

Groteskowe „światy możliwe”

Uwagi wstępne

Współczesna nauka, próbując nadążyć za przemianami cywilizacyjnymi i mnogością postaw światopoglądowych, błyskawiczną wymianą informacji w obiegu kulturowym, różnorodnością wpływów myślenia o człowieku w sztuce i filozofii, ulega pokusie specjalizacji i selekcji. Aby możliwa była taka funkcjonalizacja, należy podjąć się dokonania precyzyjnych, punktowych cięć. Istnieje jednak pewna klasa pojęć, które opierają się owym biopsjom, muszą być rozważane na szeroko zarysowanym tle, którego ogólny horyzont epistemiczny wyznacza człowieczeństwo. Do takich kategorii granicznych należy właśnie pojęcie groteski. Wśród badaczy tego zjawiska nie ma jednoznacznej zgody co do jego etiologii, ani co do oceny rozmaitych realizacji w sztuce – trudno bowiem zaklasyfikować, co jest groteskowe nie mając konsensusu co do istoty „groteskowości”¹: czy to zjawisko komiczne, postawa filozoficzna, a może reprezentacja podświadomego lęku?

Konkludując: pewne zjawiska w obrębie humanistyki warte są szczególnego namysłu i właśnie przez to, że opierają się wyspecjalizowanemu warsztatowi na przykład literaturoznawczemu, wymagają specjalnego potraktowania. Taka holistyczna postawa, łącząca wiedzę, narzędzia oraz doświadczenia estetyki, antropologii kulturowej, filozofii języka, historii sztuki, teorii literatury itd., wydaje się odpowiednią i uzasadnioną drogą myślenia w badaniach humanistycznych. Ernst Cassirer powiedział kiedyś o człowieku, że:

„nie żyje już w świecie jedynie fizycznym, żyje także w świecie symbolicznym. Częściami składowymi tego świata są: język, mit, sztuka i religia. Są to różnorakie nici, z których utkana jest owa symboliczna sieć. Splątana sieć ludzkiego doświadczenia. Wszelki postęp ludzkości w dziedzinie myśli i doświadczenia sprawia, że sieć ta staje się coraz subtelniejsza i mocniejsza. Człowiek nie potrafi się już bezpośrednio ustosunkować do rzeczywistości. Nie może jak gdyby stanąć z nią twarzą w twarz. (...) tak bardzo owinął się w formy językowe, w obrazy artystyczne, w mityczne symbole lub religijne obrządkie, że nie potrafi już niczego zobaczyć ani poznać inaczej, jak za pośrednictwem tego sztucznego środka. Jego położenie jest jednakowe w sferze teoretycznej i praktycznej”².

Aby jednak z ową rzeczywistością stanąć twarzą w twarz należy wprzód wejrzeć w siebie, dokonując autointegracji rozmaitych sfer – powiedzmy najogólniej

¹ Nasuwa mi się przy tym skojarzenie ze starogreckim *hiereusem*, który pełnił w danej społeczności funkcję kapłana odpowiedzialnego za szlachtowanie zwierząt ofiarnych. Otóż, wycinał on naprzód z nich wątrobę i po oględzinach stwierdzał czy są one zdrowe, czy też nie. Dopiero potem mięso trafiało do użytku ludności lub na ofiarę. Dodajmy jeszcze – nie wszystkie części zwierzęcia nadawały się do jedzenia, na przykład tylnie (te nieczyste, niegodne) były zupełnie niezdatne, ponieważ resztką pośmiertnych skurczów mięśni nasuwała starożytnym myśl, jakoby resztką życia w zwierzęciu toczyła walkę o przetrwanie. Spalano je przeto na otwartym ogniu jako ofiarę mocno podlewając tłuszczem. Instytucja owego kapłana – rzeźnika utrwalona w całej starożytnej greckiej oikumenie przetrwała w doskonałej formie, chociaż teraz przejawia się w innych dziedzinach (na przykład w postawach badawczych).

² E. Cassirer, *Esaj o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1971, s. 69.

– „wnętrza” (co wszakże człowiek ponowoczesny notorycznie od siebie odpycha), a dopiero potem szukać bezpośredniego stosunku do rzeczywistości. Autopoznanie i egzegeza tak zwanych jednostek długiego trwania, a także doświadczenie spotkania z drugim, byłyby, jak sądzę, najskuteczniejszą bronią przeciw wyłączeniu podmiotowości człowieka w starciu ze współczesną rzeczywistością, która nie dając mu programu pozytywnego w zamian ochoczo wypełnia go kulturopodobnymi, odczedzonymi preparatami, a zatem – parafrazując poetę – na „Nic” narzuca „płaszcz Prospera”.

Śmiech w stanie oskarżenia – sądy i intuicje*

Według Wolfganga Kaysera, zjawisko groteski można rozpatrywać z trzech perspektyw: procesu twórczego, dzieła i odbioru. Kayser podejmuje tę trzecią, uważając ją za najważniejszą dla uchwycenia istoty groteskowości. Dopiero bowiem w „zakłętym kręgu” odbioru (na podstawie kompetencji – zarówno indywidualnych, jak i kulturowych) ujawnia się całościowy obraz zjawiska. Dominanty groteskowej twórczości to: monstrualność, baśniowość, raptowność i niespodzianka, tajemnica. Jej istotą zaś jest lęk przed życiem, a nie przed śmiercią. Współczesną odmianę tych czynników stanowi sprowadzany do odpowiednich obrazów lęk przed rozpadem cywilizacji i kultury, rozkładem pojęcia osobowości, zniesieniem specyficznych własności kategorii podmiotu i przedmiotu, ich ostatecznym wykołajaniem w wizji artystycznej. Świat uposażony w cechy tak rozumianego rozkładu to świat zdegradowanej cielesności, absurdu, słowem – świat wyobcowany (przez „coś” [Es – ono], „nieludzki pierwiastek, który wtargnął do duszy”³) do tego stopnia, że twórca kreujący wizję groteskową nie powinien podejmować prób jej usensowienia. Każda bowiem wskazówka osłabiłaby efekt zamierzonego wstrząsu rozgrywanego się na wielu planach, między innymi: w indywidualium, w perspektywie historycznej, w sferze dociekań filozoficznych – głównie metafizyki i ontologii. Obcoświat ma być stanem zamroczenia, quasi-narkotyczną projekcją rodem z koszmaru, tym straszniejszą, im bardziej pozoruje pólśen, jawę, rzeczywistość⁴.

Śmiech rozumiany po kayserowsku, zrodzony ze strachu przed siłami demonicznymi, jest – mówiąc metaforycznie – efektem ubocznym groteski, która stanowi próbę ich okiełznanania. Groteskowość zatem można za badaczem określić jako próbę „zakłęcia i okiełznanania wszystkiego, co w świecie demoniczne”⁵.

* W szkicu tym podaję trzy (już) klasyczne teksty (kolejno: W. Kaysera, J. Onimusa, B. McElroya) ze względów czysto pragmatycznych, bowiem rejestrują one najczęstsze sądy na temat kategorii groteski; są one, w sensie przekrojowym, reprezentatywną próbą przekonania, uzgodnień teoretycznych i dyskusji w obszarze humanistyki współczesnej. Dla powyższych rozważań stanowią punkt wyjścia do namysłu typologicznego (i poetologicznego).

³ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke [w:] pod red. M. Głowińskiego, *Groteska*, Gdańsk 2003, s. 17–20.

⁴ Zob. ibidem, s. 26. Rozpatrywany z tej perspektywy komizm staje się kompulsywną reakcją, heroiczną próbą rozładowania napięcia obracającą się w satyrę, śmieszność rozumianą po wielandowsku jako sataniczny, niepowstrzymany rechot, ale też wzbogaconą o deformację i karykaturę. Głównym tematem rozważań Kaysera jest zatem lęk i próba przewyciężenia jego władania.

⁵ Ibidem, s. 29.

Tak rozumiana groteska staje się narzędziem walki człowieka ze wszystkim, co nieludzkie. Oprócz charakteru czysto fantastycznego, zyskuje również aspekt pragmatyczny – w niej bowiem ów obcoświat zostaje odczarowany, wszelkie ludzkie lęki (zarówno te egzystencjalne, jak i eschatologiczne) zostają ośmieszone, przez to właśnie, że sprowadzone są czy raczej wtłoczone w świat rzeczy – przedmiotów. Do zadań groteski nie należy dbałość o dobre samopoczucie odbiorcy. Wręcz przeciwnie, stanowi ona „zagadkowy czynnik wyzwolenia”, rozumiany jako prowokacja do poszukiwania odpowiedzi na pytania natury głęboko filozoficznej. Wszelka twórczość utrzymana w rejestrach takiej poetyki (resp. strategii) – zgodnie z poglądem Kaysera – jest wobec tego sztuką majeutyki, czyli dialektycznym wyzwaniem stawianym odbiorcy. Dlatego właśnie w dziele groteskowym artysta powinien balansować na granicy snu i jawy, szaleństwa i prawdopodobieństwa.

Według innego badacza – Jeana Onimusa – wszelka groteskowość to głęboko krytyczny stan świadomości, specyficzny rodzaj oglądu rzeczywistości, w którym nie ma miejsca na żaden idealizm i żadne (apriorycznie przyjmowane) autorytety. O ile według Kaysera groteska była swego rodzaju odczarowywaniem nieuchwytnego świata niematerialnego, o tyle dla Onimusa stanowi ona narzędzie demaskacji rzeczywistości, drogę dotarcia do „rzeczy samej w sobie”. Groteska jest zatem stanem refleksji nad życiem człowieka, ale również stanem artystycznej kontemplacji. Onimus bardzo trafnie, w moim przekonaniu, ujmuje istotę groteskowości, definiując ją jako kontrapunkt świadomości, mający – dodajmy – „powołanie metafizyczne”⁶.

Motywacje groteski według badacza mogą być wywiedzione ze stanów pierwotnych świadomości i postrzegania lub związanej z nimi religijności – są one wtedy strukturami apotropaicznymi, czyli wiążą rozliczne motywy, rysunki, symboliczne obrazy, konstruowane w celu odstraszenia demonów. Mogą to być również „bezinteresowne” artystycznie emblematy, na przykład maszkarony, jak i karykaturalne uwypuklenia cech służące do demaskowania „codziennosci”. Śmiech groteskowy dla Onimusa to zdystansowany, cyniczny, malarsko okrutny w wizji śmiech terroryzujący. Badacz dokonuje rozróżnienia zgoła innego niż Kayser – fantastyka jest dla niego tym, co wprowadza w stan rozmarzenia, wizyjnej melancholii, natomiast groteska rozśmiesza, ale i poraża, wywołuje zimny dystans świadomości⁷.

Stan groteskowego świata (interpretujemy dalej poglądy Onimusa) to królestwo chaosu, którego najtrafniejszym obrazem jest postać błazna. Dysponuje on wolnością słowa, jawi się jako spontaniczny, dla filozofów stanowi uosobienie mądrości. Ale jest to przecież wolność pozorna. Jego ubiór to mundur, a spontaniczność to faktycznie tylko wygnanie poza nawias. Jest obcym na zewnątrz zbiorowości. Sytuuje się poza społecznymi relacjami i hierarchią, poza oficjalną etykietą. Mędrzec i doradca króla, raptem staje się zabawką. Podobnie prezentuje się pozycja współczesnego nam clowna. Symbolizuje on tragikomedię istnienia, uosabia życie na krawędziach rozmaitych stanów. Jego trwanie

⁶ Zob. J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, tłum. K. Falicka [w:] M. Głowiński, op. cit., s. 73.

⁷ Zob. *Ibidem*, s. 73–76.

jest scenicznym gestem, echem odbijającym się w pustkę, odtwarzaniem życia. Cel clowna to rozśmieszanie publiczności, ale im bardziej to się udaje, tym tragiczniejszy jest jego los – ta ambiwalencja objawia się właśnie w nim. Jako niszczyciel i burzyciel, staje się wyrazicielem sił żywotnych – zdrowej zabawy. Obrazuje starcie pomiędzy nicością i absolutem⁸. Błazen, zamiast nas swoją maską rozbawić, zapewnić nam rozrywkę – rozrywa naszą codzienność, naszą maskę społeczną, nasze „bycie wobec świata”, dekonstruuje swoją obecnością Ja-funkcjonowanie – w My-obiegu.

Z kolei Bernard McElroy źródeł groteski (której postać w kulturze ulegała postępującej zmianie, symetrycznie względem ogólnych projekcji światopoglądowych) upatruje w „fascynacji potwornością”. Wskazuje przy tym na szereg komplikacji terminologicznych towarzyszących oglądowi i użytkowaniu groteski. Byłaby ona zatem – w rozumieniu najwęższym – typem sztuki dekoracyjnej, wykorzystującej połączenia cech ludzkich ze zwierzęcymi; potocznie zaś niestosownością, dysproporcją, czymś w bardzo złym guście. Ponadto, określa się ją jako coś „dziwaczego”, „makabrycznego”, „fantastycznego”, „niesamowitego”, „gotyckiego”, co dodatkowo komplikuje próby ścisłych różnic terminologicznych. Według badacza, groteska stanowi pewne *continuum*, czyli swego rodzaju ponadgatunkową jakość, która wywiera konkretny wpływ na rozmaite dzieła, bez względu na ich tematykę. Groteska byłaby według niego chwytem czy też środkiem wyrazu w sztuce o różnym natężeniu ekspresywnym⁹.

McElroy klasyfikuje sądy o grotesce¹⁰. Według niego, Bachtin i Kayser błędnie dopatrują się tu powiązań z grą (pierwszy – w karnawalizacji, drugi – w grze z absurdem). Autor dokonuje syntezy dwu koncepcji według niego zasadniczych, ogniskujących się wokół kategorii lęku: (1) twierdzenia Ruskina, że lęk wyrasta z dostrzeżenia sił destrukcyjnych i uzyskania „świadomości obecności śmierci”; oraz (2) koncepcji Freuda dotyczącej lęku jako reakcji na sprzężenie zwrotne świadomości pierwotnej. Wedle pierwszej z nich, groteska jest stanem kondycji ludzkiej w jej ogólności, wedle drugiej zaś – stanem niesamowitości (*das Unheimliche*), wywołanym przez uzewnętrznienie się „resztek animistycznej aktywności psychicznej”, tkwiącej w człowieku jako pierwotne dziedzictwo. W tym sensie Freud mówi o kompleksowym rozmyciu granic pomiędzy „infantylnością” a „pierwotnością” oraz między tym, co animalistyczne a tym, co ludzkie¹¹. Groteskowość oraz reakcja na nią w życiu i sztuce, w myśl syntezy obu wyżej wymienionych koncepcji, to „poczucie niesamowitości” wskutek nałożenia na rzeczywistość percepcji pierwotnej.

Kontekstem groteski jest świat magiczny, świat naszych skrytych obaw. Świat rzeczywisty zaś to punkt odniesienia, centrum napięć wynikających z opozycji racjonalizmu względem pierwotności. Groteska ma charakter wizualny, ewokujący, stąd fizykalizacja stanowi jeden z czynników podstawowych dla jej artykulacji. Ukazuje „animalizm i ciele-

⁸ Zob. *Ibidem*, s. 76–85.

⁹ Zob. B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, tłum. M. B. Fedewicz [w:] M. Głowiński, op. cit., s. 125 i następn.

¹⁰ Punktem odniesienia dla tych refleksji jest Johna Ruskina „*The Stones of Venice*”, w którym stwierdza on, że: „umysł w pewnych stanach ekscytacji igra ze zgrozą”. Zob. *Ibidem*, s. 127, 142–145.

¹¹ Zob. *Ibidem*, s. 127 i następn.

sną degradację” wszelkiej fizyczności, opowiada egzystencjalne przeżycie formy, kolejno – ludzkiej, zwierzęcej i antropomorficznej, jest zdeterminowana poczuciem lęku wobec tego, co tajemnicze, przeciwne naturze¹².

Wedle tych rozważań sztuka groteskowa stanowi syntezę magii, animalizmu i zabawy, syntezę, która wynika z intuicyjnego postrzegania świata jako czegoś potwornego. Świat ten jest dla jednostki obcy, opresywny; tłamsi indywidualność, manipuluje wartościami i odczłowiecza. Dlatego właśnie współczesna groteska w literaturze w pierwszej kolejności rozprawia się z konfliktem jednostka – instytucja (rozumiana różnie: jako system naukowo-techniczny lub społeczno-ekonomiczny), a najczęstszymi tematami takich przedstawień są: dominacja/podporządkowanie, uległość/prześladowanie (operujące karykaturą, satyrą, alegoryczną demaskacją). W centrum współczesnej groteski, według McElroya, sytuuje się człowiek nie wyalienowany, lecz upokarzany, dlatego ma ona charakter nieinfernalny: „nie jest sprawką Boga ani diabła, lecz samego człowieka”¹³.

Wśród badaczy groteski nie ma zgody co do jej proveniencji komicznej: czy przynależy ona do dziedziny komizmu, czy jest wobec niego kategorią pierwotną, czy też należałoby traktować je jako dwa autonomiczne względem siebie zjawiska i strefy wpływów¹⁴. W moim osobistym przekonaniu przeprowadzenie rachunków tożsamości między groteską i grozą stanowi błąd, podobnie zresztą, jak mieszanie kategorii komizmu ze śmiesznością lub ironią. Zabieg taki praktykowany jest w rozmaitych dziedzinach sztuki, czy choćby w takich gatunkach literackich jak misterium (*tremendum*) czy komedii dell'arte i kabarecie. Pomieszenie środków wyrazu, których bytowanie w utworze opierało się na nieomal wariacyjnej metodzie zmiany „wyrazowych” dominant budujących klimat dzieła, wykorzystywane było jako celowy zabieg twórczy: dla uzyskania oczekiwanego efektu – naprzd – zaskoczenia, a potem refleksji. Niezmiennie jednak, można uznać, że komizm jest zjawiskiem „granicznym”, przeto łączy w sobie rozmaite stany ludzkiej kondycji niczym wiązka światła łączy barwy podstawowe. A przecież widać to dopiero w rozproszeniu, polaryzacji. Ów balans komizmu pomiędzy polaryzacją a ogniskową interesował mnie będzie w sposób szczególny¹⁵.

¹² Zob. Ibidem, s. 129 i następane.

¹³ Zob. Ibidem, s. 131–155.

¹⁴ Zob. A. Janus- Sitarz, *Groteska literacka. Od „Diabła w Damaszku” po Becketta i Mrożka*, Kraków 1997.

¹⁵ Zjawisko komizmu, pomimo że w procesie historycznym obrośło w gatunkową tkankę, nadal zachowało swój pierwotny, albo inaczej – prymarny i przedpojęciowy, żywiołowy charakter. Opiera się bowiem na przeżyciu egzystencjalnym, odnosi się do uczuć, emocji, wrażliwości i wyobraźni, przez co stanowi spontaniczną wypowiedź podmiotu. Zachowuje swoją tożsamość dlatego, że wymyka się wszelkim klasyfikacjom, pozostając ponad formalnymi ramami opisu. Jest przy tym wszystkim atrybutem specyficznie ludzkim. Poczucie komizmu uwarunkowane jest ludzką naturą. Komizm jako zjawisko graniczne stanowi bowiem przestrzeń manifestacji wartości, których właściwością pierwotną jest początkowo dialektyczne wzburzenie, na kształt cząsteczek dryfujących w zawieszonym środowisku, potem zaś względna stabilizacja, natomiast kluczowy moment to rozpoznanie wartości dokonywane przez percypujący podmiot i przypisanie im właściwych ładunków w sensie ontycznym, estetycznym, etycznym itd. Uczestnictwo podmiotu (aktywne) w owym zjawisku granicznym owocuje odpowiednim tychże wartości umocowaniem i dane jest jako rodzaj bezpośredniego doświadczenia egzystencjalnego, w którym – łączy się „ogień z wodą”.

Topografia groteski

Wraz z procesem sublimacji technik obrazowania i doskonalenia semantycznych środków wyrazu, a także znacznego przyrostu konwencji, kategoria groteski uległa twórczej ewolucji i rozbudowie: od fantasmagorycznych rycin, które sytuowały ją – zgodnie ze źródłostwem – w grocie jaskini, po dzisiejszą multikonwencjonalną wersję (będącą zestrojem różnych aspektów twórczości: estetycznej, ideowej itp.), występującą w różnorodnych konfiguracjach działalności artystycznej (filmie, literaturze, teatrze, muzyce). Dla naszych rozważań najbardziej interesująca będzie jej literacka formuła wedle której – jak pisał Michał Głowiński – groteska byłaby nie tylko „swoistym rozwiązaniem artystycznym, czy swoistą artystyczną procedurą”, lecz „mniej lub bardziej wyrazistą koncepcją świata, a także pewnym zespołem wartości”¹⁶.

Trudności, które nasuwają się przy teoretycznych próbach ogarnięcia problematyki, ale także funkcjonalności groteski w dziele literackim polegają – z grubsza – na pewnej płynności terminologicznej. Jak już wspominałem, kategoria groteski należy do interdyscyplinarnej przestrzeni humanistyki i tak będzie tutaj traktowana. Aby zatem zażegnać metodologiczny impas, dla klarowności tego wywodu groteskę będę dzielić ze względu na poszczególne jej motywacje i sfery obrazowo-tematyczne: (1) sferę mityczno-chtoniczną; (2) sferę pragmatyczno-metafizyczną; (3) sferę epistofeczną; (4) sferę katastroficzną; oraz ze względu na budowę i kompozycję: aleatoryczną i synkretyczną.

Po pierwsze, można mówić o grotesce (1) mityczno-chtonicznej, a zatem najbardziej pierwotnej jej odmianie, która zawiera obrazy lub motywy roślinno – zwierzęce i antropomorficzne. Jej źródłem w większości są odwołania do pierwotnych wierzeń i przeświadczeń człowieka, jego stosunku do natury, instynktów tanatycznych (*zum Tode*). Stanowi ona próbę uszeregowania zdarzeń i sytuacji w świecie rzeczywistym, pierwszą formę kosmo- i teogonii. Według Cirlota groteska to rodzaj ornamentu, dekoracji stosowanej przez Rzymian i później bardzo często występującej, poczynając od XV wieku, szczególnie w stylu *plateresco*. Niektóre z elementów tego stylu pochodzą, według badacza, z gnostycyzmu, nader chętnie sięgającego do obrazów symbolicznych (na przykład w emblematyce). Groteskowe jest zatem to wszystko w ornamentyce i obrazowaniu, co wyraża „egzystencję w splątanej bujności”¹⁷.

W moim przekonaniu stanowisko Cirlota jest zbyt daleko idącym uproszczeniem, wymaga przeto uzupełnienia. Typ groteski, bazujący na wspomnianych tu mitach i wierzeniach, to groteska źródłowa, rzekłbym *fons iuventutis* innych jej typów. Faktycznie jej celem było uwiecznienie przekonañ ludzi pierwotnych dotyczących otaczającego świata – ich lęków, domysłów i postrzegania. Zatem ten rodzaj groteski może być traktowany jako pewna podstawa oraz świadectwo egzystencji – pierwszy podpis utrwalony w pik-

¹⁶ M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna* [w:] Idem, *Groteska*, op. cit., s. 7 i następn.

¹⁷ Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, hasła: groteska, błazen, istota dwoista, symbol, chaos, orgia bakhiczna, saturniczne odwrócenie tadu, kukielka, demony chtoniczne, ewolucja i inwolucja, binarność. (Jest to zaiste intrygująca wersja słownika symboli, ponieważ autor oprócz żywego zainteresowania antropologią kulturową, religioznawstwem, filozofią, w życiu prywatnym uprawia ponadto literaturę).

tograficznym kodzie¹⁸. Osobnym badaniom retrospektywnym i genealogicznym mógłby wobec tego podlegać właśnie ten typ groteski jako proces specyficznej rejestracji początków systemów religijnych i kształtowania zasad ogólnych funkcjonujących w pierwotnych społecznościach.

Drugi registr groteski stanowi (2) sfera pragmatyczno-metafizyczna. O ile w pierwszym przypadku cel groteski sprowadzał się do zapisu wierzeń i zasad społecznych w pewien system znaków, o tyle w przypadku groteski pragmatyczno-metafizycznej chodzi o odwołanie się do wartości z konkretnego, ukształtowanego już sposobu myślenia lub wierzeń, a zatem gotowego systemu filozoficznego, etycznego, bądź religijnego. Jej dominantami są: wizyjność, impresyjność, symboliczność; język pełen najdziwniejszych metafor, użytkujący narzędzia grozy, kontrastu i kiczu świadomego; w liryce – poetyka maski, animizacja, antropomorfizacja, budowanie napięcia przez wprowadzenie gradacji, inwersje, a także przyciski intonacyjne i akcentowe, nagromadzenie wyrazów dźwiękonaśladowczych i zbitek spółgłoskowych.

W tym typie groteski celował szczególnie ksiądz Józef Baka¹⁹, wykorzystując kompozycję synkretyczną. Właściwością jego dyskursu był żywioł polemiczny (także względem gatunków epoki), a cechą konstytutywną bardzo specyficznie rozumiane kaznodziejstwo, któremu z rzeczywistością pasją się oddawał.

Ta późnobarokowa poezja jezuicka kontynuuje bogatą tradycję groteskowego „czarnego karnawału”, zakorzenioną w średniowiecznej „kulturze śmiechu”²⁰, jest szczególnym zapisem kultury i obyczaju (stroje, aforystyka). Poeta konsekwentnie realizuje topos *teatrum mundi*, w którym bohaterowie-marionetki, bez względu na stan społeczny i majątność postawieni są w obliczu śmierci, starości, choroby, samotności i beznadziei. To poezja bardzo wysokiej próby – jej językowy znak, stylograficzny podpis są od razu rozpoznawalne – cechująca się zamiłowaniem do eksperymentu i nowatorstwem, kompulsywna i monotonna, drażniąca swoją mechanicznością, ambiwalentna, perfekcyjna i obsesyjna – rozdzierająca swoim gorzkim śmiechem:

„Kto słyzy:/ szczur, myszy/ Porada/ Dla dziada./ Wszyscy wiecie,/ Dziad jak dziecię:/ Śmierć przylepka,/ Grób kolebka,/ Kozuski/ W pieluszki/ Sposzyje,/ Spowije./ W grobie dobrze dość

¹⁸ Według Harolda Bayleya, (na którego obserwacje powołuje się Cirlot), w grotesce pojawiały się następujące motywy, postacie, symbole i rekwizyty: feniksy, łabędzie, barany, uskrzydłone konie, węże, smoki, ogrody, kwiaty i rośliny, splecione pnącza, winorośle, drzewa, krzyże, lilie, kaduceusze, ćwieki, maski, drabiny, trofea, plecionki i węzły, tarcze, broń białą, puchary, bliźnięta, boginie płodności, kariatydy. Można ponadto dodać do tej listy klasę zwierząt i postaci fantastyczno-mitycznych, takich jak: trytony, hydry, scylle, chimery, furie, lamie, diabły morskie, upiory, wampiry, zombies; zwierzęta nokturnalne: sowy, nietoperze itd.; czarnoksiężnicy, wiedźmy, czarci, rusałki, wróżki, wszelkie ruiny, groby, robactwo, lalki, szkielety, części ciała żyjące własnym życiem, znaki zodiaku, runy itd. Zapewne lista byłaby o wiele dłuższa, ale poprzestańmy na tym.

¹⁹ Pozostał produktywną inspiracją dla rozmaitych krytycznych utarceczek, natchnieniem żywo rozpalającym wyobraźnię twórców. Jego *Uwagi rzeczy ostatecznych i złości grzechowej*, a także *Uwagi śmierci niechybnej* wpisują się w literaturę współczesną jako kanon podstawowy dla takich twórców jak choćby Rymkiewicz, Grochowiak, Białoszewski, Dymny, Harasymowicz. Zob. A. Czyż, A. Nawarecki, *Nie ufajmy swym rozumkom* [w:] J. Baka, *Poezja*, Warszawa 1986, s. 16 i następane.

²⁰ Termin ten ukuł M. Bachtin przy okazji powszechnie znanej rozprawy o twórczości F. Rabelaisa, zob. także: A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991.

na dziada,/ Bo ucihnie wszelka biada:/ Nie męka,/ Nie stęka,/ Nie lichy,/ Śpi cicho". (J. Baka, *Starym uwaga*)²¹.

Antoni Czyż przyznał poetyce utworów Baki miano „parodii retoryki”. Nie jest ona li tylko „parodią retoryki”, lecz także retoryką, która działając w celach wyższych wyzbywa się luksusu i przyjemności posiadania słów, dąży do ekonomii wyrazu, aby być bardziej skuteczną – swoją postawą przekazuje: jestem w zasadzie zbędna. Zastosowany tu został odwrócony wzorec parenetyczny, dla którego podstawowym narzędziem staje się wstrząs estetyczny, nadal pełniący funkcję dydaktyczną; jawi się on przeto jako specyficzna odmiana moralitetu²².

Wbrew pozorom nie jest to także poezja katastroficzna. Obrazy, które napływają do nas z każdej linijki utworu, mają wywołać przesył, doprowadzić do przelania się czary obrzydliwości – a poprzez to przyczynić się do realizacji zawartej w utworze, niejawniej alternatywy – przesterować nas od brzydoty ku pięknu, a stąd ku Bogu i zbawieniu. Baka stworzył „poetykę przesyty”, „kiczu świadomego”, wyszedł tym samym naprzeciw potrzebom czasu. Jak słusznie zauważył Antoni Czyż, poeta tworzy wizję „totalitarne-go świata”, aby wstrząsnąć światem, który skłania się ciągle ku Złu, choćby z przekory lub dla nikczemnie miernej korzyści²³. Prowadzi nas, dzięki specyficznej teologii *negativa*, do rachunku sumienia i ekspiacji. Ta wewnętrzna dynamika konsekwentnie jest zastąpana „mechaniką istnienia”, teatrem konwencji, które przechodzą z kolei w konwulsyjne podrygi, sardoniczny śmiech i paniczny lęk. Groza ma nas wyzwolić, albo raczej wyrwać z tego, kim jesteśmy na zewnątrz (dla świata i wobec niego) i ostatecznie przyczynić się do ocalenia naszej duszy: „Proszę zgodnąć, gdzie pudełko/ Zamczyście,/ Sklepiście?/ Co księży/ Mitręży” (J. Baka, *Duchownym*)²⁴.

Groteska nie jest przeto uzależniona od grozy, stanowiącej zaledwie jedno spośród wielu narzędzi i sposobów naprowadzenia refleksji odbiorczej na poznanie świata i siebie samego, wymieńmy choćby: świadomy kicz, pure nonsense, ironię i kontrast. Kłopot z rozróżnieniem groteski i grozy polega, w moim rozumieniu, na niedostatku takich pojęć, jak na przykład nastrój czy klimat dzieła (upominał się o to nieśmiało również Emil Staiger w swojej sztuce interpretacji). Groteska „zestawia” w naszej pamięci i wyobraźni świat Rolanda Topora z *Chimerycznego lokatora* wespół z Samotnikiem Eugène Ionesco, a te z wizjami Musila i Kafki (światy intymnej prywatności i klaustrofobii, sadomasochizm postaci z „*Niepokojów wychowanka Töerlesa*”) oraz z wybebeszonymi postaciami Elfride Jelinek; przywodzi też na myśl iluminacje pomniejszenia i powiększenia zasad świata na różnych płaszczyznach, jak w malarstwie Magritte’a i pisarstwie Gombrowicza.

²¹ J. Baka, *Poezje*, oprac. i wstęp A. Czyż i A. Nawarecki, Warszawa 1986, s. 77 i następn.

²² Zob. A. Czyż, *Baka: poezja kiczu* [w:] Idem, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego Baroku*, Wrocław 1988, s. 92n.

²³ Zob. Ibidem.

²⁴ Stąd po wnikliwej i trudnej estetycznie lekturze Baki wnioski sprzeczne, kontrowersyjne: a jednak człowiek jest tutaj dowartościowany! Ale nie w sposób oczywisty – przez apologię, czy łatwy do przeknięcia komplement, lecz przez postreżenie wewnętrznej zdolności do zmiany, przewartościowania, właściwej aktywnemu poznawczo podmiotowi. Groza, o której mowa, ma służyć wyrwaniu z monotonią istnienia, a poznanie - jest pracą, którą możemy, powinniśmy wykonać synchronicznie z poszukiwaniem wartości. Zob. J. Baka, op. cit., s.102.

Trzecią sferą wpływów groteski byłaby (3) sfera epistroteiczna (gr. *epistrophe* - „przewrót myślowy”, z którego wyłania się nowy ład). W przypadku drugiej sfery podstawowy cel stanowiło zwrócenie się w kierunku ugruntowanych systemów światopoglądowych. W wypadku zaś groteski epistroteicznej celem tym byłaby jednostka i jednocześnie przewrót w myśleniu o wartościach, który moglibyśmy wyrazić formułą: *parte contra totum*. To zatem pole aktywującego się (wolicjonalnie) podmiotu, który świadomie dystansuje się od wielkich, uznawanych czynników kulturowych, czyli: społeczeństwa, instytucji, religii itd.; odnowa myślenia o podmiocie ogniskująca się w tematyce autopoźnania – procesie uzyskiwania samoświadomości, wolności działania itd. Kontrastującym i kluczowym układem odniesienia jest tutaj podmiot/ jednostka/ indywiduum i jego sprzeciw wobec opresji, zniewoleniu przez „instytucje społeczne”. Przeto dla tego typu groteski reprezentatywną postawą w literaturze będzie nowy, świeży stosunek do języka, konceptyzm, dekonstrukcja kulturotwórczego mitu, symbolu, a także toposów i postaw (rozumianych właśnie jako opresyjne narzędzie powściągające indywiduum, „skryt” kulturowy, który jest bezwiednie realizowany jako wypełniony schemat). Odwrót taki od porządku rzeczywistości zastanej koncentruje się wokół dokonywanej przez podmiot rewizji obrazu świata, rozumianej przeze mnie nie jako introwertyczny odruch cofania się w głąb siebie, lecz jako rodzaj *epochē* (ἐποχή)²⁵. Dla groteskowego świata oznaczałoby on zawieszenie sądu, sceptyczny i krytyczny (również jako psychiczna dyspozycja) stosunek do istniejącej, realistycznej, zewsząd dostępnej rzeczywistości, jako czegoś, co jest dane, wobec jej „przezroczystości” dla naszej percepcji; także dla zasad rządzących światem, instytucji, relacji społecznych itd. – oznaczałoby to niezgodę na stan bezwolności poznawczej.

Reakcję negatywną (odbiorczą) na groteskę porównać można do stanów bliskich agorafobii, rozumianej tutaj specyficznie, bo jako brak ram dla człowieczeństwa, wyrzucenie poza wewnątrznie ukształtowany i skonsolidowany świat, również poza ludzką masę. W dalszej perspektywie postrzeżenie to rodzi wstrząs – w momencie, kiedy ów paradoks istnienia zostaje już uświadomiony na dobre – w konfrontacji z wizerunkiem życia, którego sens polegałby na wypełnianiu siebie schematycznymi treściami, nakazanej nam „z urzędu” konieczności bezustannego nabierania sensu, wchodzenia w role, zapewniania siebie światem; wszystko to wobec ostatecznej prawdy śmierci²⁶.

Kategorie chaosu i paradoksu budujące negatywny wyraz tego typu groteski są częścią dialektycznego i dramatycznego procesu poznania; kierują się przez rozpacz, rozumianą po kierkegaardowsku, w stronę hipostazy w znaczeniu metafizycznym (która prowadzi do kontemplacji podmiotu) albo hipostazy ukierunkowanej na transcendencję. Ta druga byłaby tu rodzajem strukturyzacji, równoważeniem i wzajemnym przenikaniem *scientii* (postawy rozumowej) i *sapientii* (postawy mądrościowej):

²⁵ Zob. M. Potępa, *Spór o podmiot w filozofii współczesnej. Husserl – Heidegger – Gadamer – Jaspers*, Warszawa 2003, s. 34–44.

²⁶ Bardzo trafnym wydaje się tutaj topos matki rodzącej nad grobem, dobrze oddający ów paradoks pędu do życia i jednoczesnej bezradności wobec śmierci; topos ten wykreowany jest poprzez zmniejszenie albo zniesienie relacji czasowej (życia ludzkiego) od narodzin do śmierci.

„Albowiem rozpacz – dlatego, że jest całkiem dialektyczna – w rzeczywistości jest chorobą, w którą nie popaść jest największym nieszczęściem, największym zaś błogostawieństwem Bożym jest zachorować na nią”²⁷.

Ową kierkegaardowską rozpacz rozumiem jako figurę hipostazy dlatego właśnie, iż jest doświadczeniem granicznym/ kryzysowym, a wobec tego również najgłębiej ambiwalentnym spośród ludzkich doświadczeń. Wspomniane kategorie stanowią zatem od strony formalnej środek, narzędzie dla wypracowującego kontrafakturę tekstu literackiego. Najwybitniejsze przykłady takiego stanu rzeczy znajdujemy u Witolda Gombrowicza (*Pornografia*, *Ferdynurke*), Stanisława Ignacego Witkiewicza (*Szewcy*, *Nienasylenie*, *Nowe Wyzwolenie*), Brunona Schulza (*Sanatorium Pod Klepsydrą*), Sławomira Mrożka (*Emigranci*, *Tango*).

Jedną ze strategii kompozycyjnych stosowanych w grotesce epistroteicznej stanowi tak zwany aleatoryzm, czyli (w muzyce) świadomie niedokładne określenie dźwiękowego obrazu kompozycji w zapisie, aby – co istotne – dopuścić do takiego wykonania, interpretacji, w której możliwe jest wprowadzenie elementów przypadkowych, a także dowolnej kolejności odcinków utworu, niczym w grze w kości. Zarówno pierwsza (polifoniczno-wariacyjna), jak i druga (aleatoryczna) metoda komponowania, traktowane jako pewna strategia literacka kompozycji tekstu, wydają się szczególnie produktywne, na przykład w morfologicznych badaniach struktury groteskowej – jako specyficznego systemu, autonomicznego względem zastanych konwencji gatunkowych, tworzącego otwartą konstrukcyjnie formę, będącą pojemnym nośnikiem dla wielu wariantów semantycznych. Taką pisarską strategię – „wielostronną poszczególność” formy i treści – znajdujemy w twórczości Gombrowicza. Działania te uzyskują właściwy sobie rezonans w języku, który staje się jakością, żywiołem, można by rzec – politropicznym²⁸.

Bliskim Gombrowiczowi w sposobie myślenia o świecie, czasami nieomal bliźniaczym, wydaje się Max Stirner. Jego indywidualizm, skrajną nieufność ocierającą się o anarchię możemy znaleźć i u autora *Iwony*.... Środowiska właściwego człowiekowi, najbardziej naturalnego dla niego, upatrywał on poza państwem. Za fikcyjne i wysoce szkodliwe dla jednostki uważał wszelkie społeczne struktury, które przez to, że obezwładniają indywiduum, zasługują na unicestwienie. Wśród filozofów panuje przekonanie, że to uparte dążenie Stirnera do autokreacji, czynna walka o własną tożsamość, stanowiło w istocie zapowiedź egzystencjalizmu. W dziełach Stirnera można więc znaleźć zwiastuny tego rodzaju świadomości, którą odnajdujemy i w twórczości Gombrowicza. Oto jej próba:

„Ja ze swej strony, wychodzę z założenia, że Sam stanowią swoje założenie. Moje założenie jednakże nie dąży do doskonałości, jak ów »człowiek dążący do doskonałości«, lecz służy Mi jedynie do tego, bym je używał i pochłaniał. Sam żywię się moim założeniem i istnieję tylko wówczas, gdy je pożeram. (...) Nie zakładam Ciebie z góry, ponieważ w każdej chwili dopiero ustanawiam

²⁷ S. Kierkegaard, *Choroba na śmierć* [w:] Idem, *Bojaźń i drżenie*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 162.

²⁸ *Polytropos* – takim przydomkiem oznaczającym wieloznaczność, wielowymiarowość, „wielo-twarzowość”, obdarzony był, jak pamiętamy, Odys.

siebie i tworzę, i wyłącznie dzięki temu jestem, że nie jestem założony, lecz ustanowiony, (...) gdy Siebie ustanawiam, to znaczy gdy jestem jednocześnie twórcą i dziełem”²⁹.

Innym znamienym aspektem wyłaniającym się z groteskowego świata byłaby koncepcja artysty jako antyartysty. Gombrowicz, jak powszechnie wiadomo, szczególnie cenił żywioł polemiczny, zwłaszcza kiedy polemizował z formą:

„Atakuję formę polską, ponieważ to jest moja forma... i ponieważ wszystkie moje utwory pragną być (...) rewizją stosunków współczesnego człowieka do formy – formy, która nie wynika bezpośrednio z niego, tylko tworzy się »między« ludźmi (...). Uważam, że sztuka powinna trzymać się raczej z dala od sloganów i szukać własnych dróg, bardziej osobistych”³⁰.

Tę postawę artystyczną, za pomocą której rozprawiał się z „polskością”, artystami, europejskością, obyczajami itd., gwarantująca mu utrzymanie „gęby w rękach”, można porównać z postawą innego artysty współczesnego, a mianowicie Yvesa Kleina. O ile w wypadku Gombrowicza programowo chodziło o „rozsadzanie sytuacji”, „kompromitację formy” czy o „wyzwalającą kakofonię” (jak pisał w *Dzienniku*), o tyle obsesją Kleina były stosunki między tym, co materialne, a tym, co niematerialne. W równym stopniu, co autor *Trans-Atlantyku*, wykazywał on tendencję do teoretyzacji swojej twórczości, zwykł przykładowo mawiać, że jego obrazy stanowią tylko „popioły sztuki”. Próbował za pomocą symboliki kosmicznej i żywiołów (ogień, woda i wiatr), a także innych eksperymentów z obrazem (w cyklu obrazów *Antropometrie* do malowania używał ludzkich ciał – techniczna czynność malowania zostaje pominięta, przez co dzieło i akt tworzenia staje się nieomal sterylnym gestem artystycznym) i dźwiękiem („symfonia monotonii”, będąca czterdziestominutowym utworem odgrywanym z przerwami jedną nutę) dokonać „materializacji tego, co niematerialne” i *vice versa* czy też „pochwycić czas”.

Gombrowiczowskie inklinacje do epatowania skandalem oraz chęć wywoływania szoku estetycznego u odbiorcy, nasuwają skojarzenia również z innymi twórcami kontestującymi powszechną koncepcję człowieka i artysty. Wymieńmy choćby Johna Cage’a, Sacy Guitry’ego, Jeana Dubufeta, czyniących ze swoich dzieł (jak mawiał Marcel Duchamp) „gotowego nieskończonego”³¹.

Groteska epistofeiczna (salgaryczna, ekspresyjna, pełna asocjacji – stąd chyba trudność jej uchwycenia i opisu), z powodu oczywistych korzyści, jakie czerpie z języka, jest u Gombrowicza zarówno grą z odbiorcą, stającą się pretekstem do specyficznej, bo zdialektyzowanej rozmowy, ekspresją i namową do wewnętrznego dialogu, jak też – przekorną manifestacją wolności. Przez swoje pisarstwo Gombrowicz zdaje się mówić: „z równym szacunkiem, co pogardą składam kurtuazyjny ukłon zarówno *hyle*, jak i *morphe*. Nie kłaniając im się jednak jednocześnie, nie kłaniam się wcale, pozostając wciąż osobny i ... niepodległy”.

²⁹ M. Stirner, *Jedyny i jego własność*, tłum. J. i A. Gajlewiczowie, Warszawa 1995, s. 255.

³⁰ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956* [w:] *Idem, Dzieła*, t. VII, pod red. J. Błońskiego, Kraków 1986, s. 28.

³¹ Maria Gołaszewska określiła owe sprzeczności jako balansowanie pomiędzy „niepohamowaną ekspresją osobowości a mitem artysty anonimowego”; „skłonnością do mistycyzmu”, z jednoczesną predylekcją do autoośmieszania się wynikającego z braku hamulców; łączeniem egzystencji z procesem twórczym. Zob. M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 91–95.

Czwartą i ostatnią sferę wpływów groteski stanowi (4) sfera katastroficzna. Punktem odniesienia jest tutaj artystyczna wizja społeczeństwa i historii – przekrój dziejów ludzkości i jej całościowych dokonań. Jako swoista diagnoza antroposfery, ten typ groteski jest sposobem brania w nawias wartości, wytworzonych przez społeczność i próbą oceny ich realizacji oraz skutków. A zatem stanowi ona figurę kryzysu zastosowaną wobec świata, w którym nastąpiło w wymiarze totalnym bankructwo człowieczeństwa jako wartości, świata bez nadziei, bez perspektyw na transcendencję, bez zasad. Elementami stylu stają się symboliczność, wizyjność i kreacja, impresywność – dające utudę powiększającego szkła, jak w fotoplastikonie.

W przypadku sfery epistofeicznej była mowa o specyficznym „przewrocie myślowym” w stronę indywidualności rozumianej jako odnajdywanie podmiotowości w jednostce ludzkiej, w świadomości twórcy – stanowiącej centrum świata przedstawionego. Sfera katastroficzna³² (gr. *katastrophe* – punkt zwrotny) natomiast, wskazuje zgoła odmienny układ akcentów. Jest ona rozumiana tutaj jako „wielka liczba” ludzkości, szczególnie płodna ze względu na mnogość ewokowanych obrazów i opozycji o korzeniach znaczeniowych sięgających w głęboką świadomość, rzekłbym egzystencjalną, kultury, cywilizacji, społeczności – mityzującą język, wizjonersko-profetyczną, wartościującą.

Podstawowy topos katastrofy patronujący tym rozważaniom to „statek szalony”, symboliczny korab bez steru i kapitana płynący w dowolnym kierunku po otwartej zewsząd wielkiej wodzie, zamieszkały przez osobliwą czeredę kobiet, mężczyzn i zwierząt, nieustannie uczujących, bawiących się bez umiaru, z powykrzywanymi orgiastycznym grymasem twarzami. To alegoryczna wizja świata zmierzającego stale donikąd, budząca w odbiorcy zrozumiałe napięcie i oczekiwanie, a może raczej przecucie, że przesyti i bezcelowość tej podróży, obraz bezwolnej szalonej (abulicznej) zabawy, ekstazy i frenetki, którą opętane są bez reszty postacie, zakończą się nagle katastrofą.

Wśród twórców literatury polskiej przykładów tego typu groteski (katastroficznej) należałoby szukać głównie w kręgu dwudziestolecia międzywojennego. Problematyka katastroficzna, przeczuwanego kataklizmu (jak powie poeta – „czerwonego udoju”), jest wyraźnie obecna jako „zarys zbiorowej wyobraźni”, przecucie nadciągającego kryzysu³³.

³² Katastrofizm (*ex definitione*) nie jest pojęciem znaczeniowo ostrym. Powszechnie uznaje się zań wszelkie poglądy mówiące o rychłym końcu, ostatecznej zagładzie ludzkości, ale także o unicestwieniu wartości, kultury i cywilizacji; przełomie i kryzysie, z którego – mówiąc biblijnie – mają wyłonić się nowe dzieje; ich jakością podstawową będzie Zło, absolutny regres lub triumf szeroko pojętego barbarzyństwa. Ta mocna, ze względu na wstrząsający przekaz, wizja bliskiej, czającej się nieopodal przyszłości okazała się wielce inspirującym toposem dla literatury, filozofii, malarstwa i kina. Jego początków można by szukać już w Biblii, ruchach religijnych, na przykład manicheizmie, „czarnych korowodach” średniowiecza, sensualistycznym Baroku, gotycko-frenetycznym Romantyzmie, pośrednio w Oświeceniu, (współcześnie natomiast, choćby w fantastyczno-naukowych wizjach „buntu maszyn” itd.).

³³ Na początku XX wieku Marian Dziedochowski reprezentował pogląd, że pleniąca się rewolucja pociągnie za sobą degradację wszelkich wartości kulturowych i zniszczenie religii. Podobnie Oswald Spengler, który *Zmierzchu Zachodu* upatrywał w rewolucji nieobliczalnych w skutkach dzikich rządów tłumu jako działającej instynktownie i emocjonalnie niszczycielskiej tłuszczy. Stanisław Ignacy Witkiewicz z kolei, który rewolucję oglądał osobiście, uznał, że dokona się przez nią śmierć sztuki, bowiem stanowi ona zagrożenie dla przeżyć Tajemnicy Istnienia, Istoty Poszczególnej – możliwych wyłącznie na drodze metafizycznego doznania. Zob. J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000, s. 194.

Jak podkreślał Jerzy Kwiatkowski, właściwościami twórczości okresu dwudziestolecia były nie tylko symbolika tanatyczna, wizjoneryzm, archetypiczność ewokująca obrazy wojny, ale również – co znamienne – duża częstotliwość występowania w tych utworach podmiotu zbiorowego; gry czasowe (napięcie między przeszłym niedokonanym i terażniejszym) i dominujący styl imperatywny. Nacisk położony na mocne obrazowanie skutkowało ostrą fabularyzacją poezji, która stała się przeto opowieścią o naddciągającej quasi-mitycznej klęsce³⁴.

W prozie nacechowanej groteskową katastrofą dominujące okazały się natomiast narzędzia deformacji i hiperbolizacji. Świat przedstawiony, wystylizowany na świat rzeczywisty, staje w obliczu dziejącej się „tu–i–teraz” klęski (jak w *Nienasyce* Witkacego) lub znajduje się tuż na krawędzi upadku – na przykład w opowiadaniu Sławomira Mrożka *Ten, który spada*, gdzie świat przedstawiony sprowadzony do czynności spadania staje się wielką metaforą rzeczywistości zideologizowanej:

„Whaczeni w siebie nawzajem, wprasowani i wbici jeden w drugiego, tworzyli wspólnie stwór jednolity, o regularnym kształcie, kuli właśnie. Rodzaj małej planety”³⁵.

Inne środki tej specyficznej historiozofii, której źródeł Kwiatkowski trafnie upatrywał w młodopolszczyźnie (kiedy to dokonał się – ciekawy ze względu na silny zwrot w kierunku eseju filozoficznego – przełom w artykulacji artystycznej), ogniskowałyby się przeto wokół procesów historycznych i kulturowych jako całościowej fatalistycznej wizji kryzysu Zachodu. Wszechobecna zbrodnia, obłąd i chaos, prowadzące do katastrofy, dochodzą do głosu w momencie dezintegracji podmiotu, która dokonuje się na styku kultury i cywilizacji w toku przemian społeczno-politycznych. Kryzys taki nie był w rzeczy samej żadnym *novum* w historii ludzkości, mimo to jednak, po raz pierwszy w konsekwencji heglowskich rozstrzygnięć nastąpiło przesunięcie akcentów kluczowych ze sfery indywidualnej na zbiorowość, a tym samym „masa” uzyskała status ontologiczny:

„Gdy masa staje się podmiotem, uzyskując wolę i dzieje, kończy się epoka idealistycznej projekcyjności, kiedy to forma uważała, że może wedle swego uznania kształtować materiał. Odkąd uznano, że masa jest zdolna do posiadania własnej podmiotowości czy suwerenności, metafizyczne przywileje pana, woli, wiedzy i duszy przenikają do sfery, która wcześniej wydawała się samym tylko materiałem, i pozwalają podległej i zapoznanej części wysuwać roszczenia do godności tamtej drugiej strony”³⁶.

Ujednolicona ludzkość stała się wielką liczbą kryzysu, który – mówiąc po witkacowsku – nastąpił w wyniku zatrzymania kultury, zahamowania procesu poznania i wreszcie zaniku uczuć metafizycznych. Rzeczywistość, w której rządy sprawuje symbolicznie wyłoniony neobarbarzyńca, a ludzkość jest tylko masą bez twarzy, magmą i miazgą – to świat powszechnej abulii, świat po zażyciu pigułek Murti-Binga, totalnie ubezwłasnowolniony. Zjawisko to Mroźek komentuje następująco:

³⁴ Zob. *Ibidem*, s. 190 i następne.

³⁵ S. Mroźek, *Ten, który spada* [w:] *Dwa listy*, Kraków 1974, s. 173.

³⁶ P. Sloterdijk, *Pogarda mas. Szkic o walkach kulturowych we współczesnym społeczeństwie*, tłum. B. Baran, Warszawa 2003, s. 7.

„ – Bo kiedy są tak poszczepiani, ku środkowi, nie widzą, że spadają. (...) Poza tym jest im razem tak ciepło i tak są zgnieceni, że stale przebywają w półprzytomności, coś jakby rodzaj snu. Słyszał pan to buczenie? To ogłusza i uspokaja”³⁷.

Poprzez dojmującą dezorganizację świata i podmiotu, a zatem systemowo ewokowane w groteskowym utworze: pustkę (czy jak powiedział Józef Tischner „pustać”), osobliwe wykorzenienie i wyobcowanie, na zasadzie kontrastu dochodzimy z wolna (zaraz po *Angst* i bezradności) do centrum, do zasadniczego ergonu tekstu. Przenika go silna potrzeba wartości, tęsknota za innym porządkiem, znajdującym się poza chaosem czy upiorną mechaniką, pragnienie powrotu do siebie w wymiarze *Selbst* (Heidegger: „sobość”, bycie sobą, swoistość podmiotu dana we wczuciu/uczuciu moralnym – nie w świadomości; charakter stały) i *Jemainigkeit* (Heidegger: „mojość” – ja jestem posiadaczem siebie; charakter zmienny) oraz ich integracji. A zatem, wizja przeprowadzona w katastroficznej grotesce nabiera sensu bynajmniej nie w abstrakcyjnym apokaliptycznym obrazowaniu, lecz okazuje się bliska rzeczywistości podmiotu przez swój wymiar głęboko moralny (również jako rodzaj osobistego odczuwania).

Zakończenie

Groteska to jedna z najciekawszych diagnoz dotyczących przemian i kryzysów w antroposferze (jako *continuum* myślenia o podmiocie od połowy XVIII wieku do ponowoczesności). Jak twierdził Thomas Mann, to jedna z najaktywniejszych kategorii („najbardziej autentyczny styl”) w sztuce współczesnej³⁸. Wedle powyższych rozważań jej produktywność wynika z tendencji podmiotu do samorealizacji, poznania i samookreślenia się, jest ona zatem suwerenną wizją, odrębnym stanowiskiem w relacji „ja – świat”, „ja – społeczność”, a przeto postawą gwarantującą możliwość oceny i wolnej wypowiedzi solisty, który nie chce już należeć do fałszywego chóru.

Zjawisko groteski spokrewnione jest w sposób nierozzerwalny z komizmem. U swoich podstaw nawiązuje bowiem do jego podstawowej wykładni – kryzysowej graniczności. Ma też swój wyraźnie określony cel – dzięki odwołaniu do wartości stanowi odautorską wypowiedź podmiotu, która powinna skłonić odbiorcę do głębokiej refleksji egzystencjalnej, religijnej, ontologicznej, za pomocą takich środków jak: absurd, wyniszczenie (również *kenosis*), groza, kicz, ironia, figury tanatyczne, erotyzm, *tropme l’oeil*, *l’arte brute* itd.³⁹.

Groteska jest propozycją na wskroś filozoficzną, budującą swój dyskurs na świadomym buncie wobec wartości zastanych i przekraczaniu wszelkich ograniczających, opresywnych konwencji myślenia. Dowartościowuje ona zatem podmiot, ale nie apologizuje go i nie afirmuje w sposób bezpośredni. Nie podtrzymuje „dobrego samopoczucia”

³⁷ S. Mrożek, *Ten, który spada* [w:] Idem, *Dwa listy*, op. cit., s. 175.

³⁸ Zob. B. McElroy, op. cit., s. 149.

³⁹ Szerzej o zjawiskach brutalizacji sztuki jako sposobu i narzędzia artystycznego wyrazu mówi (głównie w perspektywie akcjonizmu wiedeńskiego) tekst E. Kuryluk, *Od śmierci jako sztuki do sztuki śmierci. Uwagi o tym, co łączy sztukę ze śmiercią* [w:] „Teksty Drugie” 1997, nr 3 (46), s. 169–181.

tradycji środkowoeuropejskich elit, opartej na micie *katharsis* – możliwości ekspiacji, oczyszczenia i przemiany jednostki realizowanej w relacji ze społeczeństwem. Jako wypowiedź w pewnym sensie wartościotwórcza, ma za zadanie „oświecenie” pojedynczego podmiotu, nakierowanie go na tory samorozwoju, poprzez wyeksponowanie istniejących w nim samym i w otaczającym go świecie niedoskonałości. Groteska nie jest wobec tego ani formą *katharsis*, ani nie stanowi też li tylko wypowiedzi ekspresywnej, sformułowanej w celu wyśmiania czegoś czy też rozładowania napięcia (tego typu cechy przypisać by można prostej, ordynarnej śmieszności). Wręcz przeciwnie – stawia przed podmiotem problem do rozwiązania, którego nie sposób zepchnąć z pola widzenia. O ile komizm byłby sumieniem literatury, o tyle groteska będzie jej (i nie tylko jej) czyszcem; jak powiedział Charles Baudelaire – „Śmiech jest sataniczny, a więc głęboko ludzki”⁴⁰.

Poza wymiarem społecznym groteska posiada też liczne odniesienia metafizyczne. Znajdują one swój wyraz w kierkegaardowskim rozumieniu kryzysu metafizycznego jako rozpacz. W obliczu dojmującej pustki człowiek pragnie zdobyć jakikolwiek punkt oparcia. Chwyta się czegokolwiek tylko po to, aby mieć skąd się odbić do kolejnego skoku w przyszłość... Śmiech jest li tylko manifestacją *horror vacui*, szczególnego dialektycznego momentu, w którym żadnych perspektyw na oczyszczenie, ani na ukojenie nie znajdujemy, bo rozpacz jest w nas wieczna, jak mówi Kierkegaard, a wieczności nie da się przeżyć i przez całą wieczność: „I była zgroza nagłych ciszi! I była próżnia w całym niebie! / A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?”⁴¹.

W utworze groteskowym dominantą jest zatem specyficznie otwarta struktura dzieła. Motywy, kształtujące zazwyczaj porządek czasu i przestrzeni, nie tworzyłyby tutaj zawsze spójnego przyczynowo-skutkowego układu. Wątki przeprowadzone w sposób specyficznie niespójny (bo i nie o spójność logiczną zawsze by chodziło), sprawiają wrażenie raczej „dekonstruktorów” niż konstruktorów fabuły, są urywane, dają wrażenie tajemniczości, migotliwości, absurdalności; przeprowadzone zostają na granicy świata przedstawionego dzieła i świata implikowanego przez dzieło. Następnym problemem w utworach fabularnych byłby wspomniany problem czasowości. W większości utworów groteskowych ustalenie sekwencjonalności zdarzeń (a zatem kolejności czasowej, następstwa wydarzeń) jest mocno zaburzone, na przykład przez nałożenie konwencji onirycznej lub fantastycznej na specyfikę języka opowieści, który często poprzez zapośredniczenie w „świadomości” podmiotu ustanawia własny kognitywny porządek, wzmocniony ponadto odpowiednio metaforyzacją, symbolizacją, alegoryzacją tworzącą porządek *quasi*-mityczny lub oniryczny. Wspomniany związek przyczynowo-skutkowy ulega dodatkowo zachwianiu przez niespodziankową strategię, a także przez dygresyjną rozbudowę epizodów (jak u Gombrowicza). Czasem na takiej dygresji zbudowana jest cała fabuła, na przykład w opowiadaniu Mrożka *Ona*, gdzie strzelbie zostały nadane cechy ludzkie,

⁴⁰ Ch. Baudelaire, *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych* [w:] *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i tłum. J. Guze, komentarz i przypisy C. Pichois w tłum. J.M. Kłoczowskiego, Gdańsk 2000, s. 155.

⁴¹ B. Leśmian, *Dziewczyna* [w:] *Idem, Poezje*, wybór i wstęp B. Zadura, Lublin 1989, s. 178.

takie jak melancholia, urok osobisty, stany emocjonalne itd. Zabieg antropomorfizacji organizuje cały świat przedstawiony, czyni z przedmiotu kontrpodmiot. Ponadto akcja w utworze groteskowym cechuje się zróżnicowaną dynamiką, na przykład statyczny stan (Kafka, Orwell) może być traktowany jako akcja. Świat, który rozgrywa się w „głowie”, w myślach bohatera, bywa strumieniem świadomości jak na przykład w *Wychowanku* Henry’ego Jamesa i nierzadko pełni funkcję świata przedstawionego albo jest jednym z jego kardynalnych składników.

Główny wątek, czyli najczęściej sfera motywów centralnych, w grotesce staje się pretekstem, makietową konstrukcją. Idea dzieła (będąca przecież kością konstrukcyjną) zostaje skutecznie utajona, zatopiona w wieloznacznościach, obrazach, dygresjach, bohaterach, zdarzeniach, czasie i przestrzeni itd. Należy ją z tej mozaiki nierówno rozkładających się akcentów wyinterpretować, wyizolować na drodze wieloaspektowej i wielowariantowej lektury. Utwór groteskowy przypomina zatem wielopoziomą alegorię rozrasta (także przez piętrowość znaczeń) do ogromnych rozmiarów – zarówno od strony formalno-konstrukcyjnej, konwencjonalnej, jak i od strony semantycznej.



Joanna Burgirlł, *Kontrasty III*