

# RUCH LITERACKI

## DWUMIESIĘCZNIK

Rok LV

Kraków, marzec–kwiecień 2014

Zeszyt 2 (323)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie  
i Wydział Polonistyki UJ

PL ISSN 0035-9602  
DOI 10.2478/ruch-2014-0011

### GROTESKA I PIERWSZA OSOBA

MARCIN WOŁK\*

#### 1.

Groteska – i szerzej: *groteskowość* – jest niewątpliwie jedną z najistotniejszych kategorii sztuki XX i początku XXI wieku, swego rodzaju estetycznym kluczem do świadomości epoki. Jest zarazem wśród owych kategorii jedną z najtrudniejszych do zdefiniowania. Dawno już zauważono, że najważniejsze teoretyczne ujęcia *groteskowości*, ukształtowane w połowie ubiegłego stulecia i nadal dominujące w refleksji krytycznej, niemal się wykluczają<sup>1</sup>. Jedną z tych konkurencyjnych tradycji myślenia o *grotesce* uosabia Wolfgang Kayser, który skojarzył z nią takie reakcje odbiorcy, jak zgroza, dezorientacja, wyobcowanie, śmiech podszyty przerażeniem. *Groteskowość*, pisał, to „świat, który stał się obcy”<sup>2</sup>. Drugiej tradycji patronuje Michaił Bachtin, który podkreślał odnowicielski i oczyszczający aspekt *groteski*, jej związek z karnawałowym zawieszeniem krępujących reguł społecznych; *groteska* to dla niego „śmiejąca się wolność”<sup>3</sup>.

\* Marcin Wołk – dr hab., Instytut Literatury Polskiej UMK w Toruniu.

<sup>1</sup> Zob. np. W. Bolecki, *Groteska, groteskowość* [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992, s. 360.

<sup>2</sup> W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 24 (w oryginale słowa podkreślone).

<sup>3</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a ludowa kultura śmiechu*, przeł. A. i A. Gorenio, oprac. S. Balbus, Kraków 1975, s. 94.

Trudno którąkolwiek z tych koncepcji odrzucić, bo każda odnosi się do istotnych cech i funkcji groteski, pozwalając opisać szereg jej historycznych realizacji w sztuce, obie też – choć formułowane w odniesieniu do epok dawniejszych – dobrze sprawdzają się w konfrontacji z groteską współczesną<sup>4</sup>. Trudno zarazem przyjąć obie jednocześnie, bo wymagałoby to zgody na wewnętrzną niespójność naszego własnego wywodu. Niełatwo wreszcie wyjaśnić źródła wzajemnej sprzeczności prac uczonych. Różnica materiału historycznego, do którego się odwołują (twórczość niemieckich romantyków i modernistów u Kaysera i ludowa kultura średniowiecza i renesansu oraz stanowiąca jej zapis proza Rabelais'go w wypadku Bachtina), to tylko część wytłumaczenia. Drugą jest, jak się wydaje, anarchiczność, antykonwencjonalność, wielopostaciowość samego zjawiska, które słabo poddaje się ujednoznaczniającym definicjom<sup>5</sup>. Wypada się zgodzić z konstatacją Elżbiety Sidoruk: „dla badaczy groteska wciąż stanowi problem zadany i nierozwiązany”<sup>6</sup>.

Wobec pojęciowej nieuchwytności groteski, w dotyczących jej opracowaniach ogólnych – zwłaszcza popularyzatorskich – ukształtował się swoisty *modus operandi*. Polega on na tym, że chcąc opisać, czym jest groteska, zazwyczaj najpierw przedstawia się szereg historycznych koncepcji groteskowości (mało kto ogranicza się przy tym do Bachtina i Kaysera), by następnie przejść do katalogu typowych dla groteski motywów, ujęć tematycznych i zabiegów formalnych oraz stosownego zestawu przykładów<sup>7</sup>. W tym dążeniu do syntezy, czy raczej sumowania, eksponuje się to, co łączy różne przejawy groteskowości, często przy tym zacierając nie tylko historyczną zmienność twórczości groteskowej, ale i granice między sztukami. W pracach o grotesce literackiej, na przykład, jako materiał egzemplifikacyjny często przywoływane są dzieła sztuki plastycznej, których reprodukcje ilustrują niekiedy tekst<sup>8</sup>. Bywa to uzasadnione – a na pewno jest zgodne z dzisiejszą tendencją do niwelowania granic między semiosferami i dyskursami – lecz prowadzić może do zapoznania swoistości języka różnych dziedzin artystycznych i przeoczenia zjawisk występujących tylko w niektórych z nich.

<sup>4</sup> Wydaje się jednak, że w „rywalizacji na inspiracje” Bachtin ostatnio zwycięża (por. liczne prace operujące kategorią „groteskowego ciała”, rozwijające pewne aspekty prac Bachtina, często uzupełniane o wątki zaczerpnięte np. z koncepcji „abiektu” Julii Kristevej).

<sup>5</sup> Niepochwytność definicyjną groteski najsilniej chyba podkreśla G. G. Harpham (*On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton 1982, s. 3), dla którego groteska to „pojęcie bez formy” (*concept without form*). Wciąż jednak pojawiają się próby zdefiniowania groteskowości – zob. np. wstępny rozdział w książce Shun-liang Chao, *Rethinking the Concept of the Grotesque. Crashaw, Baudelaire, Magritte*, Oxford 2010.

<sup>6</sup> E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Białystok 2004, s. 17.

<sup>7</sup> Zob. np. A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Kraków 1998.

<sup>8</sup> Zob. np. L. Sokół, *O pojęciu groteski*, „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 2–3. Łączy się z tym czasem pogląd, wyrażony wprost przez Lee B. Jenningsa, że „termin »groteska« znaczy najwięcej właśnie w odniesieniu do sfery wizualnej [...]” (*Termin „groteska”*, przeł. M. B. Fedewicz [w:] *Groteska...*, s. 64).

Nie podważając dydaktycznej wartości wspomnianych uogólnień, trzeba zauważyć pojawiające się w nich uproszczenia – dla literaturoznawcy bardzo widoczne. Najważniejszym jest redukcowanie tego, co groteskowe, do osobliwości ukształtowania świata przedstawionego, z mniejszym lub większym pominięciem spraw języka, czyli tego, co w literackim trybie wypowiedzi najbardziej swoiste i co przesądza o wyjątkowości groteski literackiej<sup>9</sup>. Propozycja zawarta w niniejszym artykule wyrasta z niechęci do takiego glajchsztaltowania, a także z przekonania o wyczerpaniu się – również w odniesieniu do groteski – potencjału poznawczego podejść nadmiernie unifikujących. Sądzę, że zamiast (lub obok) kolejnych sformułowań ogólnych, ogarniających wszystkie przypadki i różne dziedziny sztuki, mających w zamierzeniu uchwycić istotę groteski, a w rzeczywistości sprowadzających ją do paru uniwersalnych chwytów przedstawieniowych, warto zacząć poszukiwanie „nieistotowych” cech wspólnych różnym – niekoniecznie wszystkim – przejawom groteskowości oraz lepiej przyjrzeć się tendencjom występującym w poszczególnych sztukach.

Jedną z takich prawidłowości widocznych w obrębie literackiej twórczości groteskowej są jej preferencje gatunkowe czy rodzajowe. Duch groteski szczególnie chętnie wypowiada się poprzez medium dramatu, a w obrębie epiki – prozy pierwszoosobowej. Są to dziedziny literackie połączone przez liczne podobieństwa, dotyczące przede wszystkim formy wypowiedzi oraz jej statusu: obie interesuje mówiący człowiek i mowa zrelatywizowana podmiotowo – prezentowana wraz z kontekstem sytuacyjnym, zaangażowana pragmatycznie, zindywidualizowana albo stypizowana, c z y j a ś. Związki groteski i dramatu były przy tym wielokrotnie omawiane, choć, o ile mi wiadomo, nie poświęcono im do tej pory refleksji całościowej; dramat po prostu narzucał się jako najwdzięczniejszy materiał przy analizach groteskowości i bogate źródło przykładów<sup>10</sup>. Inaczej rzecz się ma z prozą pierwszoosobową. Jej filiacje z groteską pozostawały na ogół niezauważone<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Lapidarnie te swoiste dla sztuki słowa składniki groteski ujęła A. Okopień-Sławińska: groteskowość w literaturze przejawia się m.in. „niejednorodnością stylową, ostentacyjnie demonstrowaną inwencją słowną, łączeniem skłóconych wzorców stylowych, mieszaniami mowy wykwintnej z wulgarną, kontrastowaniem sposobu wyśłowienia z sytuacją wypowiedzi” (M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. 3 popr., Wrocław 1998, s. 188).

<sup>10</sup> Wyłącznie dramatem zajmuje się np. M. Szewcowa-Szewczyk w artykule *Struktura semiotyczna groteski (na przykładzie dramatu)* (w zbiorze: *Studia z historii semiotyki*, Wrocław 1971), jednak autorkę interesuje przede wszystkim charakterystyczna dla tekstów dramatycznych „metafora sytuacyjna”, nie zaś sprawy komunikacyjno-językowe. Zob. także przeglądowy artykuł E. Wąchockiej *Świat groteski* („Dialog” 2004, nr 11) poświęcony karierze groteskowości w polskim dramacie drugiej połowy XX wieku.

<sup>11</sup> Jedną znaną mi pracą w całości poświęconą związkom groteski i narracji w pierwszej osobie jest niepublikowana rozprawa Stuarta Muira, „The Grotesque in First-Person Narration: Psychoanalysis and Narratology” (Princeton University, 1986), który zauważa m.in.: „W XIX wieku niemal wszystkie fabuły groteskowe były prezentowane z perspektywy pierwszoosobowej” (s. ii).

Tymczasem przy przeglądzie na przykład polskich dwudziestowiecznych realizacji groteski w różnych jej odmianach dominacja narracji w pierwszej osobie staje się uderzająca. Wystarczy wymienić nazwiska twórców najwyraźniej z groteską związanych, pojawiających się w każdym syntetycznym opracowaniu na jej temat. Schulz, Gombrowicz, Mrozek to pisarze, którzy jako prozaicy posługują się wyłącznie lub niemal wyłącznie opowiadaniem pierwszoosobowym. Łatwo tę listę wydłużyć o rodzimych autorów współczesnych nie kojarzonych tak odruchowo z groteską, choć przecież ją uprawiających (jak Białoszewski, Redliński, Pilch, Gretkowska, Masłowska), a także o teksty dawniejsze i obcojęzyczne (jak *Satyricon* Petroniusza, *Podróże Guliwera* Swifta, *Tristram Shandy* Sterne'a, *Nocne czuwania Bonawentury* Klingemanna, *Rękopis znaleziony w Saragossie* Potockiego, *Diabie eliksiry* E.T.A. Hoffmanna, powieść gotycka od *Frankensteina* Mary Shelley po *Draculę* Brama Stokera, *Notatki z podziemia* Dostojewskiego, w XX wieku – proza Grassa czy Hrabala...). Są oczywiście znaczące wyjątki. Rabelais, Kafka (jako autor powieści, bo w opowiadaniach już nie zawsze), Witkacy, kolejni dyżurni twórcy groteski literackiej – pisali przecież w trzeciej osobie. Do tych wyjątków jeszcze powrócę, najpierw jednak chcę podjąć próbę wyjaśnienia predylekcji groteski do narracji pierwszoosobowej.

## 2.

Groteska, jak pisał Wolfgang Kayser, pokazuje świat, który uległ alienującemu przeobrażeniu, świat, w którym władzę przejęły obce, bezosobowe siły. Jest to zarazem zawsze świat *c z y j ś, k o m u ś* odsłaniający się jako niepokojąco zmieniony. Wiąże się z tym oczywista konieczność uwzględnienia podmiotowego punktu widzenia i perspektywy wartościowania, z której taka przemiana rzeczywistości mogłaby zostać dostrzeżona i przeżyta. W pracach o grotesce – z rozprawą Kaysera na czele – słusznie podkreśla się rolę czytelnika, który doświadcza wyobcowania groteskowej rzeczywistości. Pomija się jednak często instancję pośredniczącą między odbiorcą utworu a groteskowo odmienionym światem, którą w tekstach epickich jest narrator, a zwłaszcza narrator osobowy, reprezentant czytelnika w zdekomponowanej rzeczywistości. W tym kontekście Aleksander Bereza pisał o funkcji bohatera-narratora groteski jako „podmiotu-sprawdzianu”:

---

Jednak przyjęta w tej rozprawie definicja groteskowości, bardzo zawężona przedmiotowo i „przesunięta” w stosunku do znaczenia przyjętego w piśmiennictwie polskim, ogranicza jej użyteczność: „Termin »groteska« odnoszę do tych narracji, które penetrują sfery psychopatologiczne” (s. 3). Z autorów polskich na filiacje groteski z narracją w pierwszej osobie zwraca uwagę A. Bereza w artykule *Parodia wobec struktury groteski* [w:] *Styl i kompozycja*, pod red. J. Trzynadlowskiego, Wrocław 1965.

Wobec bezosobowych znaczeń implikowanych przez realizację metafory magicznej [w *Małym przyjacielu* Mrożka] bohater nie jest sprawcą, lecz sprawdzianem [...] taki właśnie podmiot przeżywa w groteskach podejmujących problematykę zjawisk wyalienowanych. W grotesce podmiot-sprawdzian jest równie niezbędny, jak podmiot-sprawca<sup>12</sup>.

Fabularnym wykładnikiem tej roli narratorskiej są występujące, zwłaszcza w inicjalnych fragmentach tekstów, momenty eksponowanego zdumienia, obrzydzenia, przerażenia i, często, pomieszanego z nimi śmiechu opowiadającego bohatera. Do najbardziej charakterystycznych pod tym względem przykładów należy *Trans-Atlantyk* Gombrowicza. W początkowych partiach tej powieści fraza: „Najdziwniejszy to chyba człowiek był jakiego ja w życiu spotkałem”<sup>13</sup>, powtarza się, w najrozmaitszych wariantach, wielokrotnie. Analogiczne ekspresje zaskoczenia stanowią w prozie groteskowej swoisty topos. Jak powiada Jan Błoński, obcując z groteską, „budzimy się nagle w świecie, gdzie pogwałcenie zwyczaju, przepisu lub nawet praw natury wszyscy uznają za oczywiste”<sup>14</sup>. Budzi się w nim dzięki wyobraźni czytelnik nie tylko tekstów Mrożka – o których pisał Błoński – ale przede wszystkim budzi się bohater i narrator, którego to naruszenie norm zdumiewa nie mniej niż odbiorcę utworu. Dosłownie rozumiane przebudzenie pojawia się (wielokrotnie) w *Rękopisie...* Potockiego czy w *Ferdynurke* u Gombrowicza. Oczywiście najstynnijszym przebudzeniem w groźnie odmienionym świecie, wzorcową realizacją tego rozwiązania fabularnego, stał się początek *Procesu* Kafki (tyle że, rzecz jasna, jego bohater, pozostając podmiotem-sprawdzianem, nie pełni roli podmiotu-sprawozdawcy). Inne typowe motywy zdarzeniowe, odpowiadające narratorskiej funkcji naszego wysłannika do obcej rzeczywistości, to motyw snu (zaśnięcia) – odwrócenie poprzedniego – oraz podróży. O tym ostatnim pisał Bereza: „Niezbędność podmiotu-sprawdzianu groteski podkreśla częste w tym gatunku wykorzystanie motywu podróży. Użycie tego motywu umożliwia przeciwstawienie bohatera groteskowej akcji czy groteskowym okolicznościom”<sup>15</sup>.

Wiemy, że w literaturze dawniejszej motywy snu, obłądu, iluzji były często wykorzystywanym zabiegiem uzasadniającym niezwykłość prezentowanych wydarzeń. Zarówno w osiemnasto- czy dziewiętnastowiecznej grotesce, jak w stylizowanych na nią utworach współczesnych szczególne doświadczenia osoby opowiadającej motywują nieraz groteskową fantastyczność. Jeśli to, co niezwykle, przydarza się komuś konkretnemu, można to bez naruszania przyjętych zasad racjonalności pisarsko uprawdopodobnić i interpretacyjnie wy tłumaczyć jednostkowymi przypadkościami psychiki czy stanem świadomości bohatera. Dwudziestowiecznym przykładem zastosowania tego chwytu jest farmakologiczna podróż

<sup>12</sup> A. Bereza, *op. cit.*, s. 267–268.

<sup>13</sup> W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1988, s. 13.

<sup>14</sup> J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1995, s. 37.

<sup>15</sup> A. Bereza, *op. cit.*, s. 268.

Ijona Tichego w *Kongresie futurologicznym* Lema, obejmująca cykl przerażająco-komicznych „przebudzeń” na różnych poziomach rzeczywistości, po których – inaczej niż mogłoby się stać w utworze sprzed dwóch stuleci – następuje prawdziwie groteskowe przebudzenie w świecie gorszym od najgorszych koszmarów.

Osobowość, konkretność narratora, bliskiego autorowi i czytelnikowi, reprezentującego ich świat wartości, ułatwia również zaznaczenie dystansu – poznawczego, etycznego, estetycznego – do prezentowanego świata (który w grotesce często odzwierciedla negatywne mechanizmy rzeczywistości aktualnej). O tej funkcji pisał pośrednio w jednym z autokomentarzy Gombrowicz:

Sztuka moja jest i pozostanie protestem przeciwko temu właśnie światu, który ukazuje. I nawet gdyby opór był zgoła bezsilny, gdyby świat zewnętrzny do tego stopnia nas przeniknął i zniekształcił, iż nikt z nas nie mógłby zaufać żadnej myśli, żadnemu uczuciu swojemu, to przecież wystarczy sama świadomość zniekształcenia, ona to, świadomość, pozwoli nam wziąć rozbrat ze spacznym kształtem naszym [...]!<sup>16</sup>

### 3.

To, o czym pisałem do tej pory, dotyczyło narratora groteski czy „wobec” groteski, opowiadającego o groteskowo odmienionym świecie, ale w literaturze, zwłaszcza romantycznej, pojawia się też narrator groteskowy – czyli taki, który jest nie tylko świadkiem, lecz także nosicielem groteskowości. Nie jest to już podobny do czytelnika śmiertelnik, zderzony z trudną do oswojenia innością (przerażającą, ale i zabawną przez to, że tak bardzo przypomina naszą codzienność); on sam bowiem staje się reprezentantem tego, co inne. To osobnik tajemniczy, ekscentryczny, o wybujałej wyobraźni, niepewnej tożsamości, często chory, kaleki, obłąkany, niemal zawsze odznaczający się mizantropią. W tym wypadku to indywidualne cechy postaci mówiącej motywują widoczną w utworze deformację wizji świata, dziwactwa językowe, obrazoburstwo, niekonwencjonalny czy niecenzuralny komizm, przede wszystkim zaś odsłaniają mroczną prawdę o radykalnej niejednoznaczności człowieka. Taką figurę odnajdujemy w *Notatkach z podziemia* Dostojewskiego, a wcześniej w *Nocnych czuwaniach Bonawentury*. O bohaterze-narratorze tego ostatniego utworu pisał Bertil Romberg:

On sam staje się częścią swoich nocnych przygód i wizji [...]. Jego postać tak naprawdę nigdy się do nas nie zbliża; niegdysiejszy poeta, poszukiwacz skarbów, impresario teatru marionetek o groteskowym śmiechu i przepelnionych smutkiem oczach, opatulony w zwykły szynel nocnego stróża, skrywa się nie tylko przed otaczającym go światem, ale i przed czytelnikami powieści!<sup>17</sup>

<sup>16</sup> W. Gombrowicz, *Przedmowa [1951]* [w:] *Trans-Atlantyk...*, s. 132.

<sup>17</sup> B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stockholm 1962, s. 86–87.

Bernard McElroy kontynuację tendencji do przeciwstawiania nieprzeciętnej jednostki obojętnemu czy wrogiemu światu widzi w grotesce dwudziestowiecznej, jako przykład wymieniając znowu utwory pierwszoosobowe (*Błaszany bębenek* Grassa, *Mdłości* Sartre'a), ukazujące nierówną walkę między „ja” a nieprzyjazną rzeczywistością<sup>18</sup>. Zaznacza przy tym, że często sama wyobraźnia bohatera i jego poczucie braku zadomowienia w świecie bywają źródłem groteskowości<sup>19</sup>. Charakterystyczne, że Bogumiła Kaniewska w swojej monografii prozy pierwszoosobowej uznaje osobliwość postaci narracyjnej za niemal stałą cechę tej odmiany opowiadania: „Narrator-bohater jest więc zawsze indywidualnością, postacią o wyrazistych cechach jednostkowych [...]”. Wśród typowych kreacji takich nietypowych opowiadaczy badaczka wymienia rozmaitych outsiderów, osoby o wyjątkowej wrażliwości czy „innej moralności”, ludzi wyrosłych w różnej niż ich obecne otoczenie kulturze oraz mieszkańców „innych światów” mentalnych – dzieci, chorych psychicznie, zwierzęta<sup>20</sup>.

Współbrzmi to z tezami Jeana Onimusa, który w figurach błazna, kłowna, szaleńca widział kwintesencję groteskowego – i głęboko nowoczesnego – oglądu rzeczywistości. Smutny błazen o „świadomości jasnej i zranionej”<sup>21</sup>, właściwej pariasom, żebrakom i chorym, dziwiący się oczywistościom, wykluczony, więc nie ograniczony zasadami, drwiący z tego, co szanowane – pozwala spojrzeć na nasz świat i na nas samych „innym wzrokiem, nie zmaconym przez »normalne«, czyli ogólnie przyjęte, wyobrażenia i oceny”<sup>22</sup>. Postać taka w naturalny sposób wprowadza dystans do panujących poglądów; tłumaczy, a niekiedy pozwala usprawiedliwić narracyjną degradację tego, co wysokie. W tym więc wypadku pierwszoosobowa konkretność podmiotu motywuje wywrotowość utworów groteskowych, wywodzącą się – mimo wszystkich różnic – z ducha po bachtinowsku pojmnowanego karnawalu<sup>23</sup>.

Nic dziwnego, że postać mądrego błazna, w na poły żartobliwej, ironicznej formie wypowiadającego niepopularne prawdy, to ulubiona rola autorska pisarzy uprawiających groteskę, a błazeński monolog, w którym żongluje się konwencjami oraz drwi z autorytetów i przyzwyczajęń odbiorcy, wydaje się niemal uniwersalną metaforą twórczości groteskowej.

<sup>18</sup> B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, przeł. M. B. Fedewicz [w:] *Groteska...*, s. 149.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 153.

<sup>20</sup> B. Kaniewska, *Świat w granicach „ja”*. *O narracji pierwszoosobowej*, Poznań 1997, s. 213–214.

<sup>21</sup> J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. K. Falicka [w:] *Groteska...*, s. 79.

<sup>22</sup> M. Bachtin, *op. cit.*, s. 103.

<sup>23</sup> Wątek subwersyjny – wraz z inspiracją Bachtinem – pojawia się wyraziście w pracach omawiających groteskę w literaturze feministycznej czy postkolonialnej. Zob. M. Russo, *Female Grotesques: Carnival and Theory*, Milwaukee 1985, a także np. M. S. Pimentel Biscaia, *Postcolonial and Feminist Grotesque: Texts of Contemporary Excess*, Bern 2011.

Obok kontynuujących romantyczną tradycję tekstów, w których przedmiotem ironii narracyjnego medium staje się w gruncie rzeczy czytelnik i świat przypisywanych mu wartości, w grotesce dwudziestowiecznej ujawniła się jeszcze inna tendencja, chyba silniejsza i bardziej dla literatury współczesnej swoista. Polega ona na twórczym wykorzystaniu właściwej prozie pierwszoosobowej tematyzacji wypowiedzi, uprzedmiotowienia narratorskiego monologu, które czynią zeń obiekt istniejący w świecie przedstawionym na równi z innymi przedmiotami<sup>24</sup>. Wyeksponowanie tej cechy pozwala zaznaczyć autorski dystans w stosunku do postaci i używanego przez nią języka. Opowiadający bohater, którego wypowiedzi przyglądamy się wraz z autorem, nie występuje już jako ktoś wyróżniony ze zbiorowości, mający prawo jej oceniania i ośmieszania, lecz raczej jako jej przeciętny przedstawiciel. Dlatego w tym nurcie wyraźne jest, z jednej strony, dążenie do typizacji narratorów (bardzo widoczne na przykład w prozach Mrożka), podkreślanie ich reprezentatywności wobec środowisk społecznych, typów psychologicznych, epok (to ostatnie zwłaszcza w historyczno-groteskowym wariancie powieści pierwszoosobowej, do której należą choćby *Wariacje pocztowe* Brandysa). Z drugiej zaś strony, tę odmianę charakteryzuje występowanie różnych odmian stylizacji i mimetyzmu formalnego, służących naśladowaniu stylów i gatunków wypowiedzi, które towarzyszą owym społecznie czy historycznie ukształtowanym formacjom<sup>25</sup>.

Zasadą owego socjolingwistycznego nurtu groteski współczesnej – wiele jego najświetniejszych realizacji powstało w literaturze polskiej – jest karykaturowanie ludzkiej mowy i sposobów rozumowania. Parodystyczne ostrze celuje tu w utrwalone wzorce komunikacyjne i światopoglądowe. Narrator zostaje na ogół ukazany jako mniej lub bardziej bezrefleksyjny użytkownik powielanych społecznie klisz językowych, nosiciel stereotypów mowy i myślenia, ofiara schematów ideologicznych. Język traktuje się w tych utworach jako potężną siłę formującą człowieka – zgodnie z tezą Gombrowicza (czy, jeśli ktoś woli, Lacana): „to nie my mówimy słowa, ale słowa nas mówią”<sup>26</sup> – a zarazem jako dokument, świadectwo tego procesu. W tym modelu groteskowości specyficzne cechy narracji pierwszoosobowej zostają wykorzystane najpełniej i najbardziej wielostronnie. I odwrotnie: takie aspekty literackiej groteski, jak parodystyczne nastawienie do utrwalonych konwencji, łączenie rozbieżnych wzorców stylistycznych, kontrastowanie sposobu wypowiedzi z jej celem, sytuacją komunikacyjną, tematem – najsilniej przejawiają się w owym krytycznym nurcie współczesnej prozy pierwszoosobowej.

<sup>24</sup> Obszernie na temat tej właściwości prozy pierwszoosobowej pisałem we wstępnym rozdziale książki *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa*, Toruń 1999.

<sup>25</sup> Na temat mimetyzmu formalnego i jego związków z narracją w pierwszej osobie zob. prace M. Głowińskiego (zwłaszcza *O powieści w pierwszej osobie* [w:] i d e m, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997) oraz B. Kaniewskiej (*op. cit.*) i M. Wołka (*op. cit.*).

<sup>26</sup> W. Gombrowicz, *Ślub* [w:] *Dramaty*, Kraków 1988, s. 163.



## 4.

Przejdę teraz do wyjątków, które pośrednio również wspierają tezę o szczególnym powinowactwie groteski z narracją w pierwszej osobie. W groteskowych tekstach trzecioosobowych w rodzaju powieści Kafki stosowana jest narracja personalna, która pozwala narzucić czytelnikom poznawczą, czasem także aksjologiczną perspektywę głównego bohatera. W takich wypadkach, podobnie jak w utworach pierwszoosobowych, odbiorca widzi świat przedstawiony oczami fikcyjnej postaci, choć już nie w jej reprezentacji językowej. Są jednak i takie przypadki, które pokazują, że także w prozie trzecioosobowej grotesce bardzo często towarzyszy naśladowczy stosunek do różnych odmian wypowiedzi potocznych. Przejawy tej mimetyczności bywają rozmaite. Może najbardziej charakterystyczne jest wyraziste podmiotowe nacechowanie mowy przytoczonej. Tak jak w prozie pierwszoosobowej, wypowiedzi bohaterów w trzecioosobowych tekstach groteskowych z reguły reprodukują, i to w sposób uwypuklający, rozmaite aspekty naszego *langage*, portretują język w użyciu: style funkcjonalne, akty mowy, osobliwości socjolektów i idiolektów. Co więcej, dialogi czy rozbudowane monologi postaci układają się często w całe opowieści przytoczone – obszerne fragmenty, w których zakotwiczony personalnie, pragmatyczny dyskurs rozszadza opowiadanie trzecioosobowego narratora. Przykładem takiej inwazji pierwszoosobowości w domenę trzeciej osoby mogą być rubaszne lub pseudouczone monologi u Rabelais'go. Z polskiej literatury współczesnej można wskazać na przykład tytułowe opowiadanie z tomu *Słoń* Mrożka, w którym formalnie trzecioosobowa narracja jest tak silnie nacechowana stylistycznie, że rysuje czytelny profil językowy i światopoglądowy narratora-donosiciela jako typowego mieszkańca tego świata, który rzekomo piętnuje; zatajenie przez narratora swojego „ja” odbieramy w tym wypadku jako jeszcze jeden dowód jego złych intencji, a pośrednio – argument świadczący o jego osobowej konkretności.

Od dawna wiadomo, że niewyczerpanym źródłem efektów groteskowych są nierozłączne pary postaci zestawione na zasadzie przeciwieństwa<sup>27</sup>. W odwiecznej walce postu z karnawałem spór toczą Gargantua i Pantagruel, Don Kichot z Sancho Pansą, Kubuś Fatalista ze swoim panem, prostak z inteligentem. Kontrastowe zderzenia sposobów myślenia – i mówienia – personifikowanych przez takich bohaterów pojawiają się przede wszystkim w utworach opowiadanych w trzeciej osobie. Nawet u Mrożka, u którego pierwsza osoba zdecydowanie przecież dominuje, najbardziej czytelne zestawienia postaci typów „mędrka” i „chama”<sup>28</sup> odnajdujemy w prozach trzecioosobowych. Nic dziwnego: tylko zewnętrzne, bezstronne spojrzenie na taką parę gwarantuje zachowanie równowagi

<sup>27</sup> O „komicznych dublerach” postaci poważnych pisze w kontekście groteski np. M. Bachtin (*op. cit.*, s. 93).

<sup>28</sup> Typy postaci opisane przez J. Błońskiego (*op. cit.*).

między reprezentowanymi przez bohaterów postawami czy biegunami ludzkiej egzystencji. Sam jednak sposób prezentowania, a właściwie p r e z e n t o w a n i a się postaci – poprzez działania (zwłaszcza językowe) i interakcje (najczęściej słowne) – jest *par excellence* dramatyczny i pierwszoosobowy. Często w grotesce pierwszosobowej technika kontrastowania stylu czy sposobu mówienia z tematem bądź celem wypowiedzi podlega tutaj ekstrapolacji: już nie styl kłóci się tu z przedmiotem ani sposób wysłowienia z osobą, ale styl ze stylem, osobowość z osobowością – mowa odbija się w mowie. Tego typu zdialogizowane teksty w obszernych swoich fragmentach operują więc w gruncie rzeczy czymś w rodzaju podwójnej narracji pierwszoosobowej.

Inną formę upodobnienia prozy trzecioosobowej do pierwszoosobowej napotykaamy tam, gdzie nad światem przedstawionym niepodzielnie dominuje jeden podmiot tekstowy, zazwyczaj utożsamiający się z autorem – jak na przykład w powieściach Witkacego. W takich wypadkach grotesce często towarzyszy eksponowanie auktorialnego dystansu do świata przedstawionego i do bohaterów, podkreślanie niesamoistości, pretekstowości tego świata (np. względem określonych założeń filozoficznych), dygresje, obudowywanie właściwej narracji autotematycznym komentarzem, toczone z czytelnikiem gry demistyfikacyjne podważające bytową autonomię fikcyjnej rzeczywistości<sup>29</sup>. Efekt niekiedy do złudzenia przypomina romantyczną groteskę pierwszoosobową z jej skrajną subiektywnością, upodrzednieniem świata przedstawionego wobec narratorskiego centrum, prowokacyjnym stosunkiem do konwencji literackich, skłonnością do zabiegów deziluzyjnych i metatekstowości. Jeśli dołączy się do tego silne nacechowanie stylistyczne i wartościujące mowy narratorskiej, z jakim zwykle mamy w tych wypadkach do czynienia, czytelnik otrzymuje wyrazisty autoportret „autora wewnętrznego”. Jego ukonkretnienie idzie czasem tak daleko, że odróżnienie trzecioosobowego narratora auktorialnego od pierwszoosobowego narratora autorskiego (tzn. ujawniającego się jako źródło przedstawianego świata) staje się właściwie niemożliwe. Zarazem w tekstach tego rodzaju przynajmniej od czasów Cervantesa wielokrotnie obserwujemy sprowadzanie podmiotu autorskiego – niekiedy sygnowanego znanym odbiorcy imieniem i nazwiskiem zewnętrznego sprawcy tekstu lub czytelnym pseudonimem – do statusu postaci powieściowej, wikłanie go w fikcyjną rzeczywistość, zrównywanie w prawach z bohaterami.

\*

<sup>29</sup> Por. np. liczne metatekstowe i dygresyjne przypisy w *Jedynym wyjściu* S. I. Witkiewicza (wyd. 2, Warszawa 1980): „Tu ktoś przerwał mi zdanie i na drugi dzień rozmyśliłem się czy zapomniałem – nie wiem” (s. 157, jako komentarz do urwanej frazy); „W Anglii wyszła książka ohydna pt. *The defense of sadism*, napisana przez jednego drania, a zilustrowana, nawet nieźle, w stylu Beardsleya, przez drugiego. Ohyda!” (s. 149).

Biorąc pod uwagę powyższe obserwacje, można by rzec, iż trzecioosobowa proza groteskowa w gruncie rzeczy też jest „pierwszoosobowa”. Nie formalnie, z litery, ale z ducha – ze względu na szczególny stosunek do świata ludzkiej mowy i wyraziste podmiotowe nacechowanie tekstu. To upodobnienie dwóch form narracji w obrębie twórczości groteskowej oczywiście nie znosi różnic między nimi, zwłaszcza że z każdą z nich koresponduje inny typ groteski. Prozie pierwszoosobowej bliższa jest perspektywa subiektywna, przy której – jak to ujął Kayser – „świat będący czymś obcym powstaje w oczach zatopionego w marzeniu, we śnie, na jawie albo na progu zamroczenia”. Prozie trzecioosobowej zazwyczaj towarzyszy obiektywizujące, zdystansowane, „chłodne spojrzenie na bieg rzeczy jako na pustą, bezsensowną grę marionetek, dziwaczny teatrzyk kukielkowy”<sup>30</sup>. Jednak te dwa źródła groteskowości więcej łączy niż dzieli, często też współwystępują one ze sobą, uzupełniając się wzajemnie i składając się na tę szczególną jakość, którą jest literacka groteska. Z tym tylko że w prozie pierwszoosobowej narrator-bohater dzięki swojemu dwoistemu statusowi (fikcyjnej postaci i podmiotu mówiącego) scala przedstawieniową i językową stronę kreacji groteskowej. I dlatego to właśnie w prozie pierwszoosobowej mogą się najpełniej ujawnić wszystkie aspekty groteski: nie tylko światostwórcze, lecz także językowe – te dla medium literatury najbardziej swoiste.

*Marcin Wołk*

#### THE GROTESQUE AND FIRST-PERSON NARRATION

##### Summary

This article analyses the links between the grotesque and first-person narration. Except drama it is the latter that affords most room for the grotesque. There are several reasons for such a close alliance between the two. While the grotesque thrives on stylistic contrasts, parody, and other effects of this kind, the forte of first-person narration is the pragmatically engaged speech, produced by a particular subject in a concrete situation. The grotesque, which as a rule needs a personalized point of view as a focus of observations and evaluations of its strangely distorted reality, is well served by the main character's first-person narration. If the individualized narrator himself is invested with some highly odd characteristics, the grotesque reality around him may look like a projection of his peculiar, offbeat mindset or mental condition. Quite often he is the victim of some kind of exclusion (he may be, for example, a person suffering from an illness, an invalid, a madman, or an ultramisanthrope) and his speech abounds in self-parodying linguistic clichés, stereotypes and ideological mantras. Grotesque third-person narratives also tend to assimilate the style of first-person grotesques, eg. the highly personalized way of speaking of the narrator or some other conspicuous characters. Their speech often takes the form of extended monologues and dialogues (in the latter case the linguistic contrast is matched by a character contrast typified by the juxtaposition of Don Quixote and Sancho Pansa. That being said, it is the first-person narrative that allows the literary grotesque to display all its techniques and appear at its best.

<sup>30</sup> W. Kayser, *op. cit.*, s. 26.