

Dymkowe pantaloney i wasy na czole, czyli o grotesce w sposobie opisu pozazdarzeniowych element6w narracji w *Martwych duszach* Mikołaja Gogola

Martwe dusze Mikołaja Gogola uważa się za jego najlepsze dzieło. Dzieło, w którym doprowadził do perfekcji posługiwanie się groteską jako środkiem służącym demaskacji absurd6w funkcjonowania 6wczesnej państwowośći rosyjskiej, obnażaniu usterek i śmiesznoetek biurokratycznego systemu, a także, co najwaźniejsze, jako środkiem prowadzącym do odst6ni6cia uniwersalnej prawdy o ludzkich charakterach. Barwnie, niezwycczajnie, niemal karykaturalnie portretuj6c środowisko notabli z prowincjonalnej guberni, z całym towarzyszącym mu majdanem łajdactw i dziwactw, ukazuje moraln6 m6ałość i duchow6 martwość ukryte pod płaszczkiem konwenans6w i drobnych aktywnośći.

Groteska przenika przez cały 6w „poemat”, jak zwykł mawiać o powieści sam autor. Obejmuje zarówno kompozycję utworu – która niejako wskrzesza wyczerpan6 już w tamtych czasach formułę powieści łotrzykowskiej, to zn6w nawi6zuje do dantejskiej podr6ży po piekle, tchn6wszy w ni6 karnawałowego ducha¹ – fabułę, dob6r bohater6w, jak równieź narrację, która 6czy rozmaite style, kontrastuje wzniosłość z dosadnośc6, czerpie i z *Biblii*, i z ludowej kultury śmiechu.

„Technika kontrastowych zestawień jest bowiem jedn6 z gł6wnych strategii, jak6 postuguje się Gogol w *Martwych duszach*. 6czenie nieprzystaj6cych do siebie styl6w, j6zyk6w i element6w rozmaitych poetyk tworzy groteskow6 mieszanek6, która ma w sobie tyle samo komizmu i drwiny, co powagi i tragizmu”².

Groteskowe elementy zawieraj6 się równieź w opisie pozazdarzeniowych skł6dnic6w świata przedstawionego i s6 tym, co chyba w najwyższym stopniu stanowi o specyficznym klimacie utworu. Jest to bowiem pierwszy, podstawowy poziom, na którym czytelnik styka się z charakterystycznym dla powieści „wykrzywieniem” świata i z którym podczas dalszej lektury nieustannie obcuje. Zanim jeszcze rozpozna grotesk6 na poziomie kompozycji, przebiegu fabuły i dziełań bohater6w, napotka jej zapowiedź w opisie. Dlatego postawiłam sobie za cel niniejszego opracowania drobiazgow6 przyjrzenie się elementom groteski w metodach obrazowania wygl6du postaci, miejsc i przedmiot6w wyst6puj6cych w powieści oraz prób6 zdefiniowania użytych w tym celu technik.

Gogol specyficzenie buduje narrację *Martwych dusz*. Sprawia wraźenie, że nad całośc6 czuwa narrator nieb6d6cy elementem świata przedstawionego, posiadaj6cy

¹ M. Bachtin, *Rabelais i Gogol* [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 587.

² T. Macios, *Posłowie* [w:] M. Gogol, *Martwe dusze*, tłum. W. Broniewski, Krak6w 2008, s. 213.

typową wszechwiedzę o bohaterach i świecie, w którym żyją, sam zaś niemający z nim nic wspólnego. Jednakże szybko okazuje się, że jest to narrator chimeryczny, który ze swej wszechwiedzy korzysta wybiórczo, w zależności od własnego nastroju bądź domniemyanych oczekiwań odbiorcy. Nieoczekiwanie zdarza mu się o pewnych, zdawałoby się istotnych, sprawach nie wiedzieć, a jednocześnie posiada on wiedzę o nieistotnych drobiazgach, wydarzających się gdzieś w zaciszu alkowy trzecioplanowych postaci („Na co małżonka powiedziała: – Hm! – i trąciła go nogą”³). To znów nie chce lub nie potrafi (!) czegoś opisać, o czym bezpośrednio informuje czytelnika, ujawniając się i wysuwając na plan pierwszy swoją własną osobę. W ten sposób pośrednio sam staje się bohaterem powieści, choć nie bierze aktywnego udziału w jej wydarzeniach. Są to cechy charakterystyczne dla skazu, które podają w wątpliwość obiektywizm opowiadania, czyniąc je relacją naznaczoną osobowością i poglądami opowiadacza. Ponadto narrator nader często podąża śladem rozumowania swoich bohaterów i przedstawia rzeczywistość tak, jak ona jawi się im bezpośrednio, a nawet podporządkowuje im tok swojej opowieści. Owa „chimeryczność” narratora, gra z konwencją, niekiedy prześmiewanie swojej własnej funkcji noszą znamiona autokarykatury i już same w sobie podważają narratorskie serio. Opis również, podobnie jak sam narrator, bywa zmienny i podległy jego humorom. Są więc w powieści ustępy, których nie powstydziliby się mistrzowie realizmu, są urywki niemal zupełnie liryczne, ale są też fragmenty kuglarskie, przerwane, przerysowane, które czynią ze świata przedstawionego groteskowe podłoże dla mających się spełnić wydarzeń.

Jednym z podstawowych zabiegów, które stosuje autor *Nosa*, jest zaburzenie proporcji ilości uwagi, jaką tradycyjnie i z logicznego punktu widzenia należałoby poświęcić ważnym, mniej ważnym lub zupełnie nieważnym elementom powieściowej rzeczywistości. Najjaskrawszym tego przykładem jest sposób, w jaki zostaje przedstawiony główny bohater Cziczikow. Przez bardzo długi czas czytelnik nie wie o nim niemalże nic, tyle tylko na ile daje się on poznać mieszkańcom miasta N., do którego przybył nie wiadomo skąd i nie wiadomo w jakim celu. Odbiorca musi pozostać w tej niewiedzy aż do ostatnich stron powieści, kiedy to narrator, ostatecznie, podejmuje się wszystko wyjaśnić.

„W końcu i droga przestała go zajmować i [Cziczikow] zaczął z lekka przymykać oczy i skłaniać głowę do poduszki. Autor przyznaje się, że nawet rad jest temu, znajdując w ten sposób okazję do pomówienia o swym bohaterze, bo dotychczas, jak czytelnik zauważył, bez ustanku mu przeszkadzało to Nozdriow, to damy, to plotki miejskie, to wreszcie tysiące tych drobiazgów, które tylko wtedy wydają się drobiazgami, gdy są wprowadzone do książki, a dopóki odbywają się w świecie, uważa się je za bardzo ważne sprawy. Ale teraz odłożymy wszystko na bok i przystąpimy wprost do rzeczy”⁴.

„Teraz”, czyli na sam koniec, po tym, jak już wydarzyło się wszystko, co miało się wydarzyć w tej pierwszej z trzech planowych części historii i co autor zalicza do przeszkadzających mu dotąd drobiazgów. Przyjrzyjmy się zatem, jak wygląda rozłożenie akcentów, kiedy Cziczikow przyjeżdża pierwszy raz do miasta i w ogóle po raz pierwszy pojawia się

³ M. Gogol, *Martwe dusze*, op. cit., s. 14.

⁴ Ibidem, s. 185.

w powieści. Wszystko wydaje się bardziej zajmujące niż on sam. Autor rozpoczyna od opisu bryczki, która wjechała do bramy hotelu, przytacza dosłownie rozmowę dwóch przypadkowych chłopów, którzy zastanawiali się, czy dojechałoby się nią do Moskwy, oraz podaje szczegóły ubioru przypadkowego przechodnia.

„I jeszcze, kiedy bryczka podjechała do hotelu, nawinął się młodzieniec w białych dymkowych pantalonach, bardzo wąskich i krótkich, we fraku z pretensjami do mody, spod którego było widać gors spięty tuską spinką z pistoletem z brązu. Młodzieniec odwrócił się, popatrzył na pojazd, przytrzymał ręką czapkę, która mu omal nie zleciała na wietrze, i poszedł w swoją stronę”⁵.

Oprócz tego uwagę poświęca się hotelowemu pokojowi, handlarzowi sbitniem z pobliskiego sklepiku i szeregowi przedmiotów, z którymi podróżuje główny bohater, łącznie z zaznaczeniem, że papier, w który owinięto pieczoną kurę, był niebieskiego koloru. Autor bierze pod lupę elementy zupełnie przypadkowe, niestanowiące o dalszych losach bohatera, niewiele – jeśli cokolwiek – o nim mówiące, niebędące też zapowiedzią jakichś innych, późniejszych wydarzeń. Ujmując rzecz metaforycznie, można powiedzieć, że w utworze mamy do czynienia z mnóstwem powieszonych strzelb, z których żadna nigdy nie wystrzeli. Na tym tle biedny Cziczikow zostaje niemal zupełnie pominięty, wspomniany jednym, absurdalnie ogólnikowym zdaniem:

„W bryczce siedział pan niezbyt przystojny, ale i niebrzydki, ani nazbyt tłusty, ani nazbyt chudy; nie można powiedzieć, żeby stary, jednak niezbyt młody”⁶.

Owa ogólnikowość jest – obok niczym nieuzasadnionej drobiazgowości – kolejnym charakterystycznym elementem Gogolowskiego opisu. Uzyskany w ten sposób kontrast wprowadza zamieszanie, odwraca uwagę od rzeczy istotnych, sytuując błahość na pierwszym, honorowym miejscu. To odwrócenie porządków kojarzy się z wariackim prawem święta błaznów. Znamienne, że Cziczikow opisany jest jedynie przez zaprzeczenie różnych, przeciwnych sobie cech. Żadna konkretna własność nie zostaje mu przypisana wprost. Wydaje się zatem absolutnie nijaki, doskonale niecharakterystyczny, co w gruncie rzeczy jest swoistą hiperbolizacją, ostentacyjnym wypukleniem przeciętności i bezbarwności. Dopiero dużo później do aparycji Cziczikowa Gogol dokłada, niejako „na dobitkę”, jeden drobny szczegół, którego w dodatku nie można być zupełnie pewnym, bo mówi o nim sam bohater. „Popatrz no – mawiał zwykle, gładząc go dłonią – jaki ja mam podbródek: zupełnie okrągły!”⁷.

Co więcej, Cziczikow okazuje się reprezentantem konkretnego typu mężczyzny, a nawet reprezentantem grupy społecznej czy mentalnej; ludzi, których poza wyglądem łączyć może również usposobienie.

„Mężczyźni tutaj, jak i wszędzie, byli dwóch rodzajów: jedni chudzi, uwijający się wciąż wokół dam (...). Inny rodzaj mężczyzn stanowili tłuści, albo też tacy jak Cziczikow, to jest nie żeby nazbyt tłuści, ale i nie chudzi. Ci, wprost przeciwnie, krzywili się i stronili od dam, i tylko rozglądali się po kątach, czy służący gubernatora nie rozstawia gdzie zielonego stolika do wista”⁸.

⁵ Ibidem, s. 5.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, s. 111.

⁸ Ibidem, s. 12.

Dalej mówi się jeszcze: „wątliwe nawet, czy panowie tego rodzaju, to jest niezbyt tłusci, jednak i nie chudzi, zdolni są do miłości”⁹. To przewrotne uczynienie z braku konkretnej cechy znamiennej jest zabiegiem, który znakomicie podkreśla miłośkość, nijakość, banalność i powtarzalność ludzkich charakterów, pozwalając jednak na uniknięcie nazwania zjawiska po imieniu, użycia jednoznacznie pejoratywnych określeń w stosunku do bohaterów.

Warto zauważyć, że właściwie z opisu tego wynika tylko jedna cecha, mianowicie, że Cziczikow jest „średniej tuszy”. Gogol często ucieka się do zabiegu polegającego na określaniu bohatera przez jedną tylko cechę. Resztę charakterystyki twórca pozostawia w niedopowiedzeniu, a czasem nawet przerywa ją, ledwo zaczawszy. I tak, po zaskakująco wyczerpującym przybliżeniu czytelnikowi niezbyt godnej uwagi postaci, jaką jest Pietrek (bo „autor lubi być we wszystkim bardzo dokładny”), przychodzi kolej na stangreta Selifana:

„Stangret Selifan był zupełnie inny... Ale autor ma wielkie skrupuły, że zajmuje tak długo czytelników ludźmi niskiego pochodzenia, wiedząc dobrze, jak niechętnie zawierają oni znajomość z niższą klasą. Rosjanin taki już jest: ma wielką ochotę do zapoznania się z tym, kto jest choćby o jedną rangę wyższy od niego (...). Lecz jakkolwiek przykre jest i to (...) trzeba wrócić do bohatera”¹⁰.

Opis zostaje przerwany dygresją, nie nadarzy się już okazja, aby do niego powrócić. W innym miejscu autor uchyla się od rozwinięcia tematu w następujący sposób:

„Żeby to trochę wyjaśnić trzeba by dużo powiedzieć o samych damach, o ich towarzystwie, namalować, jak to się mówi, żywymi barwami ich duchowe zalety; ale to dla autora jest bardzo trudne. Z jednej strony powstrzymuje go bezgraniczny szacunek dla małżonek dygnitarzy, a z drugiej strony... z drugiej strony, po prostu trudno. Damy miasta N. były... nie, nie mogą w żaden sposób; odczuwam po prostu onieśmienie. W damach miasta N. najbardziej godne uwagi było to... To aż dziwne, pióro zupełnie się nie porusza, jakby miało w sobie ołów. Tak więc już być musi: opis ich charakterów trzeba widocznie pozostawić temu, kto posiada żywsze barwy i większą ich ilość na palcu; a nam wypadnie powiedzieć zaledwie kilka słów o zewnętrznym wyglądzie i o tym, co jest najbardziej powierzchowne”¹¹.

Wszystko to sprawia wrażenie, że opisów w powieści nie brakuje, w rzeczywistości jednak w wielu wypadkach są to deskrypcje „pozorne”, niekompletne, ostatecznie niewiele mówiące, a jeśli już, to prędzej oznajmiające o tym, jakie coś nie jest, niż jakie jest faktycznie.

„Twarz jego nie miała w sobie nic osobliwego, była prawie taka sama jak twarze chuderlawych starców, tylko podbródek wysuwał mu się naprzód tak daleko, że musiał go wciąż zakrywać chustką, żeby go nie opluć (...)”¹².

Jest to kolejny przykład opisu przez zaprzeczenie, połączony z typiczną ogólnikowością: twarz bez żadnej osobliwej cechy, ponadto podobna do tych, jakie mają chuderlawi starcy (Gogol ponownie, niejako *ad hoc*, tworzy typ – zakładada, podobnie jak w wypadku

⁹ Ibidem, s. 140.

¹⁰ Ibidem, s. 16.

¹¹ Ibidem, s. 131.

¹² Ibidem, s. 96.

ani chudych, ani grubych, że chuderlawi starcy mają twarze o cechach powtarzalnych i doskonale znajomych czytelnikowi); natomiast ów monstrualny podbródek jest przykładem zastosowania kolejnych środków charakterystycznych dla twórczości Gogola, bliskich karykaturze: hiperbolizacji i deformacji.

Przez deformację rozumie nadawanie bohaterom cech wyglądu, wymykających się normie, wykraczających poza to, co znane i powszechne, zwykle poprzez wyolbrzymienie danej cechy (jak w wypadku podbródka) albo ukazanie jej w nietypowej odstonie. Ponad tę jedną, zwykle nieznacznie zmodyfikowaną właściwość przedstawiana postać niczym nie różni się od swoich towarzyszy, nie przejawia żadnych nadprzyrodzonych zdolności, nic nie świadczy o jej magicznej proveniencji (co pozwoliłoby na przykład sklasyfikować ją jako postać fantastyczną). Przeciwnie: doskonale wpisuje się w ziemski, codzienny porządek wraz ze swoim „odchyleniem”, które zdaje się nie zwracać niczyjej uwagi, a w gruncie rzeczy może być nawet tylko złudzeniem, przywidzeniem. Gogol gra tym bardzo subtelnie i umiejętnie, wplatając tego typu motywy niemalże na marginesie całej historii. I tak na przykład Cziczikow zostaje przyjęty do hotelu przez służącego, „numerowego, człowieka żywego i ruchliwego do tego stopnia, że nawet nie można było dostrzec, jaką miał twarz”¹³. To znów „na twarzy Maniłowa z uciechy pozostały tylko nos i usta, oczy zupełnie znikły”¹⁴. Pisarz chętnie wprowadza do tekstu okoliczności, które tłumaczą tego typu osobliwości, takie jak zapadający zmierzch:

„Pstry szlaban nabrał jakiegoś nieokreślonego koloru; zdawało się, że wąsy stojącego na warcie żołnierza są umieszczone na czole, o wiele wyżej niż oczy, a nosa jakby całkiem nie było”¹⁵.

Gogol, bez popadania w fantastykę, zaludnia karty swojej powieści ludźmi bez twarzy, twarzami bez oczu, to znów postaciami zastygłymi w dziwnych parkosyzmach i, mimo że żadna z tych anomalii nie jest opisana jako rzeczywiście istniejąca, chociaż są wspomniane ledwie mimochodem, w realistycznie przedstawianym świecie budują element obcości, dziwności, niesamowitości, a w efekcie przekładają się na wrażenie groteskowości, zgodnie z teorią Kaysera, że groteska to nagle (niespodziewanie) wyobcowujący się świat¹⁶.

Takim „wyobcowywaniem” bywają w *Martwych duszach* również niezwykle rozbudowane porównania, które kierują uwagę czytelnika w zupełnie innym kierunku, niżby się tego spodziewał. Te nieoczekiwane zwroty, najczęściej zbudowane na silnym kontraście bądź zupełnie nieprzystającej tematyce (porównanie kelnerów do much obciążających „białą, lśniącą rafinadę”) burzą czytelniczy spokój, mącą harmonię przedstawianych scen, wprowadzają wrażenie obcości, często wywołujące śmiech¹⁷. Zmuszają tym samym do ciągłej uwagi i aktywności interpretacyjnej.

„Można w nich odnaleźć [w porównaniach – dopisek K.M-L.] stylistyczne tradycje poematów heroikomicznych – takich jak choćby parafraza *Eneidy* pióra ukraińskiego pisarza, Iwana Kotłarewskiego

¹³ Ibidem, s. 5.

¹⁴ Ibidem, s. 116.

¹⁵ Ibidem, s. 108.

¹⁶ W. Kayser, *Próba określenia groteskowości*, „Pamiętnik Literacki”, 1979, z. 4, s. 271–280.

¹⁷ Ibidem.

– widoczne w typowo burleskowym zastosowaniu podniosłego języka do opisu trywialnych sytuacji i zdarzeń”¹⁸.

Porządany element zadziwienia Gogol uzyskuje również poprzez zaskakujące, nietypowe porównania ludzi do przedmiotów, zyskując tym samym niezwykłą plastyczność opisu i budząc niezwykłe skojarzenia, często ciężące w stronę deformacji.

„Niekörtzy mieli twarze zupełnie jak źle wypieczony chleb: policzek wyduęto w jedną stronę, brodę wykrzywiło w inną, górną wargę wduęto jak pęcherz i ta na dodatek pękała; słowem, całkiem nieładnie”¹⁹.

Szczególnie interesujące wydaje się to, że opis ten dotyczy grupy społecznej, dla której wspólnota aparycji nie ma żadnego logicznego uzasadnienia, mianowicie – urzędników Izby Skarbowej. Dzięki temu przerysowaniu tworzy się jednak wrażenie, że wspólna, nadzwyczajna szpetota twarzy musi iść w parze z niezbyt pięknymi charakterami ich przedstawicieli.

Mocno zaskakujący jest również opis gubernatorówny, w którym świeżą piękność szesnastoletniej panny autor porównuje do uroku... jajka.

„Ładniutki owal jej twarzy był zaokrąglony jak świeżutkie jajeczko i podobnie jak on bielił się jakąś przeźroczystą białością, jak wtedy, gdy świeże, dopiero co zniesione, jest trzymane pod światło w smagłych rękach badającej je klucznicy i przepuszcza przez siebie promienie jaśniejącego słońca (...)”²⁰.

Uporczywe zestawienia ludzi i przedmiotów rozsiane są po całej opowieści:

„(...) handlarz sbitiniami, z samowarem z czerwonej miedzi i o twarzy tak samo czerwonej jak samowar, tak, że z daleka można by pomyśleć, że na oknie stoją dwa samowary, gdyby jeden z samowarów nie miał czarnej jak smoła brody”²¹. „Wujek Miniaj, chłop barczysty, z czarną jak węgiel brodą i brzuchem podobnym do olbrzymiego samowara, w którym gotuje się wrzątek dla całego zziębniętego rynku (...)”²². „(...) dwie twarze: kobieca w czepcu, wąska, długa jak ogórek, i męska – okrągła, szeroka jak tykwy mołdawskie, z których w Rosji robi się bałałajki (...)”²³, etc., etc.

Zabiegi tego typu nie tylko wprowadzają komizm i oryginalne konotacje, lecz także wskazują na określony symboliczny związek; Gogol ukazuje społeczność miasteczka N. i okolicznych wiosek jako ludzi w pewnym sensie samowolnie uprzedmiotowionych. Wskazuje na jedność człowieka z przedmiotem i przez przedmiot go określa.

I tak jak Pietrka dookreśla wciąż wspomniany szynel o „wiadomo jakim” zapachu, tak Sobakiewicz²⁴ – cały jego dom, meble, sprzęty. Bohater wydaje się zespolony ze swoim dobytkiem:

¹⁸ T. Macios, *Posłowie* [w:] M. Gogol, *Martwe dusze*, op. cit., s. 216.

¹⁹ M. Gogol, *Martwe dusze*, op. cit., s. 190.

²⁰ Ibidem, s. 74.

²¹ Ibidem, s. 6.

²² Ibidem, s. 74.

²³ Ibidem, s. 77.

²⁴ On sam jest porównany do niedźwiedzia, co według Bohdana Galstera wiąże się z jarmarcznym porządkiem *Martwych dusz*. Zob. B. Galster, *Wstęp* [w:] M. Gogol, *Martwe dusze*, t. 1, 2, tłum. W. Broniewski i M. Leśniewska, Wrocław 1998, s. XV.

„Stół, fotele, krzesła, wszystko to nosiło na sobie tę samą cechę ciężkości i niepokoju, słowem każde krzesło zdawało się mówić: »Ja również jestem Sobakiewiczem!« lub: »I ja jestem podobne do Sobakiewicza!«”²⁵.

Równie nierozzerwalnie złączony czy wręcz zrośnięty z przedmiotami jest Pluszkin, wielki zbieracz, który także, na swój sposób, podobny był do otaczających go przedmiotów, złączony z nimi wspólnotą niechlujstwa, nagromadzenia i starości.

Przedmioty odgrywają znaczącą rolę w budowaniu groteskowego nastroju *Martwych dusz*. Stanowią nie tylko ważny punkt odniesienia w tworzeniu osobowości bohaterów, lecz także służą wprowadzeniu absurdalnego pierwiastka w tok opowieści, sprzyjają pojawianiu się dygresji, odwracają uwagę od istoty rzeczy albo po prostu są humorystyczne:

„Pan zdjął czapkę i odwiązał z szyi wełniany, o tęczyowych kolorach szalik, jaki ludziom żonatom własnoręcznie robi żona, dając przy tym dobre rady, jak go zawiązywać, a kawalerom – nie mogą na pewno powiedzieć, kto im robi. Bóg ich raczy wiedzieć, ja nigdy nie nosiłem takich szalików”²⁶.

Innym razem przedmioty wkraczają na scenę w długim szeregu, tworząc tym samym groteskowe nagromadzenie, lub ukazują się w najmniejszych detalach, z ową wybiórczą dokładnością (niepozbanioną odrobiny ironii), którą tak upodobał sobie autor:

„Autor jest pewien, że istnieją tacy ciekawi czytelnicy, którzy życzyliby sobie poznać plan i rozkład wewnętrzny szkatułki. Proszę bardzo, czemuż by ich nie zadowolić? Oto rozkład wewnętrzny: na samym środku mydelniczka, za mydelniczką sześć do siedmiu wąskich przegródek na brzytwy [skąd nagle to wahanie, czy sześć, czy siedem? – przyp. K.L.-M.]; potem kwadratowe zakamarki na katamarz i piaseczniki z wydrążoną pomiędzy nimi łódeczką do piór, laku i innych przedmiotów podłużnych; następnie przeróżne przegródki z pokrywkami i bez pokrywek do krótkich przedmiotów, wypełnione wizytówkami, zawiadomieniami pogrzebowymi, biletami teatralnymi i innymi, składanymi na pamiątkę. Cała górna część szkatułki ze wszystkimi przegródkami dawała się wyjmować, a pod nią znajdowała się przestrzeń zajęta plikami papierów; potem zaś następowała mała skrytka na pieniądze, wysuwająca się nieznacznie z boku szkatułki. Skrytka ta była zawsze tak śpiesznie wsuwana i wysuwana przez właściciela, że nie można powiedzieć na pewno, ile tam było pieniędzy”²⁷.

Groteskowo również zarysowuje się przestrzeń akcji utworu. Gogol opisuje ją to z zachowaniem wszelkich rozmaitych szczegółów, to znów zdawkowo i zdając się na wycucie czytelnika: „Pokój był wiadomego rodzaju, bo i hotel był wiadomego rodzaju”²⁸. To porozumienie („oko” puszczone do odbiorcy), wprowadza atmosferę familiarności, podkreśla wspólnotę narodowego doświadczenia, jakim jest po prostu życie w jednym państwie, w jednym czasie. Na tej bazie Gogol rysuje grubymi kreskami kilka bujnych, powtarzalnych cech, takich jak „odwieczna żółta farba”, która pokrywa niemal wszystko, co jest pomalowane, czy nieustannie wyboiste drogi „dzięki brukowi, który jak wiadomo, ma siłę podrzucającą”, albo „jak to u nas, niedorzeczność i dzicz po obu stronach drogi: górki, jedlina, niziutkie, rzadkie kępy młodych sosen, opalone pnie starych, dziki wrzos i tym podobne głupstwa”²⁹.

²⁵ M. Gogol, op. cit., s. 79.

²⁶ Ibidem, s. 7.

²⁷ Ibidem, s. 45.

²⁸ Ibidem, s. 6.

²⁹ Ibidem, s. 17.

Poza tym miejsca (podobnie jak przedmioty) współgrają z zamieszkującymi je ludźmi, nabierają ich cech.

„Było widoczne, iż przy jego budowie [domu Pluszki – dopisek K.M.-L.] architekt nieustannie walczył z gustem gospodarza. Budowniczy był pedantem i chciał symetrii, gospodarz – wygodny i widocznie wskutek tego zabił po jednej stronie wszystkie okna, a zamiast nich wywiercił jedno maleńkie, prawdopodobnie potrzebne dla ciemnego lamusa”.

Także i przy okazji przedstawiania miejsc ucieka się do metod, z których korzysta, prezentując ludzi i przedmioty (nagromadzeń, hiperbolizacji, nadmiernej szczegółowości), albo odmawia opisu w ogóle:

„Należałoby opisać izby kancelaryjne, przez które przechodzili nasi bohaterowie, lecz autor żywi wielką obawę w stosunku do urzędów. Jeżeli zdarzyło mu się przechodzić przez nie, nawet przy ich najbardziej świetnym i uszlachetnionym wyglądzie, zawsze starał się przebiec je możliwie najszybciej, ze spuszczonymi pokornie oczami, dlatego też zupełnie nie wie, jak tam wszystko rozwija się i kwitnie”³⁰.

Gogol tworzy świat szkieletowy, określony paroma cechami, z jednym, często przypadkowym elementem wysuwającym się na plan pierwszy. Jego uwypuklenie nadaje całości groteskową niezwykłość. Innym razem z fotograficzną dokładnością przedstawia detale jakiegoś kąta. Można odnieść wrażenie, że pisarz „wodzi czytelnika za nos”, mamiąc go obietnicą ukazania całości, ale prezentując jedynie wybrane ułamki rzeczywistości.

Zmiana perspektywy, zaburzenie proporcji, sankcjonowanie błahości, absurdałne nagromadzenia, nagłe niedopowiedzenia, karykaturalne deformacje, niczym nieumotywowana szczegółowość, zaskakujące, kontrastowe porównania, porozumiewawcza ogólnikowość, generalizacja – wszystko to składa się na subtelną, ale wszechobecną groteskowość w Gogolowskim opisie.

Summary

The Grotesque in Grief and the Grotesque in Laughter in Selected Works by French Playwrights and in Gogol's Plays

The grotesque as an aesthetic category based on contrast and negation is typical of romantic literature. Developed by Victor Hugo and presented in 1827 in his *Préface de Cromwell*, it was adopted by writers all over Europe. The dramatic works by Hugo, Alexandre Dumas father and Nicolai Gogol illustrate this concept with utmost relevance, but also they reveal the differences in how individual authors understood the grotesque. The French writers connect it with pathos, therefore they concentrate on the suffering and duality of their heroes. Hugo's *Cromwell* (1827) and Dumas' *Antony* (1831) are two best examples of such a use of the grotesque. For Gogol the grotesque is a method of showing the world permeated by laughter (his famous concept of laughter in tears). His works, especially the comedy *The Government Inspector* (*Revizor*, 1836), resort to satirical solutions. The article also highlights the rhetorical aspect of the texts under discussion.

³⁰ *Ibidem*, s. 117.