tak dobrze właśnie jako podmiot, jak kiedy, sztucznie i z wysiłkiem [...], popatrzyłem na niego jako na przedmiot” (cyt. na s. 235). Rozdział o Mrożku – a właściwie o jego prozie z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych – okazuje się tak esencjonalny, przez to zaś trudny do rekapitulacji, że wybieram z niego tylko kilka wątków wartych rozwinięcia, zachęcając każdego do indywidualnej lektury i do ich podjęcia. Nie zawsze są to tezy w mrożkologii nowe, jednak ich przeformułowanie w kategoriach antropologicznych pozwala na odsłonięcie nie dostrzeganych dotąd aspektów tej twórczości¹⁸. 1. Parodystycznie bądź pastiszowo potraktowana stylizacja ma u Mrożka „implikacje antropologiczne: wyznacza role, a tym samym określa horyzont świadomości i możliwości działania postaci”; każdy naśladowany styl przynosi również „własny model podmiotu” (s. 244). 2. „Działanie i myślenie bohaterów Mrożka wyznaczone jest [...] przez sytuację-interakcję [definiowaną też jako „sytuacja-pułapka” – M. W.], pierwotną wobec tożsamości indywidualnej” (s. 249). 3. „W tle wszystkich niemal relacji międzyludzkich obecna jest [...], poza uczestnikami komunikacji, trzecia instancja – władza”; przenika ona stosunki między postaciami w ich codzienności, „reguluje [...] interakcje międzyludzkie niejako na odległość, przy czym jej materialna, instytucjonalna obecność czy choćby symboliczna reprezentacja nie jest konieczna. Staje się ona nieobecnym, ale rozstrzygającym pośrednikiem wszelkich aktów komunikacji” (s. 247). 4. Parodystycznie potraktowane schematy logiki służą u Mrożka parabolicznemu ukazaniu nie tylko sytuacji człowieka uwięzionego w systemie totalitarnym, ale i sprawy o wiele bardziej podstawowej: „podmiotowości ukształtowanej przez tradycję europejskiego racjonalizmu” (s. 251). Jego bohaterowie „To swego rodzaju racjonalne monady, oderwane od rzeczywistości cielesnej i emocjonalnej, zamknięte w wąskich granicach zakreślonych przez zmechanizowany, instrumentalny styl myślenia” (s. 252).

Wątek ostatni – krytyka racjonalności – łączy Mrożka z Kołakowskim, Lemem (a także oczywiście z Gombrowiczem). Ich twórczość stanowi ośrodek nurtu, który Mojsak nazywa „racjonalistyczną groteską popaździernikową” (s. 255). Właściwa dla niego „racjonalna krytyka racjonalizmu” wynika „ze świadomości, że immanentną cechą rozumu jest tendencja do autodestrukcji”, realizująca się w dążeniu do spójności za każdą cenę, do totalizującego ogarnięcia wszystkiego, a więc i w eliminowaniu tego, co się w tym porządku nie może pomieścić. „Konsekwentny racjonalizm okazuje się irracjonalny, usuwa z pola widzenia rzeczywistość i współtworzy iluzję, mit, ideologię, staje się niekontrolowanym żywiołem, ograniczającym ludzką wolność” (s. 254). Oto diagnoza, którą zawdzięczamy temu szczególnie

¹⁸ Podobnie jak w wypadku teorii groteski, pisząc o Mrożku, badacz przywołuje raczej dawniejszą literaturę przedmiotu – głównie szkice krytyczne towarzyszące kolejnym tomom autora *Emigrantów* (ostatnie przywołane teksty pochodzą z lat dziewięćdziesiątych) – pomijając najnowsze opracowania. Nie osłabia to jednak odkrywczości jego rozpoznań.

sprawnemu „sposobowi poznawczego ujmowania świata przez sztukę” (Jan Józef Lipski, cyt. na s. 235), jakim jest groteska w swoim najlepszym wydaniu z początku drugiej połowy XX wieku. Wydobycie i sugestywne sformułowanie tego przesłania stanowi niewątpliwą zasługę Mojsaka.

Okres, na którym skupił się w swojej rozprawie badacz, jest kluczowy ze względu nie tylko na rangę dokonań, lecz także na rolę w historycznej ewolucji groteski literackiej – doskonale widać w nim procesy konwencjonalizacji i odnawiania tej formy ekspresji. „W ciągu XX wieku groteska przeszła drogę od pozycji kontrkulturowej, przez stopniowe oswojenie [w Dwudziestolecie międzywojennym – M. W.], aż po nobilitację [po Październiku 1956 – M. W.] i – w końcu – swego rodzaju rozplnięcie się w innych formach artystycznych” (s. 341). Opisując ów proces konwencjonalizacji, Mojsak wyróżnia kilka czynników: a) rozpowszechnienie i „kanonizację” (s. 339) poszczególnych chwytów groteskowych, które – funkcjonując na prawach metafory – podlegają „tym samym co metafora procesom »zużycia«, tj. demetaforyzacji” (s. 340); b) lokalne włączanie zabiegów groteskowych w inne poetyki, przez co tracą one autonomię i całościowy charakter; c) siłę oddziaływania wyrazistych wzorców prozy groteskowej (Gombrowicz, Schulz, Witkacy), stających się przedmiotem naśladowania lub nawiązań intertekstualnych, co hamuje wynalazczy potencjał groteski i przekształca ją w matrycę gotowych wzorców; d) osvajanie się publiczności czytelniczej z każdą nowością, sprawiające, że groteska traci siłę działania szokowego, które należy przecież do jej istoty. Za Geoffreyem Harphamem polski badacz stwierdza, iż paradoksalnie „groteska [...] pada ofiarą własnego sukcesu”, staje się w literaturze współczesnej wszechobecna, a przez to „coraz bardziej niewidzialna” (cyt. na s. 341). Warto jednak zauważyć, że dalszy rozwój literatury – nie tylko polskiej – pokazał żywotność groteski, zarówno jeśli chodzi o generowanie nowych odmian (np. lingwistycznej, z kluczową u nas rolę Białoszewskiego, który w omawianej pracy przywoływany jest tylko marginalnie¹⁹), jak i o odświeżanie rozwiązań dawniejszych przez ich kontaminację, a zwłaszcza zderzenie ze współczesną problematyką. „Gombrowiczowsko-białoszewski” Michał Witkowski w *Lubiewie* czy ożywiający groteskę gotyką – przedtem na dobrą sprawę nigdy w literaturze polskiej nie zaistniała – Igor Ostachowicz w *Nocy żywych Żydów* mówią zarazem o sprawach ważnych dla indywidualnej i zbiorowej tożsamości dzisiejszych czytelników. Recenzowana praca wprowadzie szkicuje linie rozwojowe groteski literackiej po roku 1968, jednak zatrzymuje się na latach dziewięćdziesiątych, nie uwzględniając szeregu interesujących zjawisk, jakie pojawiły się około roku 2000 (do wymienionych można dodać choćby pisarstwo Doroty Masłowskiej). Miejmy nadzieję, że erupcja form groteskowych w najnowszej literaturze – a także w teatrze i sztukach wizualnych – doczeka się opracowania równie gruntownego jak książka Kajetana Mojsaka o prozie po wojennego ćwierćwiecza.

Abstract

MARCIN WOŁK Nicolaus Copernicus University, Toruń

THE GROTESQUE. AN ANTHROPOLOGICAL VIEW

The review contains a discussion on Kajetan Mojsak's book *Groteska w polskiej prozie narracyjnej 1945–1968* (*Grotesque in Polish narrative prose 1945–1968*) against a broader background of Polish and world subject matter and the changes of the grotesque in literature of the last half-century.

¹⁹ Wynika to, jak sądzę, z przyjęcia przez Mojsaka „przedstawieniowej” definicji groteski (zgodnie z tradycją L. B. Jenningsa). Na temat roli, jaką w grotesce literackiej odgrywają czynniki związane z formą wypowiedzi, zob. M. Wołk, *Groteska i pierwsza osoba*. „Ruch Literacki” 2014, z. 2.