

Elżbieta Sidoruk

Kilka uwag o relacjach między satyrą i groteską

Powiązania między satyrą i groteską są równie oczywiste, co niejasne. Różnice w postrzeganiu zależności łączących te bliskie sobie, a zarazem odrębne zjawiska stanowią źródło nieporozumień interpretacyjnych, których można by zapewne unikać, precyzując charakter tychże zależności. Ich opisanie komplikuje jednak fakt, że ani satyra, ani groteska nie jest wyraźnie zdefiniowana. Zakres znaczeniowy terminów „satyra” i „groteska” poszerzył się tak znacznie, iż nie sposób posługiwać się nimi sensownie bez uprzednich uściśleń, które z kolei utrudnia ogromna różnorodność i intersemiotyczny charakter zjawisk tymi terminami określanych¹.

I satyra, i groteska postrzegane są współcześnie jako fenomeny ponadgatunkowe. Pierwsza nie mieści się w wąskich granicach formalnych wyznaczonych przez rzymską teorię literatury, która nadając jej status gatunku literackiego, poza kwalifikacją genologiczną pozostawiła inne typy ekspresji satyrycznej. Druga, mimo że bywa niekiedy używana w znaczeniu kategorii gatunkowej, czy raczej quasi-gatunkowej², nigdy nie została w tym zakresie precyzyjnie zdefiniowana, o czym świadczy brak hasła „groteska” w słownikach gatunków³.

- 1 Szczegółowo problem nieprecyzyjności terminów „satyra” i „groteska” omawiają odpowiednio Tomasz Stępień („*Satyra jaka jest, każdy widzi?*” *O satyrze i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku*, w: tegoż, *O satyrze*, Katowice 1996) oraz Włodzimierz Bolecki (*Groteska, groteskowość*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992).
- 2 Na takie użycie terminu zwraca uwagę Włodzimierz Bolecki (*Groteska, groteskowość*, dz. cyt., s. 345).
- 3 Nie odnotowuje go ani *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tyniecka-Makowska, Kraków 2006, ani *Słownik gatunków literackich* autorstwa Marka Bernackiego i Marty Pawlus, Bielsko-Biała 2002. W tym ostatnim termin „groteska” pojawia się w części zatytułowanej *Słownik trudniejszych terminów* i zostaje wyjaśniony w następujący sposób: „utwór literacki, teatralny, filmowy, plastyczny lub muzyczny ukazujący rzeczywistość zdeformowaną, absurdalną, karykaturalnie przejęskrawioną; niejednolity, łączący elementy sprzeczne (komizm i tragizm, realizm i fantastykę itd.); także sytuacja, wydarzenie o takich cechach” (s. 649). Z kolei w *Słowniku terminów literackich* Teresy Kostkiewiczowej, Michała Głowińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Janusza Sławińskiego (Wrocław 1988) groteska definiowana jest jako rodzaj dekoracyjnego ornamentu oraz jako kategoria estetyczna.

Oba terminy funkcjonują najczęściej jako kwalifikacje specyfiki znaczeniowej utworu oraz jako kategorie ideowo-estetyczne. Na tych różnych płaszczyznach satyra i groteska są ze sobą porównywane i sobie przeciwstawiane, przy czym próby wytyczenia wyraźnych granic między nimi, podejmowane na poziomie abstrakcyjnych rozważań, w praktyce interpretacyjnej okazują się mało użyteczne. Analizy konkretnych utworów, w których satyra i groteska współwystępują, uświadamiają bowiem, że nie są one zjawiskami równorzędnymi, a tym samym nie mogą być rozpatrywane w kategoriach podobieństw i opozycji.

W pewnej mierze nobilitacja marginalizowanej przez długi czas groteski dokonała się niejako kosztem satyry i przyczyniła się do jej zdeprecjonowania. Późniejszy o kilka stuleci termin, który pojawił się po raz pierwszy jako nazwa ornamentu odkrytego pod koniec XV wieku w Rzymie w podziemiach term Tytusa, szybko utracił pierwotne znaczenie i zaczął rozprzestrzeniać się na nowe, jak i uprzednie względem niego zjawiska artystyczne, anektując obszary objęte inną nomenklaturą. W toku tego procesu skojarzony został z pojęciem śmieszności, wciągając w swoją orbitę karykaturę, burleskę, farsę, średnio-wieczno-renesansowe formy karnawału, komedię *dell'arte* oraz szeroko rozumianą satyrę, która wraz z rozpadem poetyk klasycznych utraciła wyrazistość gatunkową. W efekcie stopniowej emancypacji groteski jej związek z satyrą znacznie się skomplikował. Uważana początkowo za służebną wobec satyry, awansowała do rangi kategorii względem niej opozycyjnej, a przy tym artystycznie bardziej wartościowej. O takiej reorientacji w postrzeganiu zależności między obu fenomenami zdecydowało z jednej strony rozumienie satyry narzucone przez jej klasyczną, bardzo wąską definicję, określającą tylko jedną z form zróżnicowanego w swoich przejawach zjawiska, z drugiej wyraźne nasilenie się tendencji groteskowych w literaturze i sztuce XX wieku. Upowszechnienie się estetyki groteski i jej nowe sfunkcjonalizowanie zaowocowały przekonaniem, iż stanowi ona szczególnie adekwatny sposób ekspresji kryzysu wartości doświadczanego przez człowieka współczesnego. W konsekwencji zaczęto przypisywać grotesce określony wymiar światopoglądowy, co z kolei wydatnie przyczyniło się do zaciemnienia charakteru jej związku z satyrą.

Kluczowym nieporozumieniem w kwestii zależności między satyrą i groteską są właśnie próby rozgraniczenia obu zjawisk na płaszczyźnie światopoglądowej. O niefortunności tego rodzaju wysiłków decyduje przede wszystkim fakt, iż opierają się one na błędnym założeniu, że satyra i groteska są fenomenami równorzędnymi. Tymczasem bez trudu można wskazać utwory, w których groteska jest nośnikiem intencji satyrycznej, a tym samym pozostaje niejako na usługach satyry. Oczywiście nie oznacza to bynajmniej, że służebność względem satyry stanowi o istocie groteski, jest ona bowiem kategorią este-

tyczną wielofunkcyjną, za pośrednictwem której manifestują się różnorodne wizje świata. Jej domena rozciąga się między funkcjonującą w sferze magii i mitu sztuką archaiczną a demaskującą absurdy rzeczywistości twórczością satyryczną, która w przewrotny sposób racjonalizuje świat. Takie właściwości groteski jako operowanie dysonansem i kontrastem, łączenie elementów heterogenicznych i ahierarchiczność decydują o jej funkcjonalności w wyrażaniu zarówno światopoglądu „naiwnego”, pierwotnego, zacierającego granice między możliwym i niemożliwym, między pięknem i brzydotą, między powagą i śmiechem, jak i koncepcji rzeczywistości opartych na krytycznym wglądzie w jej strukturę, ukazujących świat jako obcy i groźny, jako niedający się ogarnąć chaos. Groteska nie jest więc nierozzerwalnie związana z właściwym satyrze krytycyzmem, ale niewątpliwie stanowi bardzo skuteczny sposób jego artykulacji. Jako estetyka oparta na grze sprzecznościami doskonale nadaje się do prezentacji postaw polemicznych, często agresywnych i bezkompromisowych, także tych dalekich od jednoznacznych i klarownych rozwiązań, kwestionujących sensowność świata i ludzkiej egzystencji. Postaw, które zdaniem niektórych badaczy nie mieszczą się w ramach światopoglądu satyry z uwagi na abstrakcyjność przedmiotu i totalny charakter krytyki oraz brak pozytywnego punktu odniesienia dla krytykowanych zjawisk. Przekonanie to, ufundowane na wąskim – co trzeba mocno podkreślić – rozumieniu satyry, przejawia się w dążeniu do wytyczenia granic między utworem groteskowym i satyrycznym, które, jako siłą rzeczy skazane na niepowodzenie, wprowadza jedynie zamęt terminologiczny, przynosząc więcej szkody niż pożytku.

O niefunkcjonalności przeciwstawiania sobie satyry i groteski na płaszczyźnie światopoglądowej w sposób dobitny przekonują odczytania *Balu w Operze* Juliana Tuwima, postrzeganego zarówno jako satyra konkretna, jak i apokaliptyczna groteska. Z perspektywy prowadzonych tu rozważań na szczególną uwagę zasługuje interpretacja dokonana przez Leonarda Neugera, który poemat Tuwima określa „jako utwór satyryczny, ale na pozór; apokaliptyczny, choć niecałkowicie; groteskowy, ale mocno osadzony w realiach”⁴. Zdaniem badacza groteska apokaliptyczna niszczy tkankę satyryczną *Balu* „i *vice versa*: satyra niszczy obraz groteskowy”, co jest efektem zderzenia dwóch przeciwstawnych perspektyw. Jasno sprecyzowany punkt widzenia satyryka, zmierzającego do ujednoznacznienia opisywanego świata wchodzi tu w konflikt ze swoistą dla groteski niejednoznacznością wynikającą z wielości punktów widzenia. Według Neugera u podstaw satyry „leży bowiem przekonanie o kryształicznie «czystej» strukturze świata i o możliwym i koniecznym nad nią

4 L. Neuger, *Juliana Tuwima „De revolutionibus” (propozycje interpretacyjne „Balu w Operze”)*, w: *Skamander 3. Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982, s. 159.

panowaniu (choćby zdroworozsądkowym)”, powiązane z określonymi imperatywami moralnymi, a odwołujący się do nich poeta jest zawsze na zewnątrz zła, jest „kimś, kto zna i rozumie właściwy porządek świata, kto może sądzić”⁵. Natomiast groteska zasadza się na przekonaniu, iż „świat jest chaosem, którego poznać nie sposób, a więc niemożliwe jest transcendowanie «ja» poetyckiego czy też ogarnięcie struktury tego świata”, a co za tym idzie, „niemożliwe jest jakiegokolwiek sądenie czy akt sprawiedliwości boskiej”⁶. Ta różnica w sposobie postrzegania świata znajduje odbicie w strukturze tekstu – homofonicznej w satyrze, polifonicznej zaś w grotesce.

Niewątpliwie *Bal w Operze* jest utworem niejednoznaczny i to właśnie niejednoznaczność, związana z występowaniem w nim groteski jako dominanty estetycznej, odróżnia ten poemat od większości utworów satyrycznych Tuwima, zwłaszcza tych składających się na *Jarmark rymów*⁷. Trudno jednak zgodzić się z poglądem Neugera w kwestii relacji między satyrą i groteską, zarówno w przypadku *Balu*, jak i w wymiarze ogólnym. Szczególnie kontrowersyjna jest przywoływana już teza badacza o antagonistycznym charakterze zależności między satyrą i groteską, które jakoby w poemacie Tuwima wzajemnie się znoszą, skutkiem czego zawarta w utworze wizja okazuje się pełna napięć i konfliktów wewnętrznych. Dostrzeżone przez Neugera sprzeczności *Balu w Operze* są konsekwencją przyjętego założenia, co do istoty satyry i groteski, które rozumie on (jak można wnosić ze sposobu posługiwania się obu terminami) jako kategorie quasi-gatunkowe, opozycyjne w wymiarze światopoglądowym ze względu na odmienną perspektywę, z jakich ukazywana jest w nich rzeczywistość. Tymczasem założenie to zasadza się na zbyt wąskim pojmowaniu obu zjawisk, które z racji swojej złożoności i wieloaspektowości nie mieszczą się w ramach kategorii gatunku i nie dają się powiązać z określoną wizją świata.

Charakter szczegółowy ma twierdzenie, że satyryk zmierza do ujednoznacznienia opisywanego świata zarówno w kategoriach semantyczno-czasowo-przestrzennych, jak i pragmatycznych, wskazujących na realnie istniejące przedmioty, ludzi czy zdarzenia⁸. Tego rodzaju bezpośrednie odniesienia do rzeczywistości w jej aspekcie społeczno-historycznym cechują satyrę konkretną,

5 Tamże.

6 Tamże.

7 Warto zauważyć, że Tuwimowska satyra nie jest zjawiskiem jednolitym i nie zawsze – o czym świadczą liczne wiersze satyryczne wchodzące w skład tomów poetyckich – charakteryzuje się ona, jak twierdzi Neuger, „jasno sprecyzowanym punktem widzenia poety, zmierzającego do jednoznacznego zniszczenia wskazanego *de nomine* (lub przynajmniej wyposażonego w nie budzące wątpliwości cechy społeczne lub polityczne) przeciwnika”. Tamże.

8 Tamże.

której tradycyjnie przeciwstawiana jest satyra abstrakcyjna, definiowana ze względu na przedmiot krytyki jako ponadczasowa i uniwersalna. Także pogląd, iż u podstaw satyry leży „przekonanie o krystalicznie «czystej» strukturze świata i o możliwym i koniecznym nad nią panowaniu (choćby zdroworozsądkowym)”, jest prawdziwy tylko w ograniczonym zakresie, w odniesieniu do pewnych historycznych realizacji satyry. Trudno również uznać za ogólne obowiązujące określenie satyryka jako tego, kto rozumie właściwy porządek świata i pozostaje zawsze na zewnątrz zła, co uprawnia go do bycia sędzią. Taka perspektywa stanowi fundament satyry, której twórca występuje w imię określonych imperatywów moralnych. Niemniej jednak rola sędziego nie jest integralnie związana z postawą satyryka. Powściągając się od jednoznacznego osądu, może on przyjąć postawę sztywnego obserwatora, który wcale nie musi znajdować się na zewnątrz krytykowanej rzeczywistości ani pretendować do bycia lepszym od tych, których krytyce poddaje. W gruncie rzeczy istota satyry sprowadza się bowiem do krytycznej postawy wobec świata, wyrażającej się poprzez różne odmiany komizmu i manifestującej zarówno na poziomie dyskursu, jak i w sposobie modelowania rzeczywistości⁹. Postawa ta nie łączy się obligatoryjnie z jednoznaczną oceną rzeczywistości. Dogłębny i bezkompromisowy krytycyzm tego rodzaju oceny w zasadzie wyklucza, wymaga bowiem dystansu nie tylko do świata, ale też do siebie samego.

Określenie tekstu mianem satyry wskazuje na jego modalność i domaga się dopowiedzenia, co jest przedmiotem prześmiewczej krytyki, gdyż mogą go stanowić wszelkie aspekty rzeczywistości, od konkretnych działań, zachowań i poglądów po całościowe wizje świata. O ogromnej różnorodności form, w jakich przejawia się satyra, decyduje jednak nie tylko nieograniczone w zasadzie spektrum jej obiektów, ale też charakter i cel krytyki. Nawet jeśli przyjmiemy, że swoisty dla satyry krytycyzm nacechowany jest negatywizmem i agresją, to, zważywszy fakt, iż obie te właściwości manifestować się mogą z różnym nasileniem, i tak w niewielkim stopniu uszczuplimy bogactwo form jego artykulacji. Wyrazistość dezaprobaty i stopień agresji zależą zarówno od obiektu krytyki, jak też od temperamentu i światopoglądu satyryka, który wcale nie musi uważać, że świat jest ze swej istoty sensowny i uporządkowany. Jak zauważa Tomasz Stępień, jedną z trzech perspektyw, z których oceniane bywa w satyrze „tu i teraz”, jest, obok mitu „złotego wieku” i mitu „światlanej przyszłości”, przekonanie o absurdzie historii i ludzkiej egzystencji, dominujące w literaturze sowiezdrzalskiej, a zwłaszcza w kulturze XX wieku¹⁰. Taki światopogląd wyklucza jednoznaczny osąd i dydaktyzm, dlatego też w odczuciu wielu badaczy nie mie-

9 T. Stępień, „*Satyra jaka jest, każdy widzi?*”..., dz. cyt., s. 80.

10 Tamże, s. 79.

ści się w ramach satyry, o czym świadczyć może nawiasowa uwaga Stępnia, że perspektywa ta „decyduje właściwie o przekraczaniu granic satyry”¹¹. Tymczasem jest to stanowisko będące wyrazem konsekwentnego krytycyzmu, docierającego, by tak rzec, do fundamentów świata. Jeśli więc artykulacji przekonania, iż u podstaw ludzkiej egzystencji leżą nieusuwalne sprzeczności, a sens świata pozostaje dla człowieka nieuchwytny, służy komizm, nie ma powodu, by utwory, które taki światopogląd prezentują, wyłączać z obszaru satyry.

Szerokie rozumienie satyry jako typu dyskursu i wyłaniającego się z niego modelu świata pozwala wyeliminować szereg niejasności w kwestii jej powiązań z groteską, postrzeganą jako estetyka, która zasadza się na deformacji i/lub łączeniu elementów niewspółmiernych z perspektywy określonej normy i przejawia się w dziele sztuki lokalnie na różnych poziomach jego organizacji bądź też pełni funkcję całościowej dominanty konstrukcyjnej. Przy takim ujęciu zależność między obu kategoriami ma charakter funkcjonalny. Groteska, która może przejawiać się zarówno na poziomie dyskursu, jak i w sposobie modelowania świata, jest estetycznym wykładnikiem konstytutywnej dla satyry postawy krytycznej. Z tej perspektywy problem granic między utworem satyrycznym i groteskowym nie istnieje, ponieważ określenia satyryczny i groteskowy odnoszą się do innych płaszczyzn tekstu. Pierwsze wskazuje na modalność tekstu, drugie na jego estetykę. Satyryczność i groteskowość ani się wzajemnie nie wykluczają, ani też nie są ze sobą nierozzerwalnie związane, gdyż nie każdy utwór groteskowy będzie satyryczny i odwrotnie, nie każdy utwór satyryczny musi być groteskowy.

W świetle zaprezentowanych powyżej ustaleń *Bal w Operze* Tuwima jest utworem satyrycznym i groteskowym zarazem. Groteska bynajmniej nie niszczy satyrycznej tkanki poematu, lecz wzmacnia ją i, by tak rzec, uelastycznia. Obejmując wszystkie płaszczyzny tekstu, tj. warstwę językową, świat przedstawiony, a także poziom kompozycji, wzmacnia bowiem siłę satyrycznego ataku, a jednocześnie poszerza jego adres, nadając krytykowanemu obiektowi cechy uniwersalne. Groteskowe obrazy w połączeniu z tworzącymi ramę kompozycyjną cytatami z *Objawienia św. Jana* sprawiają, że ukazana w poemacie rzeczywistość ulega stopniowo odrealnieniu, a poemat nabiera cech profetycznej wizji, obrazującej katastrofę o rozmiarach kosmicznych. Podmiot mówiący, który początkowo jawi się jako szyderczy obserwator usytuowany w quasi-realnym czasie i przestrzeni, z perspektywy całości okazuje się prorokiem, który przepowiada koniec świata i nadejście dnia Sądu Ostatecznego, odwołując się do sprawiedliwości boskiej. Prorok to jednak szczególny, bo głoszący swoją prawdę

11 Tamże.

w poetyce kabaretowo-rewiowej, należącej do szerokiego repertuaru środków ekspresji satyrycznej. Obie role, szyderczego obserwatora konkretnej rzeczywistości i biblijnego proroka wieszczącego zagładę całego świata, nie wchodzą ze sobą w konflikt, lecz są wariantami postawy satyryka¹², które w poemacie Tuwima realizują się równocześnie. Innymi słowy, satyryk nie zmienia się tu w proroka, a jedynie przywdziewa jego kostium. W efekcie *Bal* można czytać zarówno jako satyrę konkretną, odnoszącą się do rzeczywistości Polski sanacyjnej, jak i satyrę abstrakcyjną, w której przedmiotem krytyki jest świat władzy i pieniądza, ukazwany w perspektywie metafizycznej jako opanowany przez siły szatańskie. Niejednoznaczność obiektu ani pozycja podmiotu mówiącego, który z punktu widzenia obserwatora usytuowanego wewnątrz świata przedstawionego postrzega otaczającą go rzeczywistość jako niedający się ogarnąć chaos, nie kolidują z satyrycznością poematu. Niezależnie bowiem od tego, jak ów obiekt zostanie dookreślony, stosunek podmiotu do niego niezmiennie nacechowany jest krytycyzmem, ewokowanym przez groteskę, będącą dominantą estetyczną utworu.

Powyższe uwagi mają charakter glosy do mojej wcześniejszej analizy zależności między satyrą i groteską w *Balu*, którą z dzisiejszej perspektywy uważam za nie do końca trafną¹³. Zainspirowana przywołaną już propozycją Neugera, a także interpretacjami Anny Węgrzyniakowej i Tomasza Stępnia, opartymi na gruntownych analizach wielokodowej struktury poematu, ukazujących go jako tekst wyrastający z twórczości satyrycznej i kabaretowej Tuwima¹⁴, próbowałam wykazać, że *Bal* jest utworem, który przekracza granice satyry rozumianej jako kategoria gatunkowa. Założyłam wówczas, że groteska, uzyskując status dominanty konstrukcyjnej, staje się również kategorią światopoglądową i rozsadza satyrę niejako od środka. Określając to zjawisko jako przerastanie poematu satyrycznego w apokaliptyczną groteskę, łączyłam ów proces z brakiem jednoznaczności, wynikającym z poszerzenia adresu krytycznego ataku, którego obiekt nabiera cech abstrakcyjnych, oraz z wielością punktów widzenia, z jakich obiekt ten jest ukazwany. Obecnie uważam, że formuła „przerastanie satyry w groteskę” jest niefortunna, opiera się bowiem na błędnych założeniach co do istoty satyry, a przy tym podszyta jest przekonaniem o artystycznej

12 Według Stanisława Grzeszczuka krytyczny aspekt satyry realizuje się właśnie poprzez role szyderczego obserwatora lub biblijnego proroka, a jej „charakter dydaktyczny, nauczający, czy wreszcie moralizatorski” przejawia się w roli wychowawcy (S. Grzeszczuk, *O „Satyrach” Krzysztofa Opalińskiego. Próba syntezy*, Wrocław 1961, s. 208).

13 E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Białystok 2004, s. 189-199.

14 A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka organizacji językowej tekstu w twórczości Tuwima*, Katowice 1987; T. Stępień, *Kręgi „Balu w Operze”*, w: tegoż, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.

„gorszości” satyry. Przekonaniem tyleż rozpowszechnionym¹⁵, co niesłusznym, o czym *Bal w Operze*, będący utworem satyrycznym o niekwestionowanych walorach artystycznych, świadczy w sposób szczególnie dobitny.

■

15 Na powszechność tego przekonania zwraca uwagę Tomasz Stępień, podsumowując swoje rozważania na temat funkcjonowania kategorii satyry i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku: „Współcześnie określenia «satyra» i «satyryk» nie brzmią dumnie. Oznaczają wąską specjalizację, «gorszość» artystyczną, nie zapewniają przepustki do historii literatury, skazują na estetyczną marginalizację”. T. Stępień, „*Satyra jaka jest, każdy widzi?*”..., dz. cyt., s. 79.