

Magdalena Stańczuk

Tropologiczna koncepcja groteski

1. Wprowadzenie

We współczesnych ujęciach groteska opisywana jest przede wszystkim z estetycznego punktu widzenia. Badacze zwracają uwagę na takie przejawy tej kategorii, jak monstrualność, brzydota, tajemniczość, fantastyczność, dziwaczność, mechaniczność i deformacja. Wszystkie te elementy są bardzo wyczerpująco przedstawiane, pojawiają się w ich omówieniach jednak również takie składniki groteski, których charakterystyka nie wyczerpuje możliwości ich opisu merytorycznego. W niniejszym artykule postaram się skupić na teoretycznym ujęciu tej kategorii, a więc podejmę próbę opisanie mechanizmów, jakimi groteska literacka się posługuje. Na początek niezbędne jest jednak choćby skrótowe spojrzenie na dotychczasowe jej ujęcia, stanowiące podstawę naszych badań. Jak stwierdził Włodzimierz Bolecki:

Poświęcono jej [grotesce – M.S.] setki rozpraw, książek, studiów. Jednakże gdy ktoś chce się posłużyć terminem „groteska” do własnych rozważań analitycznych, staje przed problemem nierozwiązywalnym: wielość definicji, a przede wszystkim semiotyczna, historyczna i typologiczna różność przykładów uniemożliwiają sensowne posługiwanie się tym terminem¹.

Przyjęło się sądzić, iż współczesna forma groteski, występująca w literaturze najnowszej, narodziła się w wieku XX², kiedy to najbardziej znani autorzy wykorzystywali ją w swoich dziełach – mam tu na myśli między

¹ Włodzimierz Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, w: *idem, Pre-teksty i teksty*, PWN, Warszawa 1991, s. 106.

² Zob. Michał Głowiński, *Sztuczne awantury*, w: Roman Jaworski, *Historie maniaków*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 5-23. Badacz upatruje początków współczesnej groteski dopiero w szybkowej fazie Młodej Polski – wraz z publikacją utworów Romana Jaworskiego.

innymi Witkacego czy Gombrowicza oraz późniejszych twórców czerpiących z dorobku literackiego tych pisarzy. Należy jednak pamiętać, że groteska ma swoje źródła w sztukach wizualnych, a więc w malarstwie, rzeźbie i architekturze już w epoce średniowiecza. W literaturze szeroko pojęta groteska również pojawiała się na przestrzeni wieków, należy natomiast zaznaczyć, że to dopiero romantyzm rozwinął jej teoretyczną koncepcję na tyle, by została ona upowszechniona w dziełach literackich. Mam tutaj na myśli przede wszystkim rozprawę Victora Hugo, który obszerny wywód na ten temat umieścił w swojej przedmowie do dramatu *Cromwell* z 1827 roku³. Wraz z chrześcijaństwem, jak twierdzi Hugo, pojawiło się uczucie nieznanne starożytności, łączące w sobie powagę ze smutkiem, czyli melancholia. Zaczęło ono towarzyszyć człowiekowi zamkniętemu w sobie i wzbudzało w nim litość wobec rodzaju ludzkiego oraz refleksję nad gorzką nędzą życia⁴. Wprowadziło w ten sposób pierwszą dysharmonię, a więc połączenie ducha melancholii i medytacji z „demonami analizy i dysputy”. Jak twierdzi Hugo, chrześcijaństwo prowadzi poezję do prawdy, a więc do przedstawiania natury, taką, jaką jest, wraz ze wszystkimi występującymi w niej przeciwieństwami. Dlatego właśnie w jego ujęciu groteska wyjada się tak bardzo powiązana z realizmem. Hugo uważa, że

[...] chrześcijaństwo prowadzi poezję do prawdy. Tak jak ono, muza nowoczesna ogarnia rzeczy widzeniem głębszym i szerszym. Czuje ona, że nie wszystko w stworzeniu jest po ludzku piękne, że brzydota istnieje obok piękna, to co szkaradne przy tym, co miłe dla oka; że groteska jest drugą stroną wzniosłości, a zło jawi się wraz z dobrem, mrok ze światłem⁵.

Groteska jest zatem z jednej strony harmonią przeciwieństw, z drugiej – nieodłącznym elementem realistycznego przedstawienia świata, ponieważ nie istnieje świat zbudowany wyłącznie z piękna. Przy czym to połączenie przeciwstawnych stanów, rzeczy, emocji, elementów nie byłoby zwykłym mieszanym, a właśnie konkretnym sposobem łączenia ich wbrew odmiennej naturze łączonych zjawisk.

Podobnie charakteryzują kategorię groteski współcześni badacze. W tę formułę wpisuje się najpełniej definicja Michała Głowińskiego, charakteryzującego groteskę jako kategorię estetyczną będącą zbiorem harmonij-

³ Victor Hugo, *Przedmowa do dramatu „Cromwell”*, przeł. J. Parvi, w: *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, red. A. Kowalczykova, PWN, Warszawa 1995.

⁴ *Ibidem*, s. 303.

⁵ *Ibidem*, s. 304.

nych, sfunkcjonalizowanych dysonansów⁶. Jest więc ona swego rodzaju apelem do pewnej świadomości społecznej formułowanym przez negację. Inaczej postrzegana groteska, choć również w kategoriach estetycznych, opisywana jest jako wszystko to, co człowiekowi obce. W ten sposób definiuje ją Wolfgang Kayser – opierając się na tezie, że pojęcie groteskowości odnosi się do procesu twórczego, dzieła i jego odbioru. Badacz podziela przekonanie Głowińskiego, iż jest to podstawowe pojęcie estetyczne⁷. Kayser do groteskowych zalicza stworzenia, których tryb życia nie jest powszechnie znany, a także wszystko to, co ludzkie, a staje się mechaniczne, oraz to, co mechaniczne, a staje się ludzkie. Można powiedzieć, że groteskowym byłoby wedle Kaysera wszystko, co obce, tajemnicze, szalone, przerażające, a przede wszystkim zewnętrzne. Groteska byłaby dla niego światem, którego pewne struktury stały się nam obce. Pogląd ten wydaje się bliski refleksjom Lee Jenningsa, który zaznacza, że wszystko, co groteskowe, musi być stworzone na kształt ludzki. Z jednej strony zatem bardzo nam bliskie, z drugiej obce. Przy czym im bardziej twór przypomina człowieka, tym bardziej – zdaniem badacza – wyrazista staje się jego groteskowość⁸. Jean Onimus zaś wskazuje na rozbicie naturalnego porządku oraz dystans, jaki charakteryzuje groteskę. Dla niego groteskowość jest wtórnym stanem świadomości, a więc towarzyszy refleksji nad życiem i wynika z porównania rzeczy takimi, jakimi są w głębi, z takimi, jakie wydają się nam powierzchniowo⁹. W związku z tym głównym celem groteskowości jest według badacza demaskowanie rzeczywistości poprzez ukazywanie wyraźniej cech na pierwszy rzut oka mogących pozostać niezauważonymi, a jednocześnie bliskich owej demaskowanej codzienności, jak prace karykaturzystów, określanych przez badacza mianem swego rodzaju prześwietlenia¹⁰. Dla Bernarda McElroya natomiast groteska to forma gry z elementem serio. Swego rodzaju kontinuum mogące zaznaczać się w różnym stopniu w całkowicie odmiennych dziełach. Dopatruje się on dwóch przyczyn efektu groteskowego, których nie da się całkowicie od siebie oddzielić, tj. wypartej traumy z dzieciństwa oraz przewyższonych sposobów myślenia pierwotnego. Samo zaś tworzenie groteski nie przebiega w procesie łączenia ze sobą odmiennych form, a poprzez tworzenie kontekstu umożliwiającego zniekształcenie. A więc, „przedstawić przed-

⁶ Michał Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna*, w: *Groteska*, red. M. Głowiński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 6.

⁷ Wolfgang Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, w: *Groteska*, s. 18.

⁸ Lee Byron Jennings, *Termin „groteska”*, przeł. M. Fedewicz, w: *Groteska*, s. 44.

⁹ Jean Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. K. Falicka, w: *Groteska*, s. 73.

¹⁰ *Ibidem*, s. 74.

miot jako groteskowy, to umieścić go w groteskowym świecie”¹¹. W tym ujęciu groteska, by ukazać nam prawdę o powierzchni rzeczywistości, uwypatnia ją poprzez zniekształcenie, a co za tym idzie, przedstawia znany nam świat jako taki, jakiego się obawiamy.

Z badań tych wyłania się pewien zarys kategorii groteski, wskazujący na jej istotę czy cechy definicyjne. Mam wrażenie jednak, że brakuje tu perspektywy ukazującej, w jaki sposób groteska działa. I ten właśnie punkt widzenia otwiera pole dla teoretycznoliterackiej próby opisu tej kategorii. Realizacją tego ujęcia może być bazująca na de Manowskim sposobie definiowania tropologiczna koncepcja groteski. Pozwala ona wyróżnić kilka podstawowych mechanizmów tworzących tę kategorię literacką – deziluzję, dezintegrację, deformację i hybrydyzację. W niniejszym artykule znajduje się również miejsce dla omówienia funkcji działania groteskowego. Tu przede wszystkim pojawią się pojęcia konotacji, denotacji, metafory, metonimii oraz synekdochy.

2. Groteska a norma

Groteska jest przede wszystkim pewnym odchyleniem od normy. W jaki sposób jednak opisać normę? Ponieważ postanowiłam skupić się na przełomie XIX i XX wieku, za opis normy posłużą mi jej wyznaczniki dotyczące właśnie tego okresu literackiego. Tym mianem ówczesnie określano pisarstwo realistyczne, traktujące powieść jako zwierciadło społeczeństw, nieukazujące jednak wyłącznie kształtów i rysów. Jak pisała Eliza Orzeszkowa:

Słowem, powieść nie tylko odtwarza, ale i tworzy także. Odtwarza ona zjawiska widzialne wszystkim, ale dążąc do wyrażenia piękna i prawdy, których ogół dostrzec nie może, tworzy pomiędzy zjawiskami ład i związek póty, aż podniesie je do estetycznej zarówno, jak filozoficznej harmonii tonów i kształtów, podobieństw i kontrastów, przyczyn i następstw. Jakim sposobem wszystko to powstaje i staje się – ujrzyć to możemy w zaczątku i procesie tworzenia powieściowego dzieła¹².

Mówimy więc o powieści przedstawiającej bohatera typowego dla danej grupy społecznej, charakteryzującego się uniwersalnymi cechami. W każdym razie bohatera bardziej typowego niż jednostkowego, będącego tylko nośnikiem pewnych (często umoralniających) treści. I powieści,

¹¹ Bernard McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, przeł. M. Fedewicz, w: *Groteska*, s. 131.

¹² Eliza Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża; Z rzutem oka na powieść w ogóle; Studium*, w: Janina Kulczycka-Saloni, *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, Ossolineum, Wrocław 1985, s. 313.

w której świat przedstawiony zbudowany jest w taki sposób, w jaki możemy oglądać świat rzeczywisty. W tak rozumianą rzeczywistość literacką w XIX wieku zaczyna wdzierać się groteska, niwelująca estetyczny ład oraz harmonię tonów i kształtów. Zaznaczyć jednak należy, że nie dzieje się to w sposób chaotyczny. Mechanizm takiego „wdzierania się” groteski w panującą rzeczywistość literacką opisał Jurij Łotman w *Kulturze i eksplozji*¹³. Relacje między groteską a ówczesną literaturą wyglądałyby tak, jak u Łotmana relacja między językiem i światem zewnętrznym. Realizm i groteska byłyby tu dwoma odmiennymi, lecz krzyżującymi się systemami. To, co w nich wartościowe, byłoby ich jednostkowymi cechami przecinającymi się w dialogu, niczym w przypadku adresata i odbiorcy w modelu komunikacyjnym Łotmana¹⁴. Groteska w II połowie XIX wieku i na początku wieku XX byłaby zatem eksplozją, uznawaną za początek nowego etapu. Jak stwierdził Łotman:

Tak więc moment eksplozji zostaje uznany za początek nowego etapu. W procesach, które dokonują się przy aktywnym udziale mechanizmów samowiedzy, jest to moment przełomowy¹⁵.

3. Groteskowa deziluzja

Jak twierdził Hugo, groteska jest nieodłącznym elementem realizmu, to właśnie ona dopełnia obraz rzeczywistości. Choć jest to kategoria najmniej kojarząca się z realizmem, według Hugo tylko ona pozwala przedstawić świat takim, jakim on jest, ponieważ nie skupia się wyłącznie na pięknie. Umożliwia opisanie pełnego wachlarza elementów, od brzydoty przez tajemniczość po elementy przerażające (w szerokim znaczeniu tego słowa). Nie pomija zatem niczego, co wiąże się z rzeczywistością, choć niewiele wspólnego ma z panującą w danym momencie historycznym normą. Pojawiające się już w II połowie XIX wieku elementy groteskowe w literaturze najczęściej miały na celu ukazanie absurdów panujących w ówczesnym społeczeństwie. Tu przykładem mogłaby być odmiana groteski satyrycznej, określana inaczej jako satyra groteskowa (w zależności od tego, na co badacze kładą większy nacisk). Tę groteskową funkcję dostrzegł Stanisław Frybes w tekstach wywodzących się z nurtu satyry ga-

¹³ Jurij Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999.

¹⁴ *Ibidem*, s. 33.

¹⁵ *Ibidem*, s. 47.

licyjskiej II połowy XIX wieku¹⁶. Jest to jednak tylko jeden z elementów deziluzyjnych groteski. Innym ujęciem deziluzji byłoby działanie groteski, na które zwraca uwagę Kayser – struktury świata stają się obce ludziom. Tak widziana groteska i groteskowość silnie przywołują mechanizm powracania wypartej wcześniej traumy, opisany przez Zygmunta Freuda w artykule *Niesamowite*¹⁷. Inną analogicznie działającą kategorią byłoby Gadamerowskie doświadczenie hermeneutyczne, ponieważ groteska jako deziluzja pokazuje w sposób wyjaskrawiony to, co znamy, a czego dostrzec w rzeczywistości nie chcemy. Deziluzja w ten sposób mogłaby zostać porównana do dydaktyzmu obecnego w satyrach. Groteska może zawierać elementy dydaktyzmu, ale nie jest to jej element konstytutywny. Idealnym przykładem deziluzji rozpatrywanej z tych kilku perspektyw jest utwór Romana Jaworskiego opublikowany w 1910 roku – *Historie maniaków*¹⁸. Deziluzja występuje tu na kilku poziomach. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na język, jaki został wykorzystany przez autora. Poprzez zbliżające się do parodii uchwycenie języka poetyckiego okresu Młodej Polski Jaworski zdaje się poddawać deziluzji swego rodzaju koncepcję modernistyczną – sztuki dla sztuki. Nagromadzenie poetyckich zwrotów w opisie rzeczy czysto prozaicznych i codziennych wskazuje na absurdalność takiego widzenia sztuki. Jaworski poddaje krytyce twórczość oderwaną od rzeczywistości. Najjaskrawszym tego przykładem może być opowiadanie o tytule *Zepsuty ornament*, w którym mamy do czynienia z poetyckim bełkotem dotyczącym tak prozaicznego wydarzenia, jak spóźnienie pociągu. W opowiadaniu tym element deziluzji możemy napotkać również na innym poziomie, mianowicie w planie treści. Zwykle opóźnienie pociągu prowadzi do wizji wielkiej katastrofy oraz narracji łączącej w sobie brzydotę i tragiczność. Wizja ta zestawiona została z obrazem ostatnim, wywołującym na twarzy odbiorcy lekki uśmiech. Bohater-narrator dostaje tu propozycję od współpasażera, aby oprzeć ornament, nad którym pracuje, na jego garbie. Możemy się tu doszukiwać karykaturalnego wizerunku usposobienia mieszczańskiego tego okresu, ale i krytyki nadmiernej teatralizacji życia oraz przepełnionej (sztucznym) artyzmem mentalności ludzkiej. Mechanizm ten jednocześnie prowadzi do dezintegracji pewnego ustanowionego obrazu świata.

¹⁶ Stanisław Frybes, *W krainie groteski. Problemy satyry galicyjskiej drugiej połowy XIX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1979.

¹⁷ Zygmunt Freud, *Niesamowite*, w: *idem, Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 235-262.

¹⁸ Roman Jaworski, *Historie maniaków*, Jirafa Roja, Warszawa 2004.

4. Groteska jako dezintegracja

Spójny obraz świata pod wpływem działania groteski ulega dezintegracji. Z takim twierdzeniem możemy spotkać się we wszystkich ujęciach tej kategorii, choć czasem nieco inaczej jest ono formułowane. Poprzez zintegrowany obraz świata rozumiem świat ujmowany czysto realistycznie z perspektywy antropomorficznej, w dużej mierze opierający się na pozytywistycznym przedstawianiu rzeczywistości, a jednocześnie funkcjonujący w ujęciu klasycystycznej estetyki. A więc dążący do pełnej harmonii i określonego ideału piękna. Panuje w nim niezachwiana równowaga i ład zarówno estetyczny, jak i fizyczny. Świat możliwy do zaobserwowania między innymi w prozie II połowy XIX wieku, sztuce szeroko pojętej tendencyjności i realizmu. By przywołać przykłady, świat taki, jaki możemy obserwować w dziełach chociażby Elizy Orzeszkowej czy Bolesława Prusa. Wkraczająca w to groteska powoduje dezintegrację na wielu poziomach. Pierwszy, podstawowy, to właśnie dezintegracja jakiegoś zastanego, obowiązującego w danym czasie ładu. A więc rozbicie pewnych struktur, które prowadzić może do karnawalizacji lub też przedstawiania świata na opak. I na tym etapie analizy zazwyczaj zatrzymują się badacze podejmujący problematykę groteski i groteskowości. Zapominają w ten sposób o funkcji performatywnej, jaką groteska niewątpliwie posiada. Mianowicie, przy każdej dezintegracji musi następować jakaś integracja. Nie mam oczywiście tutaj na myśli powrotu do ładu obecnego w tekście przed wprowadzeniem groteski, niezaprzeczalnie dochodzi jednak do efektu integracji. Innymi słowy, groteska rozbija pewne struktury świata realistycznego, ale jednocześnie buduje nowe konstrukcje. Powiedziałabym, że tworzy, w porządku metaforycznym i metonimicznym, tożsamość zdeformowaną. Jako przykład dezintegracji polegającej na karnawalizacji świata możemy przywołać scenę z opowiadania *Medi*. Wszyscy bohaterowie z okazji urodzin małej dziewczynki odgrywają scenę z gobelinu, w której księżniczką jest mała Medi. W scenie tej dezintegracji ulega rzeczywistość mieszczańska początku wieku XX. W efekcie w dziele dochodzi do integracji świata na opak. Z dezintegracją mamy jednak do czynienia w *Historiach maniaków* przede wszystkim w opowiadaniu pierwszym – *Miał iść*. Świat realny, opisywany na przemian ze światem wyobrażonym, zostaje pozbawiony granic. Przeskakujemy od jednego obrazu do drugiego, gubiąc się w tym, z czym właściwie mamy do czynienia w danym momencie. A jednocześnie możemy dostrzec tu pewną logiczną strukturę, jeżeli rozpatrzmy taką budowę dzieła jako przestrzeń oniryczną, rozbijającą ład realności, w celu wprowadzenia nowego, chaotycznego porządku wyobraźni panującej nad rzeczywistością.

5. Konotacja/denotacja

Zatrzymajmy się nad kolejnym aspektem groteski, to znaczy funkcją konotatywną zderzoną z funkcją denotatywną. Problem ten jest bowiem bezpośrednio związany z zagadnieniem integracji i dezintegracji. Na początku występowałyby integracja pierwszego stopnia, czyli tworzenie rzeczowej realistycznej normy, ogólnie przyjętych struktur obrazu rzeczywistości, działające na zasadzie denotacji – zbioru pewnych komplementarnych elementów połączonych ze sobą w spójną całość. Praca groteski natomiast polegałaby na zasadzie konotatywnej – rozrywając część tych struktur i przemieszczając pewne ich elementy, nadaje ona nowy obraz całości. Wprowadza integrację drugiego stopnia. Można zatem powiedzieć, że w kontekście groteski denotacja rządziłaby normą, a konotacja polegałaby właśnie na dezintegracji zastanego stanu rzeczy, tworząc nową strukturę świata i tożsamości. Tak rozumiana dezintegracja najbardziej związana wydaje się z deformacją.

6. Deformacja a hybrydyzacja

Deformacja i hybrydyzacja to, w moim rozumieniu, elementy mieszczące się w kategorii dezintegracji, ze względu na to, że i jedno, i drugie zjawisko prowadzi właśnie do jakiegoś stopnia zaburzenia integralności. Deformacja dotyczy dwóch elementów, mianowicie świata – o czym już była mowa, oraz człowieka. Tu konieczne jest uściślenie, że człowiek w kontekście deformacji będzie inaczej pojmowany niż człowiek, którego dotyka efekt hybrydyzacji. Deformacja człowieka, w moim rozumieniu, dokonuje się bez udziału elementów zewnętrznych. Inaczej moglibyśmy to nazwać skupieniem na pewnym szczególnie bohatera, urastającym do monstrualności. Najczęściej również jest to element brzydoty. Przypomina to soczewkowe skupienie i wyolbrzymienie jakiejś części ludzkiego organizmu, częstokroć przejmujące kontrolę nad całą postacią. W konsekwencji wpływa także na obraz danego bohatera, jaki kształtuje się w umyśle czytelnika. Deformacja obejmuje zatem wszystko to, co przez różnych badaczy określane jest mianem dziwaczności. Zobrazowaniem tego zjawiska może być przedstawienie postaci Honorci w opowiadaniu *Trzecia godzina*. Brodawka bohaterki, wysuwająca się na pierwszy plan przedstawienia, choć według normy byłaby elementem należącym do rejestru brzydoty, w ujęciu Jaworskiego staje się najpiękniejszą rzeczą w oczach Pichonia.

Hybrydyzacja natomiast, jak ją rozumiem, również skupia się na człowieku, ale w zupełnie inny sposób. Chodzi tu przede wszystkim o połączenie cech różnych kategorii. Mówiąc ściślej, w obrębie hybrydyzacji

odnajdziemy wszystko to, co dotychczas w kontekście groteski opisywane było jako fantastyka, mechaniczność, tajemniczość i jednocześnie obcość. Byłoby to połączenie tego, co ludzkie, z tym co zwierzęce, lub tego, co charakteryzuje przedmioty martwe z tym, co ożywione, jak również tego, co ludzkie, z tym, co przynależy do świata pozaludzkiego. Za przykład posłużyć nam mogą elementy opowiadania *Bania doktora Lipka*. Po pierwsze, jako hybrydyzację możemy interpretować personifikację przyrody, po drugie – same postaci występujące w tym opowiadaniu odzwierciedlają ten mechanizm w zamyśle Jaworskiego. Autor przedstawia grupkę wariatów, których zachowania są czysto mechaniczne, eksponując w ich opisie swego rodzaju zezwierzęcenie. Efekt satyrycznej czy parodiowej hybrydyzacji Jaworski osiągnął również, nazywając bohatera niezdolnego do miłości Fallusem w opowiadaniu *Amor milczący*, innego zaś Augustem Matołkiem. Z najmocniejszym efektem hybrydyzacji mamy natomiast do czynienia w opowiadaniu *Trzecia godzina*. To tu spotykamy postać właściciela świata, charakteryzującego się monstrialnością. Bohater ten, choć wyimaginowany, budzi ogromną grozę. Tutaj też najbardziej zaakcentowany jest antropomorfizm. Przejawia się on w zabiegu ożywienia posągów przy fontannie odgrywających rolę proroków. To zatem kolejny element, wzmacniający tezę, iż groteska, rozbijając właściwie od środka struktury ogólnie przyjęte jako norma, tworzy nową, inną jakość. A ponieważ wspominałam, że buduje ona tożsamość zdeformowaną w porządku metaforycznym i metonimicznym, wydaje mi się konieczne omówienie również tych tropów.

7. Metafora – metonimia – synekdocha

Opisując w sposób bardzo skrótowy różnicę między metaforą a metonimią, posłużę się teorią Paula de Mana, który najjaśniej opisał oba tropy i różnicę między nimi w artykule dotyczącym tekstu Waltera Benjamina *Zadanie tłumacza*¹⁹. A właściwie będzie to moja interpretacja tego, co o metaforze i metonimii napisał sam de Man. Oba tropy opierają się na jakiejś cyrkulacji cech, podstawowa różnica między nimi polega natomiast na tym, w jaki sposób dochodzi do tego procesu. W metaforze będzie to podstawianie elementów na zasadzie podobieństwa, a więc konkretna wymiana tychże. Metonimia polega na – nazwijmy to – linearnym uszeregowaniu elementów podobnych. Można byłoby to interpretować jako podstawienie jednego bytu za drugi, a nie konkretnych cech ozna-

¹⁹ Paul de Man, *Waltera Benjamina „Zadanie tłumacza”*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5-6, s. 42-68.

czających podobieństwo tych bytów – jak w przypadku metafory. Dlatego właśnie uważam, że groteska działa zarówno w porządku metaforycznym, jak i metonimicznym. Tutaj deformacja i dezintegracja działałyby na planie metonimicznym, hybrydyzacja zaś mogłaby zostać opisana jako podporządkowana łańcuchowi metaforycznemu. W tej swoistej organizacji oddziaływania groteski możemy odnaleźć również porządek synekdochy. Mówiąc o perspektywie hybrydycznej oraz deformującej roli groteski, nie można zapomnieć o organizacji świata przedstawionego na zasadzie ukazywania części zamiast całości. To soczewkowe skupienie obrazu na jednym konkretnym elemencie postaci lub przedmiotu jest jawnym wykorzystaniem reguły *pars pro toto*. Skoro jesteśmy przy porównywaniu groteski z tropami, zbliżam się do konkretyzacji głównego zagadnienia mojego artykułu.

8. Ironia a groteska

Ze względów metodologicznych konieczne jest porównanie groteski jeszcze z dwoma innymi tropami. Pierwszym z nich będzie ironia. Rozumiem ją tu *stricte* według teorii Paula de Mana, a więc jako „permanentną parabazę alegorii tropów”²⁰. Gdy teoretyk buduje swoją definicję ironii na podstawie dialektyki Ja Fichtego oraz Schleglowskiego pojęcia ironii, posługując się figuratywną koncepcją języka w ogóle, tworzy metodologię, funkcjonalną również przy opisie groteski. Przede wszystkim jego ujęcie ironii jest niezbędne do rozwinięcia tropologicznej koncepcji groteski. A zatem, ironia zdaje się obejmować wszystkie tropy, a jednocześnie ją samą trudno zdefiniować jako trop. De Man cytuje Northropa Frye’a twierdzącego, że

jest ona [ironia – M.S.] układem słów, który odwraca się od bezpośredniego stwierdzenia lub własnego oczywistego znaczenia²¹.

Odwracanie się zaś de Man nazywa tropem, ruchem tropu. Dekonstrukcjonista dochodzi do wniosku, że ironia byłaby w takim razie tropem tropów lub też (z innej perspektywy) łańcuchem nieskończonej negatywności, który to łańcuch przerwać może tylko pragnienie zrozumienia. Ironia w związku z tym byłaby ciągłym ruchem znaczeń. Jedynym sposobem zatrzymania tego procesu jest jej zrozumienie. Od performatywu, jakim jest ustanowienie Ja poprzez sądy możliwe ze względu na jed-

²⁰ Paul de Man, *Pojęcie ironii*, w: *idem, Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 274.

²¹ *Ibidem*, s. 253-254.

noczesne ustanawianie Ja i nie-Ja, Paul de Man przedstawia izolację oraz krążenie cech między bytami będące ni mniej ni więcej jak strukturą metafory, a zarazem strukturą tropów. Najprościej rzecz ujmując, ironia jest radykalną destrukcją formy dokonującą się poprzez swego rodzaju demistyfikację. A jednocześnie poprzez takie zniweczenie dzieła sztuki, jak ujmuje to de Man, ironia odsłania absolut, ku któremu zmierza dzieło²². Wszelka próba konstrukcji (narracji) zostaje zawieszona, zerwana. Istotnym elementem definicji dekonstrukcjonisty jest również alegoria, będąca statycznym zatrzymaniem ruchu, w jaki znaczenia są wprowadzane przez ironię i inne tropy. A więc po prostu narracją, logicznym ciągiem narracyjnym, zawierającym nieustanną grę tropologiczną, którą na chwilę zatrzymuje, by gra ta została zauważona. Tak ujęta alegoria jest istotna w perspektywie tropologicznej koncepcji groteski, ponieważ jak sądzę, również groteska jest pewnym zatrzymaniem ruchu znaczeń, czyli ciągiem narracyjnym.

9. *Alegoria a groteska*

I jedna, i druga jawi się tu jako zatrzymanie znaczeń. Jednakże różnica – choć pozornie niewielka – jest dość znacząca. Poza kategoriami przez nie reprezentowanymi (alegoria jako jeden z tropów w przeciwieństwie do groteski będącej zjawiskiem sytuującym się ponad systemem tropów), ich odmienność ujawniałaby się w sposobie zatrzymania tego ruchu znaczeń. O ile alegoria jest statycznym zatrzymaniem znaczeń tworzącym jakąś spójną tożsamość, która może zostać zerwana przez ironię, o tyle groteska zatrzymuje ten trop tropów, jakim jest ironia, w sposób skonkretyzowany. Z utrzymaniem rysy na świecie przedstawionym, załamaniem na tafli rzeczywistości opisanej w tekście, tworząc w ten sposób tożsamość konkretną, zdeformowaną. Można jednak, a nawet trzeba powiedzieć, że alegoria (rozumiana jako pewna konstrukcja tworząca spójną narrację) jest komplementarna względem groteski, nie muszą się one wzajemnie wykluczać.

10. *Tropologiczna koncepcja groteski*

Groteska w moim rozumieniu nie jest tropem, lecz kategorią stojącą ponad tropami. Jest to swego rodzaju sposób organizacji tekstu literackiego, możliwy do wykorzystania w danym dziele, ale niekonieczny. Nie musi ona obejmować również całości konkretnego tekstu. Groteska byłaby zbiorem figur retorycznych akcentującym negatywne zjawiska społeczne poprzez grę znaczeń, wywoływanie emocji i zabiegi tropologiczne

²² *Ibidem*, s. 279.

oraz pouczającym poprzez wyszydzenie, wyolbrzymienie. W związku z tym należałoby ją ujmować jako regułę wykładalności figur retorycznych. Figurami przez nią wykorzystywanymi są przede wszystkim metafora, metonimia i synekdocha. Jednocześnie tam, gdzie pojawia się groteska, częstokroć mamy do czynienia również z ironią. Groteskowością natomiast czy efektem groteskowym byłaby sygnalizacja własnej retoryczności. Do narzędzi groteski należy zaś zaliczyć tropy, deformację, hybrydyzację i komizm. Narzędzia te pozwalają wytworzyć świat karykaturalny, ukazać karnawalizację w celu wpłynięcia (funkcja perswazyjna) na rzeczywisty stan rzeczy. Deformacja bardzo mocno związana jest z hybrydyzacją, są to jednak kategorie odrębne.

Reasumując, groteska działa w porządku metaforycznym i metonimicznym poprzez dezintegrację, w której wyróżnić możemy deformację oraz hybrydyzację, łącząc ze sobą łańcuch konotacji oraz denotacji. Rozbijając pewne struktury świata, sprawia, że człowiek czuje się wyobcowany. Nie tylko sam jest niespójny, ale i odczuwa wszechogarniającą niespójność. W porównaniu z ironią groteska jest też pewnym zatrzymaniem ruchu znaczeń, ale zatrzymaniem różniącym się od alegorezy. A więc stwarza tożsamość, ustanawia ją, ale jest to twór zgoła odmienny niż struktura mieszcząca się w normie. Groteska nie jest też, jak wielu badaczy zdaje się uważać, wyłącznie kategorią estetyczną.

Tropological Concept of Grotesque

Monstrosity, ugliness, mystery, fantasticality, weirdness and automaticity – these are the most popular aspects described by contemporary scholars dealing with problems of grotesque. However, the description of those few elements can tell us only what grotesque is, it is perceived only as an aesthetic category. It seems that there is a lack of theoretical approach showing not only what it is, but also how it works in literature. This is the reason why I attempt to separate the mechanisms, by which the grotesque operates – disintegration, disillusion, deformation and hybridization and also the way its work focused on the principles of metaphor, metonymy, synecdoche, connotation and denotation. For exemplification I used Roman Jaworski's *Historie maniaków*. All of that leads to a definition of the grotesque based on Paul de Man's methodology used to build the concept of irony. It provides us with a topological concept of the grotesque, and therefore leads to the recognition that the grotesque is a principle of the elucidation of rhetorical figures.