

W groteskowym tyglu. O pisarstwie Mikołaja Gogola – z perspektywy XXI wieku

I. W groteskowym tyglu

Groteska, jeśli rozważać ją na gruncie literatury lub sztuk plastycznych, stanowi sugestywną, zbuntowaną przeciwko mimetyzmowi, formalizmowi i panującym konwencjom, formę kreatywnego myślenia, kompozycji i obrazowania¹. Przekracza, zdawałoby się, ustalone raz na zawsze granice oraz zasady właściwe dla poszczególnych sztuk. Burzy powszedni obraz i ogląd zjawisk utrwalaonych w potocznym myśleniu o świecie, zawarty w formach jego percepcji, zakrepty w języku i kulturze. Czerpiąc materiał z potocznej obserwacji i fantazji, tworzy kompozycje „logicznie niemożliwe”, sprzeczne z rozsądkiem, powszednią percepcją istot, rzeczy i zjawisk, rozumem, naukowym obrazem świata. W tym właśnie zawiera się jeden z bulwersujących aspektów groteski. Przeczy ona rutynowej, pospolitej, „zwyczajnej rzeczywistości”, a w każdym razie temu, co w społeczeństwie zwykło się nią nazywać lub za nią uchodzić.

Te czynniki przekory, sprzeciwu oraz negacji powodują z kolei, że formom groteskowym przypisuje się – nierzadko mechanicznie, jednostronnie, zupełnie niesłusznie – znaczenie pustki, próżni lub nicości. Kojarzy się je z ponurym absurdem i beznadziejnym nihilizmem. Takiej sztucznej, wtórnej i metafizycznej wykładni groteski zaprzecza jednakże nieposkromiona żywiołowość, fantazyjność, barwność, różnorodność – a często także spontaniczna wesołość – groteskowych kształtów, transformacji i połączeń. Strona zmysłowa, wizualna i znacząca dementuje lub podważa ponure i mroczne sensory, które arbitralnie i często ryczałtem kojarzy się z groteską. Wiele rzeczy da się połączyć z groteską, ale nie sposób przypisać jej mentorskich i rezonujących wykładni, gdyż te zamiast ją objaśnić, potęgują tylko groteskowe efekty. Groteska jest ekspresją nieokiełznanej swobody i eliminuje wszystko, co ją krępuje, zmienia w doktrynę i usztywnia. W tej ekspresji swobody zawiera się jej pozytywność.

Groteska, wbrew obiegowej opinii, nie poprzestaje zatem na zdeformowaniu typowych, realistycznych wyobrażeń i przedstawień. Nie sprowadza się do krzykliwego przedrzeźniania lub jaskrawego przekrzywiania. Nie ogranicza się, jednym zdaniem, do reagowania tylko na istniejący już, uprzedni stan rzeczy i tym samym do działań wyłącznie negatywnych. Kompozycje groteskowe powstają zgodnie z groteskowym kanonem estetycznym i zamysłami autora. Stanowi o nich konkretny dobór mniej czy bardziej nieprawdopodobnych składników oraz fantastycznych połączeń. Pozostają one częstokroć wyzywająco odmienne od tego, co *opinio communis* uznaje za rzeczywiste,

¹ Wzorcowe przykłady stanowią w tej ostatniej dziedzinie malarstwo Hieronima Boscha i Franciszka Goi.

normalne i prawdziwe, a jednocześnie, należy podkreślić, pod tymi czy innymi względami upodobią się do rzeczywistości i niemal zawsze się do niej odnoszą. Czerpią z niej bowiem inspiracje, wzory, tworzywo i środki. W niej tkwią oraz na nią oddziałują. Ona je aprobeuje i upowszechnia lub odrzuca.

Osobliwość groteskowego świata bywa zatem ekspresywna wielobiegunowość i wyrazistość. Skrzydła groteskowych kompozycji tworzą, z jednej strony, rabelaisowski, pantagrueliczny, niepohamowany śmiech, a z drugiej groza i niesamowitość, którymi emanują czy to groteskowe obrazy Goi, czy, dajmy na to, makabryczne opowiadania Franza Kafki. Istnieją tedy jasne (komiczne i pogodne) oraz mroczne (demoniczne, satańskie, makabryczne, nasycone brzydotą) bieguny groteski, podobnie jak skorelowane z nimi funkcje (rozwesalające, budzące grozę i przerażenie, odstręczające). Pole i manifestacje groteski nie sprowadzają się jednakże do wspomnianych postaci skrajnych. Składają się na nie także rozmaite formy pośrednie, stonowane, spokrewnione z wzniosłością (*sublime*), arabeską, ornamentem, satyrą, karykaturą, nonsensem, burleską, trawestacją, farsą, komiką, parodią oraz innymi formami tego typu. Będąc z powołania i natury rzeczy kompozycją hybrydyczną i otwartą, groteska obfituje we wszelkie tego typu koneksje.

Ta niezwykła żywotność i przekorna „przyczepność” groteski rodziła jej wewnętrzne zróżnicowanie i liczne rozgałęzienia. Powoływała do życia nieznanne wcześniej odmiany i warianty. Polaryzowała dążenia „abstrakcyjne”, paraboliczne oraz na poły realistyczne. Sugestywnym przykładem byłaby właśnie wspomniana groteska dwudziestowieczna. Jeden jej biegun tworzyła estetyka fantastyczno-paraboliczna; inny z kolei – groteska realistyczna, komiczno-satyryczna. Przykładem tej ostatniej jest powieść Jarosława Haška, autora *Przygód dobrego wojaka Szwajjka podczas wojny światowej (Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války, 1921–1923)*².

Wielu z tych, którzy dociekali pochodzenia groteski, wywodzili początki kompozycji groteskowej z pierwotnego, nasyconego fantazją oraz emocjami odczuwania świata, innymi słowami, z mitologii i folkloru. Tymczasem groteska nowożytna i nowoczesna nie jest bynajmniej kalką i więzieniem swych początków³. Kanon groteskowy zarazem trwa i zmienia się w czasie, dostosowuje się do historycznych warunków, wypracowuje coraz

² Przykładu takiej dynamicznej, ekspansywnej rozpiętości i różnorodności groteski dostarcza, zauważywszy w trybie dygresji, nowsza literatura polska. Sugestywne realizacje groteskowe spotykamy, jeśli ograniczyć się do dwudziestowiecznej klasyki, w powieściach i dramatach Witkacego, opowiadaniach Brunona Schulza, w pisarstwie Witolda Gombrowicza, Tadeusza Różewicza czy Sławomira Mrożka. Każdy z wymienionych autorów realizuje odmienny artystycznie oraz inaczej ukształtowany pod względem światopoglądowym typ groteski. Nawet u jednego tylko autora podlega ona zróżnicowaniu i niuansom. Dość zestawić i porównać same tylko powieści *Ferdydurke*, *Transatlantyk*, *Pornografię* i *Kosmos* Gombrowicza. Autor ten, ogólnie biorąc, wysuwa na pierwszy plan agresywny, prowokujący, „kalejdy skrzyżności” potencjał groteski, chociaż w każdej z wymienionych powieści używa go odmiennie oraz w innej skali.

³ Dążność do tropienia mitologicznych i folklorystycznych źródeł zaznacza się w interpretacji groteskowych utworów i obrazów M. Gogola, zob. Александр Ильич Иваницкий, *Гоголь. Морфология земли и власти (К вопросу о культурно-исторических основах подсознательного)*. М., Изд. РГГУ. 2000; «Архетипы Гоголя» // *Литературные архетипы*. М., Издательство РГГУ. 2001; *Гоголь и Гофман: гротеск и его преодоление* // *Вторые Гоголевские чтения. Н.В. Гоголь и мировая культура. Сборник докладов*. М., 2003. С. 167–180; także http://www.gogol.ru/gogol/stati/gogol_i_gofman_grotesk_i_ego/.

to nowe formy, techniki i style, jest historycznie produktywny i żywotny⁴. Sięgając korzeniami głębokiej starożytności, wywodząc się z pradawnych obrzędów, form kultowych i symboliki, pojawia się w utworach takich znakomitych twórców nowożytnych, jak François Rabelais, Miguel Cervantes, William Shakespeare, Jonathan Swift, Voltaire, Denis Diderot, Laurence Sterne, E.T.A. Hoffmann, Mary Shelley, Wiktor Hugo, Edgar Allan Poe czy „małorosyjski Rosjanin” Mikołaj Gogol. I głównie o tym ostatnim będzie mowa w tych rozważaniach. W bieżącym roku świat literatury i kultury obchodzi bowiem 160. rocznicę przedwczesnej śmierci Gogola (1809–1852). Jego dzieło pozostaje jednakże nadal żywe i ze wszech miar zasługuje na współczesną, wnikliwą interpretację.

II. Na granicy realizmu i fantastyki

Groteska Mikołaja Gogola – autora *Martwych dusz*, powszechnie znanych opowiadań petersburskich, jak *Nos*, *Płaszcz*, *Newski Prospekt* lub *Zapiski szalonego*, komedii *Rewizor* oraz wielu innych utworów – wymaga zatem odczytania w przywołanym, szerokim kontekście groteskowym, zarówno historycznym, jak i współczesnym. Tym szerokim, historycznym układem odniesienia były w sytuacji autora *Płaszcz* antropomorficzne – opozycyjne w stosunku do groteski abstrakcyjnej, ornamentacyjnej i asemantycznej, obojętnej na kwestie natury etycznej i społecznej – nurty groteski starożytnej, renesansowej, oświeceniowej i romantycznej. Badacze rosyjscy i ukraińscy wskazywali także na międzynarodowe i lokalne (małorosyjskie) inspiracje i źródła folklorystyczne.

Wszystkie te kierunki i pola możliwych nawiązań nie przeczą jednakże temu, że Gogol nadał własnej twórczości groteskowej cechy, które zadecydowały o jej indywidualnej pozycji oraz oryginalności w literaturze i kulturze mu współczesnej oraz w powszechnym dziedzictwie groteskowym. Ukształtował je dzięki specyficznej idiomatyczności i konkretności uprawianej przez siebie groteski. Nadał jej charakterystyczną dwoistość i dwuznaczność. Przyjął strategię, jak formułował ją narrator *Martwych dusz*, by „ogłądać cały rozpędzony ogrom przepływającego życia, ogłądać je poprzez widoczny dla świata śmiech i poprzez niewidoczne, ukryte przed nim łzy”⁵. Te zastąpione przez śmiech i niewidoczne dla czytelnika „łzy” decydowały również o subwersyjnym charakterze jego groteski: o zdecydowanej, krytycznej niezgodzie na świat, który odmalowywała i który stanowił dla niej pozaliteracki układ odniesień⁶.

Utrzymując więzi z istniejącym dziedzictwem literackim, Gogol tworzył formy i rozwiązania groteskowe, które pozostawały w strefie bliskiego i bieżącego kontaktu z jego rosyjską współczesnością, penetrowały i demaskowały rządzące nią struktury biurokratycznej władzy, stosunki międzyludzkie i społeczne, panujące systemy wartości oraz odpowiednio je przetwarzały. Powoływał w tym wypadku do życia sytuacje i twory fantastyczne,

⁴ „The application of the term in the eighteenth century is likely to be markedly different from its use in the nineteenth, and both can be expected to be different from our present usage”. P. Thomson, *The Grotesque*. London 1972 (http://davidlavery.net/grotesque/major_artists_theorists/theorists/thomson/thomson2.html).

⁵ M. Gogol, *Martwe dusze*, tłum. W. Broniewski, Warszawa 1968, s. 156 (rozdz. VII).

⁶ Powieść *Martwe dusze* miała stanowić w szerokim, epickim zamyśle Gogola współczesny mu odpowiednik średnio-wiecznego *Piekła* Alighieri Dantego. Planu napisania odpowiedników *Czyszcca* i *Raju* Gogol jednak nie zrealizował.

wyolbrzymione, uproszczone, oderwane i usamodzielnione, niczym napotkany przez go-librodę Iwana Jakowlewicza w bochenku chleba nos, który następnie w oczach asesora Kowalewa zamienił się w wysokiego rangą, majestatycznego radcę stanu, by ostatecznie odnaleźć się w pierwotnej roli zwykłego nosa. Metamorfozy i perypetie tytułowego bohatera opowiadania *Nos* odśmiały nienaturalność i absurdalność świata, który sam ich nijak nie zauważał.

Odnosząc się tedy intencjonalnie do realnego świata tu i teraz, owe fantastyczno-realistyczne obrazy groteskowe ujawniały istniejący w nim uderzający brak spójności i sensu, dysonanse, przypadkowość, chaos, panowanie niedorzeczności. Właściwości te, jak ukazywały to w panoramicznej skali podróże Cziczikowa w *Martwych duszach*, celebrowano jednakże w tym świecie jako rzecz naturalną, innymi słowami, jako powszedni, normalny tryb życia, któremu należy się poddać, gdyż praktykują go wszyscy. I pomyślaną jako „poemat” powieść *Martwe dusze*, i komedię *Rewizor* można by uznać za utwory znaczące i reprezentatywne w tym względzie.

Obrazy Gogola rozszepiały zatem świat przedstawiony na fabularny, groteskowo-komiczny pozór markujący serio i powagę oraz na zaszyfowaną, głęboko ukrytą w groteskowo-komicznych postaciach, wydarzeniach i sytuacjach pozytywną naturę rzeczy, niemogącą jednakże ujawnić się inaczej niż tylko w postaci karykaturalnie wypartej, zniekształconej lub negatywnej. Ta pozytywna natura rzeczy – obrazowała ją gorąca miłość nic nieznaczącego urzędnika Popryszczkina do córki zwierzchnika-dyrektora w *Zapiskach wariata (Записки сумасшедшего)* – nie była w stanie uzyskać jawnego, swobodnego i naturalnego wygłosu. W istniejącym, sztywnym, hierarchicznym systemie przepastnych i nieprzekraczalnych różnic społecznych mogła wyrazić się jedynie w fantazjowaniu i szaleństwie Popryszczkina, w formie wyobrażonej i zniekształconej, w niedorzecznym utożsamieniu się z rolą „króla hiszpańskiego”, kompensując nędzną, poniżającą kondycję postaci, dającą jej wymaginowane poczucie własnej godności i ważności, mimo skrajnie zdegradowanej i odczłowieczonej *de facto* egzystencji.

Groteska Gogolowska przenikała się w konsekwencji z pośrednią, zawoalowaną krytyką humanistyczną, którą niesłusznie identyfikowano w epoce ZSRR z „realizmem krytycznym”. Postawę filozoficzną i społeczną Gogola wypadłoby kojarzyć raczej z utopijnym, russoistycznym idealizmem o zabarwieniu religijnym i etycznym. Stawiała ona otoczeniu wysokie wymagania moralne. Zahaczała jednakże drapieżnie o aktualne realia i bieżącą rosyjską rzeczywistość z pierwszej połowy XIX wieku. Ukazywała chętnie środowiska znane autorowi z autopsji. Penetrowała je dogłębnie i poddawała wiwisekcji. Ostrość i ton wspomnianej krytyki łagodził i zacierał jednakże w znacznym stopniu Gogolowski humor, który nadawał jej ciepłe barwy i tworzył swojski, familiarny klimat. Groteska spletała się w tym względzie z obrazkiem obyczajowym, satyrą i karykaturą.

Zaskakiwała ona, jak unaoczniały to chociażby fantastyczne opowiadanie *Nos* oraz realizowany w obrazkowej i symboliczno-alegorycznej konwencji *Newski Prospekt*, nasyconiem i zagęszczeniem miejscowych, petersburskich detali oraz plastyczną konkretnością. Błędem byłoby jednakże sądzić, że groteska Gogola rozplątywała się

w lokalnych, zdawałoby się, jednorazowych i niepowtarzalnych szczegółach lub że ostatecznie się do nich – i tylko do nich – sprowadzała. Poetyka obyczajowego obrazka z życia i poetyka groteski różniły się tutaj zasadniczo. Opowiadanie *Nos* prezentowało w istocie rzeczy uniwersalne prawdy o zachwianej tożsamości człowieka z powodu braku fizycznego detalu w wyglądzie i o lęku przed tym, że defekt ten mógłby być powodem zburzenia publicznego *image'u* bohatera oraz katastrofy zawodowej i towarzyskiej. Tylko w ciasnej lekturze sytuacja taka odnosiła się do Petersburga z czasów Mikołaja I i do carskiej Rosji. W rzeczywistości objawiała ona walor uniwersalny, w pewnym sensie ponadczasowy. Nietrudno wyobrazić sobie okoliczności, w których można by ją odkryć gdziekolwiek indziej, na przykład we współczesnej Polsce lub Ameryce Północnej.

We wspomnianym opowiadaniu *Nos*, podobnie jak w *Płaszczu*, groteska zbliżała się, według trafnego określenia Michaiła Bachtina, do poetyki żywiołowego „realizmu groteskowego”. Poetyka ta środkami fantastyki nasyciła świat przedstawiony, opowiadała o nim w aurze przekornej, karnawałowej zabawy, ale zarazem przenikała poznawczo do jego wnętrza, ujawniała i obrazowała rządzące nim mechanizmy oraz ukazywała jego nonsensy. Komunikowała o nim dając do myślenia prawdy w aurze beztróskiego na pozór humoru i śmiechu.

Kategoria tak pojętego realizmu groteskowego stosowała się z pewnością do całej twórczości Gogola, a nie tylko do wspomnianych opowiadań. W tej perspektywie już ją zresztą sytuowano⁷. Ten szczególny wariant realizmu groteskowego (może lepiej: realistycznej groteski), wychylony ku naocznym, niemalże dotykającym detalom, zespolony na zasadzie oksymoronu z absurdalną fantastyką, nasycony jednocześnie elementami komizmu, humoru, satyry i karykatury, przenika bez reszty groteskowy styl oraz pisarską specyfikę Mikołaja Gogola. Potwierdzały to związki pisarza z rosyjską „szkołą naturalną”. Ilustrowały liczne werystyczne i mimetyczne interpretacje jego pisarstwa.

III. Konteksty Gogolowskie

Wspomnianą groteskowość Gogola uwydatniało usytuowanie na tle żywego w okresie jego działalności pisarskiej kanonu groteskowego. Wyrazista, niemal dosłowna konkretność jego groteskowej narracji i świata przedstawionego sprawiały, że utwory Gogola zdecydowanie odróżniały się od groteski angielskiej (Jonathan Swift, Laurence Sterne, Mary Shelley), filozofującej i zabarwionej retorycznie groteski francuskiej (Voltaire, Denis Diderot, Victor Hugo), czy niemieckiej (Jean Paul – właściwie Johann Paul, Friedrich Richter, E.T.A. Hoffmann).

Jeśli jednak domagać się mimo wszystko wskazania „najbliższego pokrewieństwa (czy największego podobieństwa)” dla omawianego pisarza, to znajduje się ono bodajże w kierunku, który przybrał nazwę od Laurence’a Sterne’a, angielskiego autora powieści *Tristram Shandy* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759–1767). Kierunek ten okazał się niezwykle wpływowy i płodny w literaturze przełomu XVIII i XIX wieku oraz w pierwszej połowie XX stulecia. Trzeba jednak przy tym zaznaczyć, że sternizm

⁷ M. Bachtin, *Rabelais i Gogol (sztuka słowa i ludowa kultura śmiechu)* [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 582–596.

był tylko jednym z licznych źródeł omawianej groteski Gogolowskiej. Oddziaływał na autora *Wieczorów na chutorze w pobliżu Dikańki* (*Вечера на хуторе близ Диканьки*) przede wszystkim ze względu na typ wyobraźni oraz na luźne, otwarte, wolne od konkludujących intencji oraz konwersacyjne ukształtowanie narracji, stylizowanej z upodobaniem na ustne opowiadanie.

Bezpośrednim tłem literackim groteski Gogola był niewątpliwie romantyzm europejski, dobrze zresztą mu znany, gdyż na zachodzie Europy spędził on łącznie około 12 lat, widując się i konwersując przyjaźnie między innymi z Mickiewiczem i innymi polskimi emigrantami. Otóż romantycy nobilitowali estetykę i twórczość groteskową już we wczesnej fazie swojej działalności i myśli programowej. Przewartościowania w tym kierunku zaznaczyły się w Niemczech około roku 1800 w szkicu *Rozmowa o poezji* (*Das Gespräch über die Poesie*, 1800) Fryderyka Schlegla oraz w *Vorschule der Ästhetik* (1804) Jeana Paula. Przykładem śmiałej, właściwej romantykowi niemieckiemu wyobraźni groteskowej mógł być utwór tegoż Jeana Paula *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*. W nurcie groteskowym mieściły się ponadto takie znaczące utwory, jak powieść *Nocne czuwania Bonaventury* (*Nachtwachen von Bonaventura*, 1804) Augusta Klingemanna, *Opowieści nocne* (*Nachtstücke*, 1817) E.T.A. Hofmanna, podobnie zresztą jak i liczne inne utwory tegoż pisarza, Achima von Arnima *Die Majoratsherren* (1819), Karla Georga Büchnera *Leonce und Lena* (1836) oraz *Woyzeck* (1837). Twórczość groteskowa Gogola miała więc, by ograniczyć się tylko do wspomnianego kręgu niemieckiego, inspirujące współczesne źródła oraz punkty odniesienia.

Groteska, ogólnie biorąc, stała się bronią romantyków w walce o prawo wyrażania subiektywnych, „irracjonalnych” skojarzeń i w dążeniu do swobodnego fantazjowania, pozbawionego ograniczeń czy hamulców. Na innym z kolei planie motywowała pojawienie się w sztuce nowych kategorii estetycznych, negujących klasycystyczny smak i zarazem antycypujących modernizm. Należała do nich brzydota, którą sankcjonowała teoretycznie przedmowa Wiktora Hugo do dramatu *Cromwell* z 1827 roku, a uosabiała z kolei literacko postać Quasimoda w jego powieści *Dzwonnik z Notre Dame*. Podrywała i relatywizowała ona dominujący, estetyczny kanon wyidealizowanego piękna. Torowała drogę obrazom rzeczywistości niskiej, trywialnej, pałubowatej, rizomatycznej. Groteska legitymizowała i wyrażała zarazem bliskie „czarnemu romantyzmowi” motywy demoniczne i sataniczne, występujące także, nawiasem mówiąc, w utworach Gogola. Odwoływała się z upodobaniem do motywów golema, lalki i manekina. Obrazowała w ten sposób mechaniczne zachowania istot żywych oraz poszukiwała impulsów życia w mechanizmach. Ten strumień mrocznej groteski przewijał się w całym romantyzmie. Występował za życia Gogola w twórczości jego amerykańskiego rówieśnika Edgara Allana Poe’go; pojawiał się w Francji u Gérarda de Nerval’a i Charles’a Baudelaire’a⁸.

⁸ W niektórych wystąpieniach romantycznych, istotnie, akcentowano groteskowe strony egzystencji w tonacji mrocznej i nihilistycznej. Wątek ten zapoczątkował w niemieckim romantyzmie na przełomie XVIII i XIX wieku August Klingemann w *Nocnych czuwaniach Bonaventury* (*Nachtwachen des Bonaventura*). Postmoderniści badacze Gogola usiłowali kojarzyć niekiedy nihilizm także z groteską Gogola, ale ujęcia takie są oczywistym nieporozumieniem, motywowanym hermeneutką gwałtu, nieznamościami utworów pisarza lub po prostu ich niedoczytaniem.

Zwracając się ku estetyce groteski i uzmysławiając kreacyjną wagę kanonu groteskowego, romantycy kontestowali zarówno klasycystyczny postulat naśladowania starożytnych, szerzej, stosowania się do gotowych, osadzonych w tradycji wzorów, jak i realistyczną oraz naturalistyczną poetykę wiernego odtwarzania natury i społeczeństwa. Akcentowali w ten sposób podmiotowość, autonomię i suwerenne prawa poetyckiej (artystycznej) wyobraźni i fantazji, znajdujących pełny wyraz w wolnej od imperatywu naśladowania twórczości arabeskowo-groteskowej. Groteska uzmysławiała i dokumentowała tym samym przewagę subiektywnej wyobraźni nad obiektywną naturą oraz zdejmowała z poety i artysty obowiązek podążania utartymi szlakami. Ożywiła zarazem – dokumentowała to także utwory Gogola – mechanizmy samokrytyki i rewolty, gdyż obiektami groteskowych przedstawień czyniła samą siebie. Motywy demoniczne, satanistyczne i infernalne przetwarzała w komiczne straszdyła. Przybliżony charakter miały na przykład komiczne sceny *Martwych dusz* Gogola, stanowiących odpowiednik zionącego groźną *Piekieł* Dantego.

Istotne było to, że literatura i sztuka uwalniały się za sprawą groteski z powinności ukazywania rzeczy, ludzi i zjawisk takimi, „jakimi są naprawdę”, zgodnie z utrwalonymi schematami percepcyjnymi i myślowymi, odpowiadającymi przestrzeganym powszechnie normom postrzegania, rozumu, rozsądku, rzeczywistości, prawdy, moralności czy religii. Omijały pośrednio tą drogą również oczekiwanie, które w carskiej Rosji egzekwowały cenzura, policja i cerkiew, wspierania panującego porządku politycznego oraz zabiegania o efekty umoralniające. Groteska usuwała zatem poznawczą, komunikacyjną, moralną i estetyczną autocenzurę wyobraźni, narzucając pisarzom i artystom przez instytucje oraz instancje strzegące ładu ustrojowego. Zdejmowała z wyobraźni i fantazji służebne serwity. Kształtowała wyzwoloną, autentyczną mowę fantazji artystycznej. Ta ostatnia miała zresztą w pełni rozwinąć się dopiero w przyszłości, w warunkach demokratycznych, zdecydowanie luźniejszych od tych, które były kształtowane przez systemy despotyczne, funkcjonujące jeszcze w pierwszej połowie XIX wieku.

Romantycy widzieli zatem w grotesce poręczycielkę niczym nieskrępowanej swobody tworzenia, demaskatorskiego i krytycznego postrzegania świata oraz artystycznego – wolnego od moralizowania – penetrowania i odkrywania deformacji tkwiących w naturze samego bytu: w stosunkach międzyludzkich, klasowych czy etnicznych. Łącząc się intymnie z romantyczną afirmacją indywidualizmu, subiektywności i podmiotowości, groteska dawała w konsekwencji pisarzom i artystom wolną rękę w stosunku do panujących wzorów, konwencji i norm gatunkowych. Uwalniała ich od krępujących zobowiązań w tym względzie. Usprawiedliwiała mieszanie i hybrydyzację form, kategorii estetycznych, stylów i języków, a zarazem przemieszczanie się groteskowych obrazów do rozmaitych praktyk kulturowych i form artystycznych, na pozór wykluczających anarchiczne i dysonansowe ujęcia groteskowe. Dopuszczała mieszanie niskich i wysokich gatunków, stylów, języków, postaci literackich, warstw społecznych. Sprzyjała w szczególności wprowadzaniu na karty utworów obrazów dysonansowych, zgrzytliwych, drażniących, przedstawiających brzydotę, kalectwo, potworność, wszelkiego rodzaju dewiacje. Dopuszczała do głosu

niskie, wykluczone, biedne, zahukane i zacofane warstwy społeczeństwa. Nie odbiegały od tej tendencji, podkreślmy, również liczne utwory Gogola, by wspomnieć opowiadania *Sznel*, *Nos* lub *Pamiętnik szaleńca*. Dawały jej jednak specyficzne, lokalne, rosyjskie lub małosyjskie znamiona.

Groteska uczestniczyła zatem w epoce Gogola – nie bez zygzaków i przegięć – na rozmaitych frontach walki o nowatorską literaturę i nowoczesne spojrzenie na świat. Torowała drogę swobodnej, nieskrępowanej, „fichteańskiej” i kreacyjnej podmiotowości literatury (Jean Paul). Wprowadzała i penetrowała nowe tworzywo tematyczne (figura pospolitego, nieznaczącego bohatera u Gogola, doświadczającego frustracji i swoistego „pomieszania zmysłów” z racji zupełnego zmarginalizowania oraz alienacji). Rozszerzała obszary wrażliwości estetycznej i, stosownie do odczuć i miar wieku, humanistycznej. Otwierała literaturę na ujęcia niekonwencjonalne, zaskakujące, hybrydyczne, demoniczne, sataniczne, niesamowite (powieść *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz* Mary Shelley, 1818). Nobilitowała estetycznie pospolitość, deformację, nonsens. Mieszała sprzeczne i dysonansowe jakości estetyczne, dopracowując się jednakże w ten sposób nowych wartości estetycznych, odpowiadających szybko zmieniającym się czasem i cywilizacyjnym „dekoracjom”.

IV. Komizm absurdu, absurd komizmu

Różnicowały się ostre i łagodne typy groteski. Te pierwsze odwoływały się do przekory, satyry, polemiki, karykatury i prowokacji, te drugie eksponowały walory arabeskowej kontemplacji, humoru, mniej bardziej pogodnego komizmu i śmiechu. Oba rodzaje zbliżało jednakże to, że w podobnym stopniu łączyły i mieszały kategorie, które, tak czy inaczej, odpychały się lub zgoła wykluczały. Kojarzyły tedy realia i fikcję, prawdę i zmyślenie, władzę i podległość, *sacrum* i *profanum*. Nie pomijały działań w przeciwnym kierunku. Rozdzielały, kontrastowały i przeciwstawiały sobie twory pierwotnie połączone lub organicznie zrośnięte ze sobą. Zespały i nakładały na siebie różnorodne kształty: roślinne, zwierzęce, ludzkie, właściwe wyrobom cywilizacji i wyobrażeniom kulturowym, ornamenty, maski, abstrakcje.

„Żenitę” ze sobą rzeczywistość i fantastykę, rzeczy prawdopodobne i nieprawdopodobne, zwykłe i niezwykłe. Wspomniane opowiadanie Gogola *Nos* mogłoby stanowić w tym względzie wzorcowy przykład:

„Dzisiaj, Praskowio Osipowna, nie będę pił kawy – rzekł Iwan Jakowlewicz – i zamiast tego chciałbym zjeść gorącego chleba z cebulą. (...)”

„Niech sobie, dureń, je chleb – pomyślała małżonka – dla mnie nawet lepiej: zostanie dodatkowa porcja kawy”. Po czym rzuciła jeden bochenek na stół.

Iwan Jakowlewicz wdział dla przyzwoitości frak wprost na koszulę i siadłszy przy stole przygotował sól oraz dwie główki cebuli, następnie wziął nóż – i z uroczyście miną zaczął krajać chleb. Gdy go rozpołowił, zajrzał do środka – i ku swemu zdumieniu spostrzegł, że się tam coś bieli. Iwan Jakowlewicz ostrożnie dłuźnął nożem i pomacał palcem. – Twardawe – rzekł do siebie – cóż to może być?

Wsunął palce w głób i wyciągnął nos! W pierwszej chwili cyrulikowi naszemu ręce opadły; następnie przetarł oczy i znowu pomacał: nos, niewątpliwie nos! Przy czym odniósł wrażenie, że jakiś znany. Na twarzy Iwana Jakowlewicza odmalowało się przerażenie: (...) poznał, że to nos nie żadnej innej osoby, tylko asesora kolegialnego Kowalowa, którego golił co środa i niedziela. (...)

– Diabli wiedzą, jak to się stało – powiedział wreszcie, drapiąc się za uchem. – Pijany wczoraj do domu wróciłem, czy nie pijany, sam już nie wiem. A zdarzenie, jak wszystko świadczy, w samej rzeczy nie do pojęcia, albowiem chleb – to rzecz pieczona, a nos – całkiem co innego. Słowem: galimatias” [podkr. E.K.]⁹.

Odrywając niepostrzeżenie w trakcie golenia nos asesorowi kolegialnemu Kowalowowi (przypuszczalnie, jak sugeruje narrator, w trakcie i pod wpływem zamroczenia alkoholowego), Iwan Jakowlewicz spełniał kryteria i warunki bohatera groteski. Spełniały je także absurdalne oderwanie klientowi nosa w trakcie golenia oraz jego zaskakująca obecność w chlebie, który Praskowia Osipowna podała mężowi.

Groteskową fabułę *Nosa* inicjowało tedy uczestnictwo postaci w nieprawdopodobnym zdarzeniu, pojawiającym się zupełnie irracjonalnie, w trybie *deus ex machina*. Iwan Jakowlewicz, bohater epizodu, nie był w stanie go pojąć i zapanować nad nim. Nadając postaci petersburskiego cyrulika cechy *quasi-realistyczne* i *psychologiczne*, Gogol zamieniał zarazem tę postać w *marionetkę*, która chaotycznie i panicznie reaguje na zdarzenie przechodzące jej wyobraźnię. Myśl o kwalifikacji zdarzenia jako absurdu w ogóle nie przychodziła jej do głowy. Znaczące w przebiegu fabuły było niewątpliwie to, iż postać uznawała absurd, rzecz w kategoriach rozumu i rozsądku za zupełnie nieprawdopodobną i niemożliwą, za oczywistość i normalność, za wydarzenie dopuszczalne. Godziła się z jego istnieniem w zasadzie bez protestu i cały wysiłek kierowała na to, by uniknąć przykrych dla siebie następstw z powodu oderwania klientowi nosa.

Otóż sytuacja, w której absurd staje się zjawiskiem powszednim, a powszedniość absurdem, określa jedno z kierunkowych napięć i znamion poetyki groteskowej realizowanej w opowiadaniach Gogola. Połączenia oksymoroniczne pierwiastków niesamowitych i komicznych przenikają się w tej poetyce i zlewają w jedno. To zespolenie absurdalnej niesamowitości i komiki wyznacza w tym wypadku odmiennosc i swoiscosc groteski Gogola. Przerażenie postaci z powodu niesamowitego odkrycia „twardego” nosa w miękkim mięszu pieczywa nie budzi u czytelnika grozy, lecz zaskoczenie i wesoły śmiech.

Parallele perypetie dotyczą próżnego „majora Kowalowa”, właściwego bohatera opowiadania *Nos*, niefortunnie i w niejasnych okolicznościach pozbawionego przyrodzonego organu. Otóż organ ten, nawiasem mówiąc, ma tę powszechnie znaną właściwość, iż nie zastaniają go mundur lub liberia i że niemal stale utrzymuje się – wyjąwszy być może sytuacje bycia sam na sam – na widoku publicznym, a niekiedy wręcz rzuca się oczy. Utrata organu identyfikującego twarz w groteskowej logice opowiadania Gogola stanowi śmiertelne zagrożenie dla publicznego wizerunku postaci. Niesie deprymujące dla niej ponizenie.

⁹ M. Gogol, *Nos*, tłum. J. Tuwim [w:] idem, *Opowiesci*, Wrocław 1972, s. 51–52.

Ogląd i aprobatą innych osób decydują bowiem ostatecznie o tym, kim dana postać jest dla siebie samej, jakie ma samopoczucie i wyobrażenie o własnej wartości.

Ubytek nosa sprawia tedy, iż Kowalów doświadcza frustrującego zachwiania tożsamości oraz załamania. Na Newskim Prospekcie, gdzie wszyscy przyglądają się sobie i gdzie ludzie nieprzerwanie wzajemnie taksują się spojrzeciami, bohater Gogola zastania chusteczką ów upokarzający wstydlivy deficyt. Pragnąc odzyskać równowagę oraz powrócić do normalności, postać za wszelką cenę stara się odnaleźć zgubę. Deprymująca sytuacja oraz rozpaczliwy stan ducha odślaniają jednakże to, co stanowi o kondycji postaci. Podkreślają rozstrzygające znaczenie normalnego wyglądu i pozycji w biurokratycznej machinie. Określa, wypełnia i wyraża ona wewnątrz jednostki. Rozstrój pozytywnego obrazu i brak pożądanej akceptacji ze strony innych powodują w Gogolowskim świecie nie tylko brak szacunku bohatera dla siebie samego, lecz także jego wykluczenie, zapadnięcie się w niebyt, w nicłość. Schematyczny, standardowy, normatywny obraz postaci zastępuje jej byt.

Otóż w świecie penetrowanym i zobrazowanym przez Gogola o podmiotowości postaci – jej samoświadomości, samopoczuciu i samoocenie – decydują w pierwszym rzędzie relacje urzędowe i międzyludzkie, podczas gdy z kolei w sferze intymnej, prywatnej i towarzyskiej rozstrzyga krąg i opinia znajomych. W sobie i dla siebie postać jest po prostu pusta, niczym nowotestamentowa „miedź brzęcząca”. Jej własne, osobnicze cechy są konstytuowane przez instynkt samozachowawczy oraz egoizm. Ograniczają je w dodatku sztywne ramy biurokracji i stosunków międzyludzkich, pozbawione jakichkolwiek akcentów osobowych lub osobistych.

Wspomniane zależności biurokratyczne oraz bezduszne, mechaniczne konwenanse rodzinne i towarzyskie wypełniają pustkę duchową oraz stanowią substytut psychiki i życia wewnętrznego. Powodują one, że bohaterowie utworów Gogola są w swej istocie „gadającymi kukłami” i zwojami nerwów, umożliwiających instynktowne, narcystyczne i behawioralne reakcje. Taki charakter mają protagoniści *Nosa* i *Płaszczka* oraz innych opowiadań Gogola. Podobny typ reprezentuje galeria postaci w *Martwych duszach*.

Pewien wyjątek obrazują *Zapiski szalonego*. Tłące się iskierki życia wewnętrznego u Popryszczkina wyrażają się jednakże w przekroczeniu bariery rzeczywistości. Podobny los dzieli w *Newskim Prospekcie* malarz Piskariów, zauroczony upadłą pięknnością (prostytutką), obcujący z nią zamiast realnie tylko w oparach opium. Istota literackiej, groteskowej antropologii Gogola zawiera się w tym, że pożądane życie prawdziwe i szczęśliwe realizuje się w formach zastępczych, poza obrębem życia realnego.

Tylko w szaleństwie, jak doświadcza tego Popryszczkin w roli wymagowanego króla Hiszpanii, można być sobą, u siebie, w sobie i dla siebie. Tylko żarliwie wierząc, iż jest się wspaniałym i wyjątkowym Innym, który panuje nad otoczeniem, jednostka potrafi zbliżyć się do samorealizacji. Tylko za sprawą opium, jak próbuje malarz Piskariów, jest się w stanie bez przeszkód obcować z ideałem piękna.

W każdej innej, realnej sytuacji stosunki z innymi podlegają imperatywom własnej wygody i rozkoszy. Tłumią, wypierają i „pożerają” one zarazem autentyczne bycie sobą

i swobodne, niezapośredniczone bycie z innymi. Podjęta przez Piskariewa rozpaczliwa próba komunii dusz z ukochaną zwraca się przeciwko niemu i kończy się samobójstwem. Uroda przypadkowo poznanej piękności skrywa brudną i prostacką psychikę. Nie mogąc znieść kontrastu cielesnego piękna i moralnego zepsucia nieznanym, Piskariew podcina sobie brzytwą gardło. Popryszczin, „król Hiszpanii”, łąduje w zakładzie dla obłąkanych, gdzie władzę nad podopiecznymi dzierży kij przełożonego. Trwają realnością okazują się anonimowy i obojętny tłum przewalający się chaotycznie po Newskim Prospekcie. Narrator nie łudzi się na temat tego, co on sobą przedstawia:

„O, nie wierzcie Newskiemu Prospektowi! Ja zawsze otulam się mocniej płaszczem, gdy przechodzę tędy, i staram się nie patrzeć w ogóle dokoła siebie. Wszystko to złudzenie, mrzonka, pozór! Sądzić może, że ten jegomość, co spaceruje w świetnie skrojonym surducie, jest bardzo bogaty? Gdzie tam! Cały się składa z jednego tylko surduciny. Przypuszczacie, że tych dwóch grubasów, stojących przed budującą się cerkwią, rozprawia o jej architekturze? Bynajmniej! Mówią o tym, w jak cudaczny sposób rozsiadły się dwie wrony naprzeciwko siebie. Myślicie może, że ten entuzjasta, co tak wymachuje rękami, opowiada o tym, jak żona jego rzuciła przez okno kuleczką chleba w nieznanego oficera? Co znowu! Mówi o Lafayettecie. Mniemacie, że te panie... Ale paniom najmniej wierzcie. (...) Ale nie tylko latarnie: wszystko to zionie szalbierstwem. Ten Newski Prospekt kłamie o każdej porze, najbardziej jednak wówczas, kiedy noc spowija go w swe gęste zwoje i zaciemni białe i kremowe mury domów, kiedy całe miasto zamienia się w grzmot i blask, kiedy krocie karet pędzą z mostów, hajducy wrzeszczą i podskakują na koniach, kiedy sam demon zapala światła po to jedynie, by ukazać wszystko w kształtach nieprawdziwych” [podkr. E.K.]¹⁰.

„Wszystko to złudzenie, mrzonka, pozór!” – ostrzega nieufnie narrator opowiadania *Newski Prospekt* przed miejskim życiem i tłumem. Jego diagnoza idzie nawet dalej, gdyż wietrzy w tym stanie rzeczy zgubę. Toteż katastrofa postaci, które irracjonalnie i komicznie „ostały się bez nosa”, jest nieunikniona. Postacie te nie mogą liczyć zarówno na cudowne zdarzenie, które mogłoby im przywrócić pierwotny stan rzeczy, jak i na własne, przerażone i chaotyczne wnętrza, które pozwoliłoby im zapanować nad sytuacją. Groteskowy, komiczny ubytek nie daje się pojąć. Tak dotknąć, jak i wspomóc postacie w opresji może wyłącznie przypadkowa zmiana losu. Klęska i ratunek są jednakowo niepojęte oraz niewytłumaczalne.

Jedyną formą ich autorefleksji i zwracania się ku sobie samym są zewnętrzne, lustrzane odbicia: przyglądanie się w zwierciadle. Nie mają one żadnego niezależnego i samodzielnego utwierdzenia i oparcia w sobie samych. Istnieją psychicznie i duchowo w formie utrwalonego wizerunku, jako oglądane i taksowane przez innych oraz na zasadzie *feedbacku* przez samych siebie. Ich byt i wartość zawierają się wyłącznie w tym, czym i ewentualnie kim są w oczach innych i dla innych, a w pierwszej kolejności dla figur wyżej od nich usytuowanych w jawnej lub niejawnej hierarchii zawodowej, urzędniczej lub społecznej. Uwewnętrzzona, zewnętrzna władza odbicia-obrazu przenika te postacie

¹⁰ M. Gogol, *Newski Prospekt*, tłum. J. Wyszomirski [w:] idem: *Opowieści*, op. cit., s. 48–49.

bez reszty i kulminuje w uległości wobec uwewnętrznionego obrazu władzy. W sytuacjach rutynowych mechanizmy te pozostają na ogół niezauważalne, w warunkach zachwiania *image'u* oraz kryzysu powodują panikę, frustrację, poczucie degradacji.

Groteska w opowiadaniach Gogola sprzyjała niewątpliwie konstruowaniu kryzysowych sytuacji tego rodzaju i demaskowaniu w ten sposób ukrytych mechanizmów, rządzących światem przedstawionym, panującymi w nim stosunkami i zachowaniami poszczególnych postaci. Umożliwiała to wskazane przez narratora w zakończeniu *Nosa* rzekomo „niezrozumiałe nieprawdopodobieństwo” utworów. Tworzyły je w przywołanym opowiadaniu zdarzenia wykraczające poza naturalny, przyrodzony porządek; bulwersująca, komiczna fantastyka; bijąca w oczy umowność poszczególnych scen i sytuacji; drastyczne uproszczenia w prezentacji charakterów; hiperbolizacja wybranych detali i zjawisk; inwersje powszednich związków i zależności; zamierzona, kierowana celową logiką selekcja i kompozycja tła i przebiegu fabularnego; deformacje realiów. Wszystkie te narracyjne i fabularne czynności naruszały i transformowały zasady rzeczywistości pozaliterackiej oraz kłóciły się z powszechną wiedzą i doświadczeniem zbiorowym¹¹. Współdziałały zarazem z myślą przewodnią autora. Pozwalały tedy obnażyć i pokazać niejawną, skrywaną i kamuflowaną naturę przedstawianej rzeczywistości. Kierowały, co być może nawet ważniejsze, dyskretnie uwagę czytelników na podwójne dno opowiedzianej historii i na podwójny – dosłowny i figuralny – sens zawartych w niej epizodów.

V. Pozór i istota bytu

Opowiadania Gogola wprowadzały w obręb narracji i fabuły wiele powszednich detali, które obrazowały małosyjską lub petersburską powszedniość i należały ówczesnie do rutyny życia codziennego (bezczytność i nuda urzędników, pijaństwo rzemieślników, obcesowe stosunki i obyczaje rodzinne, plotkarstwo kobiet, bezmyślność szlachty, tępość służby, drobiazgowość opisy mieszkań, urzędów i miejsc publicznych, kłótnie małżonków, celebrowanie hierarchicznych zależności, karuzela rang i karier, zawrotne marzenia małych, nic nieznaczących ludzi itd.). Retoryczne mechanizmy groteski restrukturyzowały świat zastany i konstruowały nowy, samoistny świat przedstawiony, rządzony własną, odrębną logiką artystyczną. Bardziej niż ku *mimesis*, ciążyła ona w pisarstwie Gogola ku demaskującej refleksji i ku komicznej *katharsis*. Obie te tendencje stanowiły także o swoistości jego groteski.

Obie pozwalały zarazem autorowi opowiadań petersburskich i *Martwych dusz* odświeżać oraz w pewien sposób ukrywać współczesne konflikty pomiędzy rzeczywistością brutalnej, skorumpowanej władzy¹², upokarzającej i odczuwającej podległości

¹¹ Przykładem takiej sprzeczności z wiedzą i doświadczeniem zbiorowym mogłoby być w opowiadaniu *Nos* bezbolesne i długotrwałe oddzielenie się nosa asesora Kowalowa od jego twarzy oraz objawienie się tegoż nosa w ludzkiej postaci i w mundurze urzędnika wysokiej rangi, co zresztą – gdyby nie krąg innych postaci biorących udział w tej „intrydze nosa” – można by interpretować jako symboliczną projekcję marzeń bohatera o awansie i karierze.

¹² Znakomitym obrazem skorumpowania władzy w *Martwych duszach* – jakże żywo przywozującym na myśl naszą własną współczesność – była postać policmajstra w mieście NN, do którego zawitał Cziczikow w celu podpisania kontraktów kupna – sprzedaży z właścicielami zmarłych chłopów. Osobliwością policmajstra było to, iż był bezwzględnym zdziercą, ale ludzie mówili o nim „swój człowiek” (!).

oraz pyszniącego się bogactwa a kręgiem idealnych, egalitarnych i wolnościowych zasad, stosujących się do każdej jednostki. Formowały je postulaty oświecenia, ideały herderowskiego humanizmu i emancypacyjne apele romantyzmu. Kumulowały dążenia rewolucji 1789. W komiczno-groteskowych utworach Gogola stanowiły one jednakże rodzaj przykrytego warstwą śmiechu palimpsestu, wiążącego sens komiczny z istotnym, głębinowym sensem krytycznym. Efekt komiczny odciągał uwagę od burzącego ładunku krytycznego. W ten sposób maskował jego obecność i chronił go przed zniszczeniem.

W trybie komicznej groteski Gogol rozdzielał i odsuwał od siebie to, co było trwałe ze sobą związane, oraz łączył to, co istniało osobno, w sposób oderwany, a czego połączenie wydawało się niewyobrażalne, nieprawdopodobne lub niemożliwe. Oba te tryby dzielenia i łączenia warunkowały się wzajemnie. Sankcjonowały i usprawniały one hybrydyczne cięcie, sklejanie i mieszanie w fabule różnych kategorii bytowych. Przykładami były wspomniana już obecność nosa w chlebie świeżo upieczonym przez Praskowię Osipowną lub notatki Popryszczina w *Zapiskach szalonego* o podpatrzonej pieskiej korespondencji i takiejże pieskiej podsłuchanej przez niego konwersacji.

Tymczasem w groteskowym języku nierzeczywistości pisarz mówił naprawdę o świecie realnym. W wolnej od cenzury nierzeczywistości ukazywał więc kompromitujący obraz rzeczywistości. Tę zawołowaną prawdę o niej mógł zresztą w pełni odkryć i odczytać tylko krytyczny i samokrytyczny czytelnik, nieufny wobec „powierzchni tekstu”, a zatem również tak czy inaczej wobec oficjalnego obrazu istniejących stosunków. Komiczny śmiech Gogola okazywał się zatem dwuznaczny i obosieczny. Działał na powierzchni w sposób odprężający, podczas gdy w głębi kumulował napięcie, rozsadzające i niszczące tę powierzchnię.

Opowiadania Gogola, które operowały wspomnianymi wcześniej dysonansami groteskowymi, kształtowały w efekcie świat przedstawiony, który rządził się logiką, niesprowadzalną ani do klarownych, realistycznych form opowiadania, fabuły i obrazowania, ani do fantastyki, ani umowności, ani do logiki właściwej światu nauki i rozumu¹⁵. Wszystkie te formy implikowały bowiem taką czy inną formę uległości „wobec tego, jest”, „co zastane”. Świat Gogolowski funkcjonował natomiast w porządku „szalonych”, zaskakujących i nieprzewidywalnych kombinacji postaci, związków międzyludzkich, wydarzeń czy komentarzy narracyjnych. Przekazywał dzięki tym mezaliansom fabularnym sensy, których rozpoznanie wymagało zgłębienia i zrozumienia nieoczywistego, przewrotnego języka groteski. Pospolite detale przyjmowały w tej sytuacji niejednokrotnie funkcje i znaczenia symboli, dotyczy to na przykład motywu latarni w końcowej wypowiedzi narratora w *Newskim Prospekcie*. Mimo że komentarz narratora sprawiał niekiedy wrażenie dydaktycznego morału, komunikował sensy, które poza moralność daleko wykraczały. Kierowały one zazwyczaj uwagę na absurdalną budowę otaczającego świata oraz na dostosowane do niej zachowania postaci i panujące stosunki. Morał sam zamieniał się w tym stanie rzeczy w tworzywo i środek groteski. To samo dotyczyło narracyjnego skazu, kierującego

¹⁵ A. Lenkewitz, „Nos” (1836) – *Das Groteske bei N. V. Gogol. Das Stilmittel des Grotesken als Kritik an der Gesellschaft am Beispiel von Gogols „Nase”*, GRIN Verlag 2007.

się w stronę ustnej, swobodnej, konwersującej z czytelnikiem metanarracji, nadbudowywanej nad fabułą, akcją, losami postaci, żywo przypominającej, nawiasem mówiąc, rozwiązania stosowane przez Sterne'a w *Tristramie Shandy*.

Ten zawieszony, nierozstrzygalny i na poły nieuchwytny wymiar znaczeniowy świata przedstawionego uwydatniały podsumowujące, metanarracyjne zakończenia wielu utworów Gogola. Tak więc narrator *Nosa*, przyjmując pozę obserwatora solidarnego zarówno z krytycznym czytelnikiem, jak i zbiorowym *vox populi*, następująco komentował w nim opowiedzianą przez siebie rzekomo prawdziwą historię:

„Taka to historia zdarzyła się w północnej stolicy obszernego naszego imperium! Dopiero teraz, po rozważeniu wszystkiego, widzimy, że jest w niej dużo nieprawdopodobieństw. Nie mówiąc już o tym, że dziwne jest doprawdy to nadprzyrodzone oddzielenie nosa i jego ukazywanie się w rozmaitych miejscach jako radcy stanu – jakże Kowalew mógł nie zmiarkować, że nie podobna dawać do gazety ogłoszenia o nosie? (...) I znów to samo: skąd się wziął nos w bochenku chleba i jak lwan Jakowlewicz?... Nie! absolutnie, zupełnie nie rozumiem! Lecz co jest dziwniejsze, najdziwniejsze ze wszystkiego: jak autorzy mogą brać podobne tematy? Przynam się, że to już całkiem niepojęte, po prostu... nie! nie! nic a nic nie rozumiem. Przecie wszystkim: żadnej, ale to żadnej korzyści dla ojczyzny; po wtóre... ale po wtóre również żadnej korzyści. Słowem, nie wiem, co to za...

A jednak, mimo wszystko, chociaż naturalnie można przypuścić i to, i tamto, i owo, może nawet... bo i gdzież ostatecznie wszystko jest zawsze w ładzie i porządku? – a przecież, gdy się zastanowić, coś w tym jest, tak. Niech sobie ktoś co chce, mówi, a podobne wypadki bywają na świecie; rzadko, ale bywają” [podkr. E.K.]¹⁴.

Rozwijając i jednocześnie kompromitując świat przedstawiony, groteskowe opowiadania Gogola na jednym biegunie niezwykła i udziwniała sytuacje zwykłe, potoczne i prozaiczne, na przeciwnym – normalizowały zjawiska anormalne, wykraczające poza ustalony, przewidywalny porządek zdarzeń oraz ich następstw. Nadawały im znamiona oczywistości, familiaryzowały je. Uwrażliwiały jednocześnie czytelnika na to, iż w otaczającym go świecie, zgodnie z sugestią narratora zawartą w podanym cytacie, nie wszystko jest ostatecznie „w ładzie i porządku” oraz że zdarzają się rzeczy, o których, mówiąc językiem Szekspira, nie śniło się nawet filozofom. Proponowały mu inne, własne, samodzielne, docieklive i krytyczne spojrzenie na ten świat. Utwory te modyfikowały oprócz fabuły, postaci i narracji również zastane role adresata i czytelnika. Rezygnowały z czynienia go biernym, zależnym i podporządkowanym obiektem dydaktycznych popisów i pouczeń autora. Wciągały go natomiast w labirynt sprzecznych możliwości i wyborów, o których musiał sam decydować. Zacytowany fragment *Nosa* obrazuje i dokumentuje to wyraźnie i przekonująco.

Znamieniem groteskowej fabuły stawiała się w tych okolicznościach niemożliwa do zatarcia ambiwalencja. Fantastyka stąpiła się w niej z realiami, prawdopodobieństwo z niemożliwością lub nieprawdopodobieństwem, komizm z tragikomizmem, serio

¹⁴ M. Gogol, *Nos*, op. cit., s. 82–83.

ze śmiechem, rzeczy małosłowne ze wzniosłymi, namiętności z wyrachowaniem, szlachetność z trywialnością. Taki świat ukazywało opowiadanie *Newski Prospekt*. Analogiczne relacje odmalowywał *Płaszcz*. Otchłań obcości, zagubienia i poniżenia przedstawiała *Zapiski szalonego*. Nieprawdopodobne anomalie zderzały się z prostoduszną, humorystyczną w swojej naiwnej wymowie opinią narratora opowiadania *Nos*, że „podobne wypadki bywają na świecie”.

Owe niedopełnione postacie, sprzeczne wątki, intrygi pozbawione puenty, konflikty bez rozstrzygnięcia oraz dwuznaczne komentarze narratora wymagały tedy od czytelnika wysiłku myślowego nad treścią dylematów zarysowanych w utworach Gogola, usuwania niejasności czy rozwiązywania nonsensownych zagadek. Daremne było tutaj szukanie z góry ustalonej tezy, budującej nauki czy, jak podpowiadał z ukrytą ironią narrator *Nosa*, patriotycznej intencji („korzyści dla ojczyzny”). Na możliwy – podskórny i głębinowy – sens fabuły relacjonowanej w utworach wskazywały symptomatycznie i paradygmatycznie inne słowa tegoż narratora: „nic a nic nie rozumiem”. Ale to właśnie one zachęcały czytelnika do podjęcia wysiłku zrozumienia oraz apelowały o dociekanie sensu głębszego niż dosłowny i znajdujący się tylko na powierzchni.

Lekkość, błahość lub marginalność komiczno-groteskowej narracji okazywały się tedy zwodnicze. To samo dotyczyło prezentowanych w niej fabuł. W *Newskim Prospekcie* narrator wszakże nawoływał i przestrzegał: „O, nie wiercie *Newskiemu Prospektowi!* (...) Wszystko to złudzenie, mrzonka, pozór!”. To wezwanie rozlegało się także w innych utworach. Obrazy Gogola podrywały tedy wiarę bezpośrednią, zmysłową i racjonalną w pewność i niezawodność oglądanych zjawisk. Kwestionowały niewzruszoną trwałość publicznych i prywatnych wizerunków postaci, ich stosunków wzajemnych i zawieranych między nimi układów. Powątpiewały w ich tożsamość. Destabilizowały, innymi słowami, istniejący ład i burzyły przekonanie o jego niezmqconym i niezmiennym trwaniu. W rzeczach, kształtach i stosunkach kazały dopatrywać się ukrytego przeciwieństwa, kontrastu lub dysonansu. Narrator *Prospektu* tak bilansował paralelne pod pewnym względem, a zarazem kontrastowe romanse malarza Piskariewa i porucznika Pirogowa:

„– Jak dziwne i niedocieczone są igraszki losu! Czy zdarza się kiedykolwiek, żebyśmy otrzymali to, czego pragniemy? Czy osiągamy to, ku czemu, zda się, przysposobione są siły nasze? Wszystko się dzieje na odwrót. Jednemu los dał wspaniałe konie, żeby rozjeżdżał się nimi obojętnie, nie dostrzegając zgoła ich wspaniałości – wówczas, gdy drugi, płonąc w sercu namiętnością do koniarstwa, idzie piechotą i zadowala się tym tylko, że kłaśnie językiem, gdy widzi, jak prowadzi rumaka. Jeden ma doskonałego kucharza, ale niestety, usta tak małe, że nie może przełknąć więcej niż dwa kęsy; tamten posiada usta wielkości bramy Sztabu Głównego, lecz na nieszczęście musi się zaspokajać niemiecką kartoflanką. Jak dziwnie igra z nami los!” [podkr. E.K.]¹⁵.

Snując tę refleksję o nierówności warunków i kapryсах losu, narrator jednocześnie dystansował się do fatalnego przebiegu opowiedzianych w *Newskim Prospekcie* epizodów. Stawał niejako ponad czy poza nimi. Tragizm miłosnych zalotów malarza Piskariewa,

¹⁵ M. Gogol, *Newski Prospekt*, op. cit., s. 47–48.

którego niefortunne amory do petersburskiej piękności i prostytutki w jednej osobie doprowadziły do samobójstwa, równoważył opowieścią o miłosnych zalotach podporucznika Pirogowa do żony rzemieślnika, Niemca Schillera, które zakończyły się pospolicim obiciem i przepędzeniem amanta, amatora cudzych żon, przez męża bogdanki. W groteskowej wyobraźni i wizji życia Gogola tragizm i komizm szły ręką w rękę.

Pokazując życie „od podszewki”, toczące się na peryferiach błyszczącego, stołecznego Newskiego Prospektu, ukryte w ciasnych izbach i ciemnych klatkach schodowych, Gogol kontestował panujące warunki i stosunki oraz rzucał im prowokujące wyzwanie. Sugerował w podtekście, by za mamiącą oprawą petersburskiej, wielkowiejskiej arterii szukać innego świata, zorganizowanego według innej skali wartości, kierującego się w stosunkach między ludźmi innymi miarami. Toteż ściągął na siebie z tego powodu gniewne reakcje, które starały się jego pisarstwo „zgasić”, spacyfikować, zamienić we własne przeciwieństwo: w nudne moralizatorstwo. Ponieważ autor *Newskiego Prospektu* i *Martwych dusz* ukazywał skorumpowanie społeczeństwa, które go otaczało, oraz nieistotność wartości, którymi ono żyło i się pasjonowało, odwetem było jego niedoczytanie oraz niewidzenie i niesłyszenie tego, co o nim pisał. Ignorowano przede wszystkim obraz, iż petersburski, wielkowiejski tłum, który, podobnie jak król ze znanej bajki Hansa Christiana Andersena, sądził, iż oślniewa wspaniałymi szatami, był w rzeczywistości nagi, pusty, zgubiony i śmieszny. Nikt ze współczesnych Gogolowi nie chciał tej oceny odnieść do siebie.

Gogol burzył obraz stosunków współczesnych za sprawą świata pokazanego na opak. Ukazywał arbitralność i przypadkowość istniejących w nim różnic i hierarchii. Zwracał się przeciwko układom, które, jak unaoczniało opowiadanie *Zapiski szalonego*, zostawiały słabą jednostkę – „człowieka z marginesu” – samej sobie, miażdżyły ją, wykoślawiały, wdeptywały w ziemię. W urzeczowionym świecie nie było miejsca na więzi oparte na sympatii, dobroci i wzajemnym zrozumieniu. Wartości tego typu ulegały w nim zawieszeniu i neutralizacji. Ujawniały się w najlepszym razie w formie karykaturalnie zdefiniowanej (w opowiadaniach *Płaszcz* i *Zapiski szalonego*). Ten odczłowieczony świat trafnie charakteryzował w trybie „wyznań szaleńca” pamiętnik zakochanego Popryszczkina, którego ukochana właśnie planowała zamążyć się:

„To nie może być! Bajdy! Ślub się nie może odbyć! Cóż z tego, że [narzeczony – dopisek E.K.] jest kamerjunkerem? To przecie tylko czczy tytuł: nie jakaś rzecz dotykalna, którą by można wziąć do ręki. Że jest kamerjunkerem, nie przybędzie mu od tego trzecie oko na czole. Nos ma przecież nie ze złota, tylko taki sam jak ja, jak każdy inny. Nie jada nim, ale węża; nie kaszle nim, tylko kicha. Niejednokrotnie już chciałem dociec, skąd się biorą wszystkie te różnice? Dlaczego ja jestem radca tytularny i z jakiej racji tylko tytularny? Może jestem jakimś hrabią albo generałem i tylko wydaję się radcą tytularnym? Może sam jeszcze nie wiem, kim jestem. Ileż to mamy przykładów z historii: jakiś tam zwykły - nie szlachcic nawet, ale prosty mieszczanin lub zgoła chłop - i raptem wychodzi na jaw, że to wielmoża albo baron czy jak go tam... Jeżeli z chłopca coś takiego może być, cóż dopiero ze szlachcica!” [podkr. E.K.]¹⁶.

¹⁶ M. Gogol, *Pamiętnik szaleńca*, tłum. J. Wyszomirski [w:] idem: *Opowieści*, op. cit., s. 226.

VI. Obcując na co dzień z martwymi duszami

Groteska Gogola, to prawda, przedstawiała, jak wspomniano, świat odwrócony na opak. Ale odwrócenia te miały szczególny, godny zauważenia charakter. Wcale nie polegały one na demonstrowaniu, jak u wielu zachodnich romantyków, autorskiej „woli mocy” i artystycznej, górnolotnej samowoli w stosunku do zastanego świata i jego struktur. Nie zasadały się także na pokazywaniu przewagi i władzy suwerennej pisarskiej fantazji nad nim. Groteskowa fantazja Gogola nie ulatniała się tutaj w sfery podniebne lub w rejony oderwane i abstrakcyjne. Nie starała się, jak wyznawał narrator *Martwych dusz*, „zaćmić upajającym kadzidłem oczy ludzkie”, „ukrywać to, co w życiu jest smutne” i ukazywać czytelnikom jedynie „człowieka pięknego”¹⁷. Dążyła natomiast do tego, by „wydobyć na wierzch wszystko to, co ustawicznie ma się przed oczami, a czego nie dostrzegają oczy obojętne – całe okropne, wstrząsające trzęsawisko drobiazgów oplatających nasze życie, całą otchłań zimnych, małoszkowych, powszednich charakterów, od których roi się nasza ziemską, niekiedy tak gorzka i nudna droga”¹⁸.

Owa fantazja groteskowa Gogola nie była bowiem jedynym, samoistnym i samolubnym celem samym w sobie. Nie stawała się działaniem poświęconym rozrywce i oślniewającym efektem estetycznym, zyskującym dla autora poklask krytyki i opinii czytelniczej. Stanowiła natomiast artystyczną i światopoglądową alternatywę wobec dominującej w romantyzmie, zuchwałej, fichteńskiej formy samochwalczego wyniesienia poety, pisarza lub artysty ponad otoczenie i wobec ich dążeń do jawnego lub skrytego samoubóstwienia (przykład: Konrad w *Dziadach* cz. III). Tworzyła środek do celu. Wyrażała jednocześnie etyczną postawę artystycznej pokory wobec imperatywu odsłonięcia i wydobycia na światło dzienne wypaczonej i zdegradowanej praktyki codziennej. Przedkładała komiczne ujawnienie bulwersujących niedostatków nad korzyści płynące z wygodnego przyzymkania na nie oczu. Narażała w konsekwencji autora na odsądzenie od czci i wiary za odwagę sprzeciwu i krytykę zadowolonej z siebie społeczności filisterskiej.

Groteska ta kierowała się zatem „ku ziemi” i prozie powszedniości. Zwracała się ku instytucjom władzy, stosunkom międzyludzkim, społeczeństwu, obyczajom, ideałom, miarom wartości. Dokonywała środkami komiki wiwisekcji ich działania, postaw i postępowania. Drążyła w szczególności zjawisko wypaczenia, odwrócenia i deformacji więzi i stosunków między ludźmi. Akcentowała fakt zachwiania, odwrócenia i degradacji wartości w samej naturze rzeczy, w samym bycie. Gogol rezygnował natomiast z romantycznego eksponowania własnego, wyjątkowego geniuszu pisarskiego, lotnej wyobraźni, słowa i literatury. Posługując się środkami i chwytami groteskowej fantastyki i komizmu, obnażał i demontował w utworach wypaczone struktury międzyludzkie i społeczne. Pozbawiał ich autorytetu i oczywistości. Odsłaniał za sprawą groteskowych uproszczeń, skrótów i hiperbol miejsca porażone i wstydlive, o których współcześni woliliby nie wiedzieć i nie myśleć.

¹⁷ Idem, *Martwe dusze*, op. cit., s. 154 (rozdz. VII).

¹⁸ Ibidem, s. 155.

Groteska ta – niech przykładem będę w tym wypadku wspomniane *Martwe dusze* – przedkładała wgląd w przeciętne, rutynowe życie ziemian i urzędników na rosyjskiej prowincji nad wzniosłe kontrasty i wyjątkowe namiętności w stylu powieści Wiktora Hugo *Dzwonnik z Notre Dame* i nad demoniczne eksperymenty Mary Shelley z Frankensteinem, „nowoczesnym Prometeuszem”, jak zapowiadał podtytuł utworu. Pochylała się nad tym, co niskie, niezgrabne, ułomne, karłowate, zniekształcone i wypaczone, a jednocześnie powtarzalne i typowe. Koniec końcem, Cziczikow, bohater powieści („poematu prozą”) *Martwe dusze*, wzorowanej na *Piekle* Dantego, był jedynie sprytnym i pozbawionym skrupułów oszustem, balansującym na równi pochyłej kariery urzędniczej i dwuznaczej „prywatnej inicjatywy”. Symbolizował i zagęszczał powszechnie sposób życia praktykowany w ówczesnej Rosji. Penetrując czy to stołeczną, jak w opowiadaniach petersburskich, czy prowincjonalną, jak w *Martwych duszach*, rzeczywistość lokalną, Gogol wzbogacał jednocześnie komiczną wiwiskę elementami serio. Nasycił ją podskórnym dyskursem antropologicznym, podmiotowym i etycznym.

Na uwagę zasługiwała w tym względzie kluczowa dla pisarza groteskowa symbolika *Martwych dusz*. I tutaj także Gogol dokonywał znamienego odwrócenia kategorii, pojęć i wartości typu: istota żywa – istota martwa. „Martwymi duszami” były bowiem w oczach narratora powieści prezentowane w niej postacie ludzi żywych – łącznie z samym Pawłem Iwanowiczem Cziczikowem – pozbawionych jednakże jakiegokolwiek samodzielnej, pogłębianej i znaczącej podmiotowości, hamulców etycznych oraz wewnętrznej i duchowej treści, podobnych w swojej egzystencji, w odruchach, zachowaniach, postawach, przyzwyczajeniach i upodobaniach, do manekinów. Z kolei żywe dusze uosabiali, paradoksalnie, skupowani przez Cziczikowa zmarli chłopi, którzy uosabiali żywotny i nieśmiertelny, jak podpowiadała współczesna Gogolowi romantyczna idealizacja, lud rosyjski. Tę niegdyś żywą żywotność zmarłych chłopów obrazował w *Martwych duszach* barwny przegląd przez Cziczikowa zakupionych od ziemian „dusz na przesiedlenie”. Medytację bohatera uzmystawiały czytelnikowi to, kim byli lub kim mogli być żywi ongiś chłopi pańszczyźniani i jak przypuszczalnie mogli toczyć się ich losy¹⁹.

To przewrotne odwrócenie relacji żywe – martwe uprzytamniała również nieoczekiwana śmierć prokuratora w mieście NN., do którego Cziczikow przybył w celu potwierdzenia dokonanych przez siebie zakupów chłopskich „dusz na przesiedlenie”, istniejących przecież realnie tylko na papierze. Dopiero mając do czynienia z martwym, „bezdusznym ciałem” prokuratora, „mieszkańcy miasta NN... z ubolewaniem dowiedzieli się, że nieboszczyk, rzeczywiście, posiadał duszę, chociaż przez skromność nigdy jej nie ujawniał (Жители города NN... с соболезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал)”²⁰. Istnienie duszy w człowieku, jak sugerowała powieść, uzmystawiała w rezultacie dopiero jego śmierć, podczas gdy życie, przeciwnie, dokumentowało zazwyczaj jej przygnębiający brak.

¹⁹ Ibidem, s. 156–161.

²⁰ Ibidem, s. 247; wyd. ros. N. Gogol, *Soczinienija w dwóch tomach*. II. *Mertwyje duszi*, Moskwa 1969, s. 451.

Ta przewrotna groteskowa myśl tworzyła bezspornie przewodni motyw powieści Gogola. Pisarz unaoczniał tę myśl w każdej kolejno portretowanej postaci. Deprymująca bezduszość cechowała wszystkich właścicieli ziemskich, których odwiedzał kolejno Paweł Iwanowicz w poszukiwaniu zmarłego towaru, urzędniczą śmietankę towarzyską prowincjonalnego miasta NN., którego opis wypełnił cztery rozdziały powieści, a przede wszystkim podróżującego przez Rosję głównego bohatera powieści, Pawła Iwanowicza Cziczikowa. Poszukiwacz martwych dusz sam taką martwą duszę, jak dowodził jego powieściowy biogram, ucieleśniał okazale i w pełni.

VII. Cziczikow jako groteskowy anty-Robinson

Gogol odwracał role groteskowej fikcji oraz rzeczywistości rosyjskiej. Ukazywał z całą wyrazistością, iż fikcja – uważana tradycyjnie za wewnętrzną właściwość i domenę literatury i sztuki – zawiera się przede wszystkim w samej rzeczywistości, tkwi we wnętrzu bytu społecznego, określa postawy i działania ludzi, słowem, reguluje sposób funkcjonowania tej rzeczywistości, podczas gdy literatura i sztuka, w tym przede wszystkim narracja odautorska, komunikują prawdę o świecie, który przedstawiają, deszyfrują i demaskują. I to tylko one reprezentują to, co realne, autentyczne, prawdziwie wartościowe. Obejrzany w komicznym zwierciadle świat ukazany w opowiadaniach petersburskich i *Martwych duszach* tracił serio. Rodził śmiech, ironię, parodię, sarkazm. Okazywał się do cna błazeński, sztuczny, lichy i pusty, pozbawiony jakiegokolwiek bytowego i egzystencjalnego ugruntowania. Uplasowane w nim charaktery trwały energią i czas w pogoni za iluzorycznymi celami i wartościami. Wypalały się, polując na złudne efemerydy, a stosunki, które panowały w społeczeństwie, karły w urzeczowieniu i automatyzmie.

Małorosyjski pisarz przenikliwie i nowocześnie pokazywał odrywanie się obrazu człowieka od jego modelu. Wskazywał na rosnącą przewagę zewnętrznego i sztucznego wizerunku nad realną, jednostkową egzystencją. Rejestrował konieczność kształtowania go według norm środowiska i utrzymywania się w trakcie publicznej prezentacji w jego ramach. Tak przedstawiała się życiowa i handlowa strategia głównej postaci *Martwych dusz*, Cziczikowa; podobnie zachowywali się jego kontrahenci: Maniłow, Koroboczka, Nozdriow, Sobakiewicz, Pluszkin; analogiczne normy rządziły urzędniczą społecznością miasta NN., gdzie Cziczikow zamierzał potwierdzić zawarte kontrakty. W powieściowym świecie Gogola o stosunku otoczenia do postaci i jej pozycji w środowisku decydowała zbiorowa i z gruntu anonimowa, kapryśna i zmienna opinia. Rozstrzygała o losie (karierze) jednostki. Stawała się nowożytnym odpowiednikiem starożytnego *fatum*. Gogol krytycznie diagnozował tę nowożytność.

Pogłoski w mieście NN. o nietypowych zakupach Cziczikowa kreowały go tedy w oczach miejscowej opinii na milionera („миллионщика”), a magia bogactwa uczyniła go z kolei obiektem powszechnego zainteresowania, podziwu, sympatii i spekulacji matrymonialnych. Narrator *Martwych dusz* konstataował sarkastycznie:

„(...) wszystkiemu winno było słowo »milioner«, nie sam milioner, tylko właśnie to słowo; bo w samym brzmieniu tego słowa, niezależnie od worka z pieniędzmi, zawarte jest coś takiego,

co (...) działa na wszystkich. Milioner ma ten przywilej, że może oglądać podłość [schlebiania] zupełnie bezinteresowną, czystą podłość, nie opartą na żadnej rachubie”²¹.

Miejska fama towarzyska NN. zidentyfikowała w efekcie Cziczikowa, który strzegł swego *incognito* z obawy przed policją, z najbardziej dziwacznymi rolami: domniemanego porwacza córki gubernatora, fałszerza pieniędzy, szpiega, nawet samego Napoleona, mimo że tego ostatniego w czasie, w którym Cziczikow gościł w mieście NN., w ogóle nie było na świecie. Groteskowe spekulacje mimo to mnożyły się, usamodzielniały i żyły własnym życiem. Tymczasem nagła, kapryśna i przypadkowa zmiana kursu opinii sprawiła, że upadek pozycji towarzyskiej Cziczikowa nastąpił równie szybko, jak dokonał się jej awans. Gogol demonstrował, że brak zakotwiczenia w osobowości i realnym, autentycznym życiu postaci czyniły jej obraz z gruntu przypadkowym, sztucznym, kruchym, nietrwałym i niepewnym.

Jakie są zatem miejsce i rola twórczości Gogola w otaczającym nas świecie ponowoczesnym, w XXI wieku? Sądzę, że jest to miejsce znaczące, a rola nie do przecenienia. Utwory pisarza z Małorosji – dodajmy: pisarza polskiego pochodzenia (jeszcze do powstania listopadowego Gogol używał polskiego, rodzowego, szlacheckiego nazwiska Janowski) – wydają się współcześnie bardziej aktualne niż kiedykolwiek. Żaden pisarz dziewiętnastowieczny nie umyślał z taką wyrazistością i w tak szerokim zakresie postępującego zdegradowania i zafaszowania świata władzy, kapitału i bogactwa, jak uczynił to Gogol. Żaden nie dokumentował równie precyzyjnie rozlewających się we współczesnym mu społeczeństwie urzeczowienia, obcości i odczłowieczenia.

To prawda, Gogol, literalnie biorąc, opowiadał o świecie historycznie oddalonym od nas co najmniej o półtora wieku. Ukazywał świat w porównaniu z naszą cywilizacją globalną poniekąd zminiaturyzowany, funkcjonujący za ledwie w skali lokalnej i istniejący w stanie za ledwie embrionalnym. Zdziaiwające wydaje się jednakże to, że rozpoznana przez pisarza realność urzędniczej biurokracji oraz systemów ludzkiej i międzyludzkiej degradacji oraz autodegradacji niezwykle łatwo przekładają się na kategorie, praktyki i mechanizmy dzisiejszej rzeczywistości kapitalistycznej, konsumpcyjnej i medialnej.

Wspólnym rysem i symbolem obu tych formacji – Gogolowskiej i współczesnej nam – jest bez wątpienia postać Pawła Iwanowicza Cziczikowa oraz stosowane przez niego sposoby robienia kariery i urządzania się w życiu, które narrator *Martwych dusz* ośmielił się nazwać delikatnie i dyskretnie „nieczystym nabywaniem”²². To „nieczyste nabywanie” – otoczone aurą społecznego podziwu, szacunku, niemal adoracji, akceptowane jako normalność i cecha pozytywna – stało się fabularnym i moralnym (czy raczej amoralnym) – rdzeniem powieści *Martwe dusze*. Przedsiębiorczy i pomysłowy nabywca martwych dusz Cziczikow, jeśli oceniać go z perspektywy i w kategoriach XXI wieku, upostaciował wczesny, proroczco trafny typ anty-Robinsona kapitalizmu.

Lektura bezlitośnie demaskatorskich powieści i opowiadań Gogola odstania groteskowe deformacje w zjawiskach uznawanych ogólnie za „praktyczne”, „życiowe”,

²¹ M. Gogol, op. cit., s. 186–187; wyd. ros. s. 401–402.

²² O nieczystym nabywaniu wspomina narrator *Martwych dusz*, op. cit., s. 286; wyd. ros., op. cit., s. 482.

„dopuszczalne”, „oczywiste” i „naturalne”. Utwory Gogola nie oszczędzają w tym względzie niczego i nikogo. Nie ograniczają się bynajmniej do napiętnowania tylko z nazwy „przedsiębiorczej”, lecz z natury śliskiej i korupcyjnej istoty systemu. Rozpoznają groteskę, nawiasem mówiąc, także w skarłałej i niezdarnej literaturze, która tonie w górnolotnych frazesach, oraz w nas samych, którzy biernie lub bezmyślnie akceptujemy „nieczyste nabywanie”. Stawiają nas pod pręgierzem, precyzyjnie: przed komicznym lustrem, w którym możemy przyjrzeć się własnemu groteskowemu wizerunkowi, na widok którego zazwyczaj odruchowo zaciskamy powieki.

Trzeba też zauważyć, że lektura opowiadań, powieści i dramatów Gogola uruchamia również na mocy sprzężenia zwrotnego mechanizmy samooczyszczenia i samousprawiedliwienia, które zwracają nam poczucie psychicznego komfortu, pewność siebie i samozadowolenie. Streszczają się one w stwierdzeniu: „ale to przecież nie my, to tylko Rosja, w dodatku Rosja Mikołaja I, z najmniej zachęcającego okresu swej historii... u nas przecież zawsze było i jest inaczej, lepiej”. Otrzymujemy tą drogą, zdawałoby się, alibi absolutnie nie do podważenia.

Trudno jednakże o większe nieporozumienie i bardziej fałszywy sąd. Rosja odmawiana przez Gogola w opowiadaniach petersburskich i *Martwych duszach* występuje wszędzie. Jest to Rosja, by tak rzec, modelowa, paradygmatica. Można by ją nazwać zgodnie z panującą modą naukową meta-Rosją. W pisarstwie Gogola stanowi ona komiczno-groteskowe narzędzie demaskowania nieprawości władzy i systemów nabierania obywateli. Przedstawia wynikające z ich działań procesy degradacji, prostytuowania wartości i odczłowieczania. Rosja Gogola nie ma w istocie rzeczy – wbrew wielu lirycznym deklaracjom i monologom autora – stałego terytorium oraz jednego określonego zakotwiczenia i miejsca pobytu. Tę paradygmatyczną Rosję spotkamy w Polsce w Pałacu Namiestnikowskim, w Belwederze, w siedzibach hierarchów kościelnych, w telewizji, biznesie i na uczelniach. Można ją spotkać w pałacu Elizejskim, Białym Domu, na giełdzie w Nowym Yorku, w ośrodkach władzy w Londynie, Brukseli i Strasburgu. Większość karier, postaw i metod postępowania, które można przypisać współczesnym nam politykom, przypomina do złudzenia postępowanie Cziczikowa. Nic zresztą tak dogłębnie nie oddaje charakteru tej wzorcowej postaci – prawdziwego antybohatera na tle powieści Daniela Defoe – jak krótka, jednozdaniowa uwaga, związana z pomysłem zrobienia interesu z martwymi duszami: „Niedawno była epidemia, ludzi wymarło, chwała Bogu, niemało (*А теперь же время удобное, недавно была эпидемия, народу вымерло, слава Богу, немало*)”²⁵. To „chwała Bogu” manifestujące radość z masowego wyginiecia ludzi trafnie oddaje naturę biznesowego praktycyzmu, moralności i religijności Cziczikowa oraz wszystkich ludzi jego pokroju.

Mikołaj Gogol niewątpliwie wyprzedził swój czas. Dzięki lekturze jego utworów również nasza własna epoka wydaje się bardziej przejrzysta i zrozumiała. Dzięki rosyjskiemu pisarzowi – Polakowi z pochodzenia! – lepiej rozumiemy, dlaczego coraz trudniej

²⁵ Ibidem, s. 283; wyd. ros. s. 481.

ją akceptować. I dlatego to właśnie autor *Martwych dusz* wydaje się o wiele bliższy naszemu czasom, niż być może to do nas dziś dociera.

Summary

In the Melting Pot of the Grotesque:

Mikołaj Gogol's Works from the Perspective of the Twenty-First Century

The article analyzes Gogol's works with respect to the category of the grotesque. Identifying a broad range of literary contexts for Gogol's writing (F. Kafka, J. Hašek, V. Hugo, E.A. Poe etc.), it argues that he gave a unique shape to the grotesque and used it flexibly to represent the Russian reality. The writer not only caricatured his heroes, but also showed a positive but hidden side of the world he lived in. Thanks to this, Gogol became an important inspiration for later authors who employed the category of the grotesque in their works.



Fotografia: Urszula Kubicz-Fik, *Śnieżka*, Teatr Animacji Poznań 2001 (Karzelki)