

Katarzyna Gałysz

O pojęciu groteski

Sztuka i Filozofia 14, 112-126

1997

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.

O POJĘCIU GROTESKI

Na paradoks zakrawa fakt, że tak ważny dla współczesnych rozważań o sztuce termin, jakim niewątpliwie jest *groteska*, po dzień dzisiejszy nie ma ustalonego znaczenia. Stosowany coraz częściej, funkcjonuje tak, jak gdyby był rozumiany sam przez się i nie wymagał żadnych dodatkowych objaśnień, choć w istocie trudno byłoby znaleźć dwie osoby pojmujące go w ten sam sposób. Doszło zatem do sytuacji, w której z jednej strony głosi się, iż groteska jest dominującą cechą sztuki XX wieku, z drugiej zaś liczne grono teoretyków usiłuje dopiero ustalić, co właściwie należy przez to słowo rozumieć. Problem nie polega bynajmniej na nieprecyzyjności terminu, ale na jednoczesnym występowaniu wszystkich historycznych znaczeń, jakie kiedykolwiek mu nadano, przy czym większość z nich wzajemnie się wyklucza.

Początkowo, tzn. w szesnastowiecznych Włoszech, dotyczył on wyłącznie specyficznego rodzaju ornamentu, zdobiącego ściany odkrytych wówczas budowli antycznych, a charakteryzującego się łączeniem w jedną całość części roślinnych, zwierzęcych i antropomorficznych, w wyniku czego powstawały fantastyczne obiekty zwane *monstrami*. Wkrótce ten typ malarstwa dekoracyjnego oraz jego nazwa, wraz z ekspansją stylu renesansowego, rozpowszechniły się na terenie całej Europy. Dość szybko groteska rozszerzyła swe znaczenie, przestała być określeniem konkretnego ornamentu i objęła wszystkie ich odmiany, zarówno te wcześniej znane (szczególnie arabeskę), jak i nowo powstające. Pod koniec XVI wieku Michel de Montaigne¹ wprowadził ją do terminologii literackiej. Porównując kapryśny i pełen dygresji styl swych *Prób* do monstrów ozdabiających ściany, uczynił groteskę synonimem literatury niezgodnej z regułami klasycznymi.

W epoce Oświecenia słowo to zatraciło sens czysto techniczny, przeniknęło do języka codziennego i nabrało silnie emocjonalnego zabarwienia. Oznaczało wszystko, co kojarzono ze złym smakiem: brzydotę, dziwaczność, ekscentryczność, śmieszność i wulgarność, stając się określeniem pogardliwym. Na terenie sztuki odnosiło się przede wszystkim do

¹ M. de Montaigne, *Próby*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1957.

utworów, a nawet całych gatunków nie podporządkowanych klasycystycznym zasadom artystycznym, od przedstawień kukielkowych, przez operę, tragicomedie oraz burleskę, po karykaturę. Zarzut groteskowości nie ominął nawet największych dramatów Szekspira.

Romantyzm przejął wszystkie powyższe znaczenia (zmieniając uprzednio ich sens wartościujący z negatywnego na pozytywny), ale dodał także nowe. Powszechnie kojarzono groteskę z powieścią gotycką oraz fantastycznymi opowiadaniem E.T.A. Hoffmana i Jeana Paula. Poszczególni artyści natomiast pojmowali ją na bardzo różne sposoby. Dla V. Hugo² groteska to ukazywanie tego, co w naturze brzydkie, a więc zabieg mimetyczny, F. Schlegel³ stosował termin *groteska* dwojako: na określenie heterogenicznej kompozycji bądź wybujałej fantastyki utworu (czyli odzucenia mimetyzmu), natomiast E.A. Poe⁴ rezerwował ów termin dla literatury grozy, pod takim jednakże warunkiem, iż musi być to groza posunięta do ostatecznych granic.

Na początku naszego stulecia po raz kolejny, ostatni już, znaczenie słowa „groteska” uległo poszerzeniu. W latach dwudziestych we Włoszech pojawiła się grupa młodych dramatopisarzy, znana jako szkoła groteski. Jej najśłynniejszym przedstawicielem był Luigi Pirandello, człowiek, który całkowicie zmienił oblicze europejskiego dramatu. Za jego następców w prostej linii uważa się Becketta, Geneta, Ionesco i innych twórców tzw. teatru absurdu. Ponieważ jednak granica między szkołą groteski a teatrem absurdu jest czysto umowna, coraz rzadziej czyni się takie rozróżnienie, łącząc zazwyczaj oba zjawiska w jedno i stosując na jego oznaczenie bądź pierwszą, bądź drugą nazwę. W ten sposób doszło do utożsamienia absurdu z groteską.

Synonimiczne traktowanie obu pojęć jest wprawdzie stosunkowo młodym zwyczajem, lecz na tyle już zakorzenionym, że obecne jest niemal we wszystkich współczesnych koncepcjach groteski. Do najważniejszych z nich wypada zaliczyć teorie W. Kaysera, L.B. Jenningsa, A. Clayborrougha i M. Bachtina. Pierwszy z tych autorów⁵

² V. Hugo, „Przedmowa do «Cromwella»”, tłum. J. Parvi (w:) A. Kowalczykowa (red.), *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Francja, Niemcy*, Warszawa 1975.

³ F. Schlegel, „Mowa o mitologii” i „List o powieści”, tłum. K. Krzemieniowa (w:) A. Kowalczykowa (red.), *Manifesty romantyzmu...*, op. cit.

⁴ E. Allan Poe, *Morderstwo przy Rue Morgue*, tłum. S. Wyrzykowski, Warszawa 1968.

⁵ W. Kayser, *Das Groteske; Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1957. Obszerny fragment przetłumaczony przez R. Handke na język polski ukazał się w *Pamiętniku Literackim* 1979, s. 4.

określa groteskę jako obraz świata wyalienowanego, takiego, w którym podstawowe pojęcia, jakimi ujmujemy rzeczywistość, nie mają zastosowania. Jest to świat obcy, świat chaosu, pozbawiony praw i reguł pozwalających człowiekowi czuć się bezpiecznie, toteż w odbiorze tego typu sztuki dominuje lęk. Zdaniem L.B. Jenningsa⁶ termin ten należy rozumieć jako połączenie w jakiejś postaci bądź sytuacji (w przypadku sytuacji mamy do czynienia z absurdem) dwu aspektów: przerażającego i komicznego. Musi jednak między nimi zachodzić doskonała równowaga, czyli żaden z nich nie może dominować, a reakcje lęku i rozbawienia muszą być wywoływane przez ten sam element. Clayborrough⁷ dopatruje się istoty groteski w zderzeniu kreacji artystycznej z panującymi powszechnie standardami, o ile konflikt ten jest na tyle silny, by wywołać żywą reakcję emocjonalną. Bachtin⁸ natomiast łączy ją z określonym rodzajem obrazowania, charakterystycznym dla kultury plebejskiej, koncentrującym się przede wszystkim na fizjologii ludzkiego ciała. Motywy oddawania moczu i kału, puszczenia wiatrów, pijaństwa, obżarstwa, płodzenia, porodu czy agonii, są – zdaniem Bachtina – sposobem zakwestionowania oficjalnych, „wysokich” wartości i zepchnięcia ich w dół, przy czym góra i dół zostają tu przetransponowane na język ciała. Ambiwalencja dołu cielesnego umożliwia w tym systemie dialektyczny ruch wartości. Wartość wysoka w kulturze oficjalnej, sprowadzona w dół, zostaje zdeprecjonowana i wyśmiana, lecz zarazem umożliwia powstanie nowej hierarchii wartości, lepiej odpowiadającej wymogom czasu. Proces ten unaocznia groteskowa symbolika brzucha (cielesny dół), grobu starego, a zarazem kołyski nowego życia.

Powróćmy jednak do problemu, o którym była mowa na początku niniejszego artykułu. Zamiarem wymienionych teoretyków nie było zaprojektowanie nowego rozumienia słowa „groteska” i dołączenie go do już istniejących. Przeciwnie, każdy z nich za cel postawił sobie zastąpienie wielu wzajemnie wykluczających się znaczeń jednym, takim, które ma być obowiązujące. To zaś upoważnia do postawienia pytania o podstawę, na której skonstruowano dane rozwiązanie, a więc o racje, dla jakich powinno ono zostać powszechnie przyjęte.

⁶ L. Byron Jennings, *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*, Berkeley–Los Angeles 1963. Fragment przetłumaczony na język polski przez M.B. Fedewicza ukazał się w *Pamiętniku Literackim* 1979, s. 4.

⁷ A. Clayborrough, *The Grotesque in English Literature*, Oxford 1962.

⁸ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975.

Kayser i Clayborrough za punkt wyjścia przyjęli tradycję i starali się stworzyć syntezę wszystkich historycznych znaczeń, nie dostrzegając, że próba taka z góry skazana jest na niepowodzenie. W efekcie Kayser, wbrew własnym deklaracjom, uwzględnił jedynie niektóre z owych historycznych znaczeń, a tym samym doszedł do całkowicie dowolnych wniosków. Clayborrough zaś, biorąc pod uwagę wszystkie, uzyskał formułę zbyt ogólną, by nadawała się do stosowania w praktyce. Jennings, wobec zamętu w terminologii artystycznej, zajął się analizą potocznego sensu tego słowa. Czyniąc to ujawnił jednak, że sens potoczny nie da się w tym wypadku sprowadzić do artystycznego i estetycznego, gdyż nawet podane przez samego autora przykłady groteskowych postaci nie spełniają stawianych im wymagań. Bachtin natomiast w ogóle zrezygnował z uzasadniania przyjętej przez siebie formuły, uznając ją za oczywistą.

Sądę, że wbrew pozorom problem ten można łatwo rozwiązać. Istnieje zjawisko w sztuce, do którego słowo „groteska” stosowane jest w szczególnie sposób, gdyż powstało specjalnie po to, aby zjawisko to nazwać. Mam tu na myśli rzecz jasną ornament groteskowy. Proponuję przyjąć go za podstawę rozważań nie tyle ze względu na fakt jego chronologicznego pierwszeństwa, co przez wzgląd na genetyczną pierwotność wobec wszelkich późniejszych znaczeń, mających swe korzenie właśnie w nazwie tej odmiany zdobnictwa.

Groteskowy ornament wyróżnia, przypomnę raz jeszcze, specyficzna cecha – monstrialność, czyli łączenie części różnego pochodzenia w jedną całość. W ten sposób powstaje integralny obiekt, nie występujący w naturze, zwany monstrum, chimera lub hybryda. Najczęściej spotykanymi w sztuce monstrami są złożenia części zwierzęcych bądź zwierzęcych i ludzkich, np. pegaz, centaur, smoki i demony. Mogą to być jednak równie dobrze obiekty zawierające fragmenty roślinne, a nawet łączące elementy świata organicznego i nieorganicznego, jak choćby wspomniane przez Witruwiusza, autora starożytnego traktatu *O architekturze*⁹, wizerunki budowli wspierających się na kruchych wiciach roślinnych, zastępujących kolumny. Muszą one wszakże spełniać jeden warunek – przeczyć naturze. Oprócz monstrów w powyższym, klasycznym sensie, w sztukach plastycznych pojawiają się także monstra powstałe w wyniku zastosowania innych technik, takich jak:

– pominięcie jakichś części ciała lub ich zwielokrotnienie (np. trójnodzy i jednoręcy mieszkańcy jednej z wysp opisanych w *Przygodach Münchhausena* G.A. Bürgera);

⁹ Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K. Kumaniecki, Warszawa 1956, s. 121.

- usamodzielnienie się jakiej części ciała (np. *Nos* M. Gogola);
- wyolbrzymienie lub pomniejszenie ciała, bądź pewnej jego części, do rozmiarów, jakich nie mogą osiągnąć w naturze (np. mieszkańcy Liliputu i Brobdingnang w *Podróżach Guliwera* J. Swifta);
- ożywienie tego, co martwe i modyfikacja tego, co żywe (np. ożywione szkielety w średniowiecznych tańcach śmierci, obraz G. de Chirico pt. *Wielki metafizyk*);
- przemiana danego obiektu w zupełnie inny obiekt (np. główny bohater *Przemiany* F. Kafki).

Jeśli potraktujemy monstrualność jako wyróżniającą cechę groteski, to będziemy mogli wyodrębnić liczną grupę utworów spełniających ten warunek. Oczywiście sposób wykorzystania w nich obiektów hybrydycznych jest bardzo zróżnicowany. Tak jak jedna postać komiczna nie czyni jeszcze utworu komicznym, podobnie nie można przypuszczać, by pojedyncze monstrum automatycznie decydowało o groteskowym charakterze dzieła. W poszukiwaniu dzieł groteskowych, czyli takich, dla których racją istnienia jest realizowanie groteski, powinniśmy posłużyć się zatem dwoma kryteriami.

Pierwszym jest kryterium istotnego związku między postacią hybrydyczną a całością utworu. Jeśli monstra pojawiają się marginalnie i mogą zostać usunięte bez uszczerbku dla utworu, wówczas wolno nam mówić jedynie o postaci monstrualnej w powieści bądź obrazie niegroteskowym. Pozostałe utwory dają się podzielić w czytelny sposób na dwie grupy: a) takie, w których hybrydy pojawiają się licznie; b) takie, w których występują pojedyncze hybrydy, lecz związane są z tematem obrazu lub głównym wątkiem literackim.

Drugim kryterium jest niemożliwość zastąpienia monstrum obiektem naturalnym. Jeśli bowiem dokładniej przyjrzymy się drugiemu typowi, zauważymy jego zasadniczo niegroteskowy charakter. Monstrum ma w takich przypadkach znaczenie metaforyczne, toteż jeśli zostanie zastąpione innym obiektem o stosownych cechach, przekaz autora pozostanie niezmienny. Za przykład niech posłuży opowiadanie F. Kafki *Przemiana*¹⁰. Pewnego ranka główny bohater budzi się ze snu i z przerażeniem stwierdza, że przemienił się w ogromnego żuka. Zdarzenie to z jednej strony całkowicie zmieniło jego postrzeganie rzeczywistości; nie z powodu odmiennej organizacji zmysłowej, ale przymusowej bezczynności i nie-

¹⁰ F. Kafka, „Przemiana”, tłum. J. Kydryński (w:) *Gabinet figur woskowych. Opowieści niesamowite*, Poznań 1980.

możności wydostania się z własnego pokoju, który musi zastąpić Gregorowi Samsie cały świat wraz z bogactwem wrażeń. To z kolei prowadzi do postępującej degradacji psychiki bohatera. Z drugiej zaś, zmienia stosunek otoczenia do jego osoby. W najbliższych wzbudza atawistyczny lęk, zostaje pozostawiony samemu sobie, odizolowany, a zainteresowanie rodziny Gregorem ogranicza się do zaspokajania minimum jego życiowych potrzeb. Jak widać, przemiana człowieka w żuka, choć niezwykle efektowna, nie jest tu zabiegiem koniecznym całości artystycznej wizji. Główną postacią tego opowiadania, będącego właściwie wstrząsającym studium samotności, mógłby być równie dobrze obłąkany, starzec przykuty do łóżka, osoba straszliwie oszepecona lub okaleczona lub nieszczęśliwym wypadku. Reakcja otoczenia pozostałaby nie zmieniona, podobnie jak tragiczne osamotnienie głównej postaci. To samo można wykazać na przykładach *Nosa M. Gogoła*, *Frankensteina M. Shelley*, *Psiego serca M. Bułhakowa* itd.

A zatem, za dzieła groteskowe wypada uznać tylko te, w których monstra pojawiają się wielokrotnie, ponieważ tylko tam, gdzie cały lub prawie cały utwór wypełniony został chimerami, zastąpienie ich obiektami naturalnymi zmieniłoby nie tylko jego kształt, ale i znaczenie. Przykładami groteskowych dzieł w plastyce są utwory o tematyce demonologicznej (np. obrazy Boscha, Dürera, Memlinga), w szczególności opracowania tematu kuszenia św. Antoniego, grafiki Callota poświęcone komedii dell'arte, jego *Kaprysy* i cykl Goi o tym samym tytule, grafiki Grandvillla, Daumiera itd., aż po twórczość Odilona Redon i surrealistów. Przykładów literackich można znaleźć nieco mniej. Będą to *Gargantua i Pantagruel* Rabelais'go, *Podróże Guliwera* J. Swifta, *Przygody Münchhausena* G.A. Bürgera, *Tristram Shandy* Sterna oraz L. Carrolla *Po drugiej stronie lustra*.

Czy każde monstrum jest obiektem groteskowym? Takiego znaku równości postawić nie można. Za przykład niech posłuży niewątpliwie monstrualna postać anioła, której przecież nikt nie nazwie groteskową. Co więcej, to samo wyobrażenie w pewnych przypadkach jest uznawane za groteskowe, a w innych nie. Dzieje się tak choćby w przypadku syren. Ukazane w *Odysei*, przez wiele osób mogą zostać odebrane jako groteskowe, lecz emblemat syrenki na warszawskim bilecie autobusowym nie wywoła już takiego odczucia. Aby wyjaśnić ten paradoks, chcę wskazać na jeszcze jeden fakt. Wrażenie groteskowości jest płynne, bywa mocniejsze bądź słabsze. Może je wzbudzić postać uskrzydłonego byka z ludzką głową, lecz zdecydowanie silniejsze będzie w przypadku wazonu z ludzkimi uszami. Była już mowa o tym, że monstrum to obiekt nie

występujący w naturze. Lecz w przypadku groteski chodzi o coś więcej. Występuje ona tylko tam, gdzie monstrualność wywołuje *efekt zaskoczenia*. Im efekt ten jest silniejszy, im bardziej dane wyobrażenie odbiega od tego, co przywykliśmy oglądać, tym bardziej obiekt ów zasługuje na określenie go mianem groteskowego i tym mocniej jesteśmy przeświadczeni, że wyrażenie to zastosowaliśmy trafnie. Aby jednak wywołać takie odczucie, nie wystarczy hybrydyczność postaci; istnieje wiele hybryd obojętnych emocjonalnie. Samo ukazanie czegoś niemożliwego jest zdolne wzbudzić co najwyżej słabszą reakcję, zdziwienie, że artysta mógł pomyśleć coś, czego w świecie empirycznym nie ma. Zaskoczenie łączy się z niespodzianką, zniesieniem dystansu właściwego zdziwieniu, z zaangażowaną postawą odbiorcy (słowo „groteska” pojawiało się zawsze w wypowiedziach wartościujących). Rodzi się tylko wtedy, gdy jesteśmy zmuszeni uwzględnić jakiś element rzeczywistości, choć do tej pory nie braliśmy go pod uwagę, przekonani o jego nierealności. Zaskoczenie może budzić tylko takie *monstrum, które sprawia wrażenie, jak gdyby istniało w świecie naturalnym*. Musi zatem zostać ukazane z jak najdalej posuniętym realizmem, jako konkretny, namacalny obiekt przyrodniczy, podlegający prawom fizycznym. Dlatego właśnie posąg sfinksa w Dolinie Królów to tylko monstrum, martwa fuzja ludzkich i zwierzęcych części ciała, zaś sfinks z mitu tebańskiego jest postacią groteskową, wprawdzie skonwencjonalizowaną (o stosunkowo niewielkich możliwościach wzbudzania zaskoczenia), lecz żywą, ingerującą w ludzkie losy i zdolną zagrozić życiu bohatera. W ten sposób wyjaśniony został paradoks syreny. W związku z nim nasuwa się jednak jeszcze jeden wniosek. Kayser uważał, że twórczość Boscha nie jest groteskowa, ponieważ w sposób symboliczny wyraża racjonalny porządek uniwersum, sprzeczny z irracjonalną – jego zdaniem – naturą groteski. Choć nie zgadzam się z tą tezą, zawiera ona cenną intuicję. Symbol i alegoria rzeczywiście wykluczają groteskę, ponieważ nie ukazują bytów przyrodniczych, lecz odsyłają do treści abstrakcyjnych. Syrenka na biletach autobusowych to tylko emblemat miasta. Autor projektu biletów nie zamierzał bynajmniej zasugerować nam istnienia takiego tworu natury, jak syrena. Alegorie i symbole posiadają charakterystyczną cechę, jaką jest przezroczystość semantyczna, wyrażająca się w sztuce schematycznym potraktowaniem znaku. Uniemożliwia to pomieszanie świata idei ze światem zjawisk i tym samym odbiera monstrum możliwość zaistnienia jako groteskowa postać. Powracając do prac Boscha: należy się domyślać, że przez stulecia ich skomplikowana symbolika pozostawała niezauważona właśnie z powodu

drobiazgowego realizmu mistrza. Zadziwiające postaci z jego obrazów są alegoriami grzechów, cnót, pór roku, sił kosmicznych itd., ale zarazem ukazane zostały z taką konkretnością, iż mogą być – i z reguły są – odbierane dosłownie. Często powtarzające się wyobrażenie spróchniałego i wydrążonego pnia o ludzkiej twarzy oznacza śmierć, lecz jednocześnie obdarzone zostało cechami przedmiotu materialnego. Kora ma bardzo wyraźną, spękaną fakturę, twarz – indywidualne rysy, a grymas świadczy o ludzkiej psychice tej hybrydy. Nie zgadzam się z Kayserem, gdy odmawia malarstwu Boscha charakteru groteskowego. Jeśli rozważamy te obrazy jako przekaz znaczeń abstrakcyjnych, wówczas o grotesce rzeczywiście nie może być mowy. O ile jednak zatrzymamy się na poziomie odbioru bezpośredniego, na warstwie zmysłowej, konkretnej, będziemy mieć do czynienia z postaciami w pełni groteskowymi. W twórczości europejskiej znajdziemy niewiele takich przykładów, ale można mówić o powszechności tego zjawiska w odbiorze sztuki innych kultur, bogatej w treści symboliczne nieczytelne dla odbiorcy europejskiego, który postrzega je zatem wyłącznie przez pryzmat jakości zmysłowych. To prowadzi do wniosku, że *postać tylko wtedy jest groteskowa*, gdy nie odsyła odbiorcy do niczego wobec niej zewnętrznego, *gdy reprezentuje tylko siebie samą jako byt jednostkowy*.

O dziele groteskowym można mówić w dwóch znaczeniach: w znaczeniu ogólniejszym powiemy tak o utworze, w którym występuje wiele postaci groteskowych, natomiast w znaczeniu ścisłym – o utworze ukazującym świat jako groteskowy. Na podstawie wyszczególnionych poprzednio dzieł literackich (literatura ze względu na swe techniczne możliwości buduje o wiele bogatszy i łatwiej poddający się analizie świat przedstawiony) spróbujmy określić specyfikę świata groteskowego.

Kayser twierdził, że jest to świat, nad którym straciliśmy kontrolę i który wzbudza w nas lęk, zdaniem Jenningsa wyraża on grozę i komedię istnienia, a Clayborrougha – konflikt z powszechnie uznawanymi standardami. Według każdego z tych trzech badaczy zasadą konstytutywną owego świata jest absurd. Bachtin łączy go z absurdem, lecz sprowadza do podniesienia tego, co w oficjalnym światopoglądzie pogardzane, i zdegradowania tego, co wzniosłe. Pamiętając o wymienionych dziełach groteskowych, czyli utworach Rabelais'go, Swifta, Carrola, Bürgera i Sterna, od razu możemy wykluczyć lęk i grozę jako istotną cechę groteski, są to bowiem (z wyjątkiem *Podróży Guliwera*) powieści wyraźnie zdominowane przez nastrój wesołej zabawy. Nie sposób także zgodzić się z tezą Bachtina, gdyż wartościowanie czegokolwiek, o ile w ogóle się

pojawia, stanowi w nich kwestię marginalną. Natomiast co do podkreślanego przez Kaysera i Clayborrougha łamanie norm „naszego” świata, niewątpliwie występuje ono we wszystkich tych utworach, aczkolwiek w szczególnie sposób. Nie tylko odrzucone zostają tradycyjne standardy, ale i powstają nowe; burzy się ważne relacje, do których przywykliśmy, a na ich miejscu buduje inne relacje, niespodziewane, takie, które w naszym świecie nie obowiązują. *Norma zostaje zastąpiona antynormą*, a ponieważ, jak wcześniej zostało ustalone, groteskowa postać sprawia wrażenie istniejącej przyrodniczo, *świat groteski jest antyświatem*, lub też, by użyć trafniejszego, choć nazbyt już może wykpionego określenia, jest światem alternatywnym, konkurencyjnym wobec naszego. „Czujemy się przeniesieni w świat niebywały, niemożliwy, a jednak prawdziwy”¹¹ – jak pisał Gautier. Prawdziwy, ponieważ nie został w ogóle pozbawiony reguł. Reguły te są pod każdym względem niemożliwe w naszym świecie, są odwróceniem naszego porządku, lecz z powodzeniem funkcjonują w antyświecie, mają swoje konsekwencje i muszą być postrzegane.

Przyjrzyjmy się wątkowi Cucanii, czyli ludowej krainy obfitości, pojawiającej się niekiedy również w literaturze oficjalnej. To przykład najczystszej groteski, bo jej antyświat jest dokładnym odwróceniem naszego świata. O ile normę rzeczywistości plebejskiej stanowi wyteżona praca od świtu do zmroku, aby zaspokoić głód, Cucania rządzi się antynormą. To świat błęgiego nieróbstwa, gdzie wystarczy sięgnąć ręką, aby najęść się smacznie i do syta. Naturalny pejzaż zostaje zastąpiony pejzażem, by tak rzec, „kulinarnym”, w którym wszelkie elementy stają się jadalne, od gór serowych, mlecznych bądź piwnych rzek, po drzewa owocujące wędlinami, serdelkowe płoty, czy przechadzające się uliczkami pieczone woły, zachęcające przechodniów do skosztowania choćby kawalczka udźca.

Co do naszych przykładów, każdy z nich, choć w różnym stopniu, ów antyświat buduje. Najpełniejszą jego realizacją jest *Po drugiej stronie lustra* L. Carrola, gdyż od pierwszych stron aż po ostatnie ukazuje rzeczywistość będącą lustrzanym odbiciem naszej rzeczywistości, najmniej zaś – *Podróż Guliwera* Swifta, gdzie wprowadzenie antynormy jest zabiegiem jedynie powierzchownym i najczęściej mało przekonującym, kamuflażem dla zjadliwej satyry polityczno-obyczajowej. Podobny zanik groteskowego charakteru pojawia się również w satyrycznych partiach *Gargantui i Pantagruela*, co wskazuje na zasadniczą różnicę między tymi

¹¹ Th. Gautier, *Podróż do Hiszpanii*, tłum. J. Guze, Warszawa 1975, s. 97.

zjawiskami. Satyra, mając na celu wyszydzenie pewnych zjawisk społecznych w naszym świecie, musi zachować z nim ścisły związek, bowiem przekonująca kreacja antyświata uczyni satyryczny cel całkowicie nieczytelny.

Skoro groteskowy świat określiliśmy jako konstytuowany przez antynormę, funkcjonującą w wymiarze fizyczności, powinniśmy się spodziewać, że jej manifestacją będą nie tylko specyficzne obiekty (groteskowe monstra), lecz także specyficzne sytuacje. Rzeczywiście, antyświat Rabelais'go i Bürgera zbudowane zostały w większej części dzięki przejawianiu się antynormy w pewnych zdarzeniach. Można wyróżnić cztery typy ich konstruowania:

1. uczynienie zdarzenia konsekwencją monstrialności obiektu;
2. całkowite odwrócenie normy;
3. zastosowanie normy w przypadkach obiektów, do których dana norma nie może być zastosowana w naszym świecie;
4. dosłowne potraktowanie językowych metafor lub czysto konwencjonalnych skojarzeń.

Przykład ad 1: Oblewając Paryż swym moczem, olbrzym Gargantua wywołał powódź¹².

Przykład ad 2: W trakcie porodu, matkę Gargantui silnie ściśnięto przepaską u dołu brzucha. „Od tej dolegliwości rozluźniły się ku górze kosmki maciczne, między którymi przemknęło dziecko i dostało się do żyły zwanej czczą; stamtąd, przeciskając się przez przeponę aż powyżej łopatek, gdzie ta żyła dzieli się na dwoje, obróciło się na lewo i wyszło lewym uchem”¹³.

Przykład ad 3: Bezbronny baron Münchhausen zaatakowany przez wygłodniałego wilka, idąc za pierwszym odruchem wbił pięść w gardło bestii. „Co tu dużo gadać: chwyciłem go za trzewia i wykręciłem na wywrót jak rękawicę”¹⁴.

Przykład ad 4: Pewnego dnia Münchhausen, zapalony myśliwy, ujrzał przez okno lecące stado dzikich kaczek. Chwyciwszy broń wybiegł pospiesznie z domu, lecz uderzył się przy tym o framugę drzwi tak mocno, że miał wrażenie, jak gdyby iskry sypnęły mu się z oczu. Dopiero złożywszy się do strzału zauważył brak krzemienia, który

¹² F. Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1958, t. I, s. 83.

¹³ *Ibidem*, s. 53.

¹⁴ G.A. Bürger, *Przygody barona Münchhausena*, tłum. H. Januszewska, Warszawa 1956, s. 29.

wskutek gwałtownego wstrząsu musiał odpaść od kurka. „Szczęściem miałem jeszcze w pamięci, co mi się świeżo z oczami przydarzyło. Odrzynam tedy panewkę, celuję do dzikiego ptactwa i walę się pięścią w oko. Starczyło w nim jeszcze iskie! Huknął strzał. Trafiłem kaczek par pięć, cztery cyranki i parę kurek wodnych”¹⁵.

Jak pokazują to powyższe przykłady, groteskowa sytuacja posiada te same cechy, co groteskowa postać. Z jednej strony jest to zajście czegoś nieprawdopodobnego z punktu widzenia standardów naszego świata, a z drugiej uwiarygodnienie tego wydarzenia przez realizm opisu i dbałość o detal, oraz zaskoczenie rodzące się przez zderzenie tych dwóch planów. Pierwszy z wyróżnionych typów sytuacji ściśle wiąże się z hybrydycznością postaci i służy jedynie wzmożeniu jej groteskowego charakteru. Pozostałe natomiast są sytuacjami groteskowymi w ścisłym sensie, ponieważ same są nośnikami groteskowości, niezależnie od rodzaju obiektów, których dotyczą. Realizują one antynormę pod postacią *niemożliwych praw naturalnych*, które, choć nieprawdopodobne, nie przestają być z tego powodu prawami. Mamy tu do czynienia z koniecznymi związkami między przyczyną i skutkiem, a więc i *pełną racjonalnością*, choć jest to racjonalność „na opak”. Aby ustrzelić kaczki, Münchhausenowi rzeczywiście nie był potrzebny krzemień, tylko iskra, bo wiadomo przecież, że proch należy podpalić. Skoro mówi się o sypaniu iskiek okiem, zatem można posłużyć się tym sposobem, aby wypalić z broni. Rękawiczki dają się wywracać na drugą stronę, jeśli włoży się w nie rękę, chwyci za materiał i pociągnie, przytrzymując jej wylot drugą ręką. Wiadomo wszak, że przez pysk wilka można się dostać do jego wnętrza aż po zad. Stąd prosty wniosek – włożywszy wilkowi pięść w gardło, można go wyrzucić na lewą stronę. Wszystkie wewnętrzne organy łączą się ze sobą poprzez układ krwionośny, a zatem istnieje także połączenie macicy z uchem. jeśli się uniemożliwi dziecku opuszczenie ciała matki drogą naturalną, wówczas będzie musiało narodzić się przez inny otwór w ciele, na przykład przez ucho. Jak widać, każda z powyższych sytuacji jest umotywowana, określone przyczyny prowadzą wprost do określonych skutków, a powyższe wywody oparte są na solidnym, logicznym wnioskowaniu, któremu trudno cokolwiek zarzucić. Oczywiście domyślamy się, że przyjęto tu błędne przesłanki, lecz nie zawsze potrafimy wytłumaczyć, na czym polega nieporozumienie. Spróbujmy wyjaśnić, co takiego w budowie gałki ocznej wyklucza krzesanie iskiek? Dlaczego, choć istnieje taka

¹⁵ Ibidem, s. 16.

możliwość, narodziny przez ucho są wykluczone? Oprócz stwierdzenia: „takie rzeczy po prostu się nie zdarzają”, nie jesteśmy w stanie nic przeciwstawić zniewalającej logice tych zdarzeń. Przeciwno niewątpliwie racjonalnym argumentom nie potrafimy wysunąć równie racjonalnych kontrargumentów, a więc to my, a nie narrator, okazujemy się ignorantami, czy wręcz ludźmi przesadnymi. Widać to szczególnie w ostatnim przykładzie, gdzie Rabelais (w końcu lekarz z wykształcenia) ostatecznie podkopuje dobre samopoczucie czytelnika, ufne go w siłę zdrowego rozsądku, rzucając nam, laikom, garść fachowych informacji, potwierdzających prawdziwość narodzin uchem.

Niewzruszona racjonalność groteskowej sytuacji pokazuje, jak bardzo mylnie jest utożsamianie groteski z absurdem. Absurd to nonsens, czyli brak sensu, brak powiązania przyczynowo-skutkowego, to zdarzenia, myśli, słowa nieumotywowane. W przypadku groteski stykamy się z sensem, logicznym powiązaniem faktów, choć normy, którym są one podporządkowane, nie są normami naszego świata.

Zbierając wnioski, należy powiedzieć, że groteska jest kreacją antynormy, czyli zasady wykluczanej przez standardy naszego świata, lecz funkcjonującej w świecie przedstawionym utworu, o ile antynorma wywołuje reakcję zaskoczenia u odbiorcy. Antynorma manifestuje się w groteskowych postaciach (czyli niemożliwych obiektach), lub groteskowych sytuacjach (czyli niemożliwych zdarzeniach bądź stanach rzeczy), może także stać się podstawą budującą specyficzny świat groteski, antyświat, jako istniejący realnie poza granicami „naszego” świata, organizowany przez właściwe sobie, a nam nieznanym, „niemożliwym” prawom. Zaskoczenie u odbiorcy powstaje w wyniku zderzenia poczucia nieprawdopodobności groteskowej sytuacji lub obiektu, ze złudzeniem ich rzeczywistego, empirycznego istnienia.

Takie określenie groteski pozwala na odróżnienie jej od innych pojęć; od absurdu: groteska to antynorma, czyli norma „na opak”, a nie brak jakiegokolwiek normy; od satyry: satyra jest deformacją naszego świata, a nie kreacją nowego; a także od bajki. Bajka wykorzystuje niekiedy antynormę (znane nam są i chatki z piernika, i gadające lustra, i jeżdżące piece), lecz świadomie rezygnuje z efektu zaskoczenia, zasadniczego dla groteski. Silnie podkreśla własną konwencjonalność przez wprowadzenie stałych ram stylistycznych (we wszystkich językach bajki rozpoczynają się identycznym zwrotem, w języku polskim słowami: „za siedmioma górami, za siedmioma morzami...”, i identycznym zwrotem się kończą, np. „żyli długo i szczęśliwie”) oraz umowność świata przedstawionego,

wykluczającą rozróżnienia między tym, co możliwe i niemożliwe, a więc wymagającą dla adekwatnego jej odbioru zawieszenia naszej wiedzy o świecie realnym. W grotesce przeciwnie: wywołanie zaskoczenia jest warunkiem jej pojawienia się, toteż wymaga ona stałego konfrontowania przedstawionego świata z naszą wiedzą o świecie empirycznym. Wyklucza wszelką konwencjonalność czy umowność, pokazuje świat quasi-realny, konkretny, namacalny, który ponoć gdzieś istnieje i można go samemu doświadczyć. Jak powiedział baron Münchhausen: „(...) każdemu, kto by w cokolwiek z tego wątpił, daję wolną rękę, by się na księżyc wybrał i sam przekonał, żem wszystko tak wiernie przedstawił, jak rzadko który podróżny”¹⁶.

Oczywiście zdarzają się połączenia groteski z powyższymi formami w ramach jednego utworu, Rabelais i Swift mieszała ją niekiedy z satyrą, a Carroll z absurdem, lecz prowadzi to do zanikania lub przytłumienia specyficznego dla groteski typu odbioru.

Status groteski pozostaje wśród teoretyków kwestią sporną. Jeśli jednak przyjmie się wszystkie powyższe tezy, konsekwentnie należy uznać groteskę za wartość estetyczną (mówilibyśmy wówczas o groteskowości). Jak bowiem nietrudno zauważyć, wszystkie wymieniane tu utwory nie realizują ani piękna, ani wzniosłości, ani wdzięku, ani żadnej innej wartości, poza groteskowością.

W tym miejscu należałoby podkreślić różnicę między groteskowością utworów literackich a plastycznych. Literatura, ze względu na czasowo-przestrzenny charakter przedstawianego świata, realizuje groteskowość w całej pełni. Sztuki plastyczne natomiast operują wyłącznie przestrzenią, tak więc mogą ukazywać jedynie groteskowe obiekty. Sytuacja groteskowa jako egzemplifikacja niemożliwego prawa natury jest procesem złożonym z kilku etapów i tylko jako proces zyskuje racjonalność. Ukazanie na płótnie tylko jednej z tych faz uczyni groteskowość danej sytuacji nieczytelną; wówczas powstanie raczej sytuacja absurdalna. Ponadto, groteskowe monstra w malarstwie lub grafice przeważnie cechuje brzydota, uznawana przecież coraz powszechniej za estetyczną wartość. W przypadku groteskowych postaci jest to jednak cecha uboczna, a nie istotna. Wymaga się od nich przede wszystkim, by zdumiewały, toteż ogromną część tego rodzaju obiektów (jak na przykład wspomniane przez Witruwiusza fantastyczne budowle) trudno byłoby nazwać brzydkimi. Sądzę, że to współwystępowanie groteskowości i brzydoty spowodowane jest

¹⁶ Ibidem, s. 127.

raczej wspólnym dla nich brakiem harmonii, zakładającej przecież zgodność z tym, co uznawane jest za normę.

Przy porównywaniu dzieł groteskowych z innymi utworami literackimi, uderza szczególnie jedna ich cecha – brak tych jakości, ze względu na które cenimy literaturę. Twórczość pisarska jest pociągająca dla swych funkcji poznawczych (mówi nam coś o świecie i o nas samych), zdolności wzbudzania uczuć (współodczuwamy z bohaterem lub podmiotem lirycznym wiersza oraz w sposób emocjonalny ustosunkowujemy się do świata przedstawionego) i jakości artystycznych. Dzieła groteskowe pozbawione są wszystkich tych elementów. Nie mówią nam nic ani o świecie, ani o nas samych, nie wzbudzają innych uczuć prócz zaskoczenia (nie współodczuwamy z bohaterem, który wyzbyty jest życia uczuciowego), a także zazwyczaj świadomie są pozbawiane artystycznej stylizacji języka na rzecz czystej sprawozdawczości. Jak to się dzieje, że owe trzy sfery decydujące o wartości literatury, z powodzeniem może zastąpić sama wizja antyświata? Fakt, iż taką satysfakcję sprawia to, co wykluczone z powodu fizycznej organizacji rzeczywistości, wskazuje na tkwiące w nas pragnienie przekroczenia naturalnych ograniczeń. G.W.F. Hegel w *Wykładach o estetyce* napisał: „Ogólna i absolutna potrzeba, z której (...) rodzi się sztuka, ma swoje źródło w tym, że człowiek jest świadomością myślącą, tzn. że to, czym jest sam, oraz to, co w ogóle jest, czyni sam z siebie czymś dla siebie”¹⁷. A więc twórczość artystyczna to obiektywizacja świadomości nas samych. Groteskowość jest szczególnym tej świadomości przejawem, świadomością siebie jako istnienia ponadprzyrodniczego. W człowieku tkwi przeczuć, że jest czymś więcej niż tylko obiektem przyrody, że to, co w nim podlega jej prawom, nie wyczerpuje jego istoty. Jako byt przyrodniczy, zmuszony jest podporządkować się jej regułom i uznawać je za ostateczne, ale w tej mierze, w jakiej poza nią wykracza, ma moc ich zakwestionowania. Tę samą rolę Kant i Schiller¹⁸ przypisywali wzniosłości. O ile jednak w ich ujęciu wzniosłość afirmuje przyrodę, natomiast wskazuje na pewną władzę umysłu, wolną wolę, która nie podlega jej dyktatowi, o tyle groteskowość wprost zwraca się przeciwko naturze, permanentnie podważając jej prawa. Dzięki groteskowości możliwe staje

¹⁷ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964, t. I, s. 54.

¹⁸ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gątecki, Warszawa 1989; F. Schiller, „O wzniosłości” (w:) idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Kroński i J. Prokopiuk, Warszawa 1972.

się odwrócenie ról, człowiek przestaje być przedmiotem podporządkowanym przyrodzie, staje się podmiotem i przyrodę właśnie czyni bezwolnym przedmiotem, który można przekształcać, deformować, nadawać mu cechy tak niezgodne z jego właściwą postacią, jak tylko się tego zapragnie. Pokazuje, że natura, taka jaką znamy, nie jest absolutnie konieczna, to tylko jedna z wielu możliwości, wprawdzie wyróżniona, bo zrealizowana, ale nie jedyna i nawet nie najlepsza. Mogłaby bowiem rządzić się zupełnie innymi prawami, a mimo to funkcjonować co najmniej równie dobrze. Czytając utwory groteskowe, reagujemy nie tylko zaskoczeniem wobec opisanych „niedorzeczności”, ale także nie do końca dla nas zrozumiałym poczuciem wyzwolenia. *Groteskowość przywraca nam świadomość naszej podmiotowości, wolności negocjowania, negocjowania nie faktu determinizmu przyrodniczego, ale konieczności jego zaistnienia w takiej akurat, znanej nam postaci. Choć zatem nie przynosi wolności od konieczności przyrodniczej, czyni nas wolnymi pomimo niej.*

Uderzające jest podobieństwo groteski do tzw. sztubackiego żartu. Działa tu zbliżony mechanizm – dowcip ten, pozornie bezcelowy, faktycznie służy autorowi dla zmanifestowania własnej podmiotowości. Czy na pewno dorysowanie wąsów karykaturze nauczycielki (nb. zabieg monstrualizacji) jest przejawem niechęci do konkretnej osoby o konkretnych cechach charakteru, czy może protestem wobec władzy, jaką nauczyciel ma nad uczniem? Czy nie jest to bunt przeciwko przymusowi, poleceniom nie uzasadnianym i nie podlegającym dyskusji? Innymi słowy, czyż nie jest on negacją uprzedmiotowienia i żądaniem uznania podmiotowego bytu? Nawet jeśli nikt inny nie będzie odbiorcą tego żartu, spełnia on swoją funkcję dzięki utwierdzeniu się samego autora we własnej podmiotowości. Podobnie dzieje się z groteską. Zakwestionowanie wiążącego charakteru praw przyrody w ich faktycznej postaci, nie może zostać odebrane przez naturę, nie wpłynie na ich konieczny charakter, pozwala jednak twórcom i czytelnikom stale pamiętać o tym, co w nich przyrodę przekracza.