

ANNA MATUCHNIAK-KRASUSKA  
Uniwersytet Łódzki

## **POZA OBIEGAMI – SPOŁECZNE FUNKCJONOWANIE GROTESKI**

### **SOCJOLOGICZNE PODEJŚCIE DO SZTUKI I OBIEGI KULTURY**

Tytuł tego tekstu pozornie koliduje z tytułem tomu: „Potoczne i kwalifikowane obiegi sztuki”, sugerując, iż groteska jest sztuką czystą, wolną od uwikłań społecznych. Analiza tego problemu wymaga przedstawienia dwóch podstawowych kwestii: różnicowania społecznego kontekstu funkcjonowania sztuki oraz zdefiniowania groteski.

Wszyscy teoretycy i badacze kultury wykazywali, że jest ona zróżnicowana w zależności od rodzaju i poziomu elementów kultury (dzieł sztuki, przekazów, korelatów), a także ich nadawców i odbiorców. Historycy i teoretycy sztuki prezentują chronologicznie style i dzieła sztuki, eksponując dzieła wybitne. Te „średnie” i „gorsze” historia sztuki eliminuje z pamięci zbiorowej. Socjologowie kultury i sztuki badają układy komunikowania złożone z twórców indywidualnych i nadawców kolektywnych, przekazów artystycznych o zróżnicowanej wartości oraz odbiorców indywidualnych i grupowych. Całości te umieszczone są w określonych ramach społecznych, klasowych, ekonomicznych i historycznych. Możliwe są trzy podejścia badawcze do analiz sztuki. Pierwsze, zwane strukturalnym, koncentrujące się na analizie samego artefaktu, jest specyficzne dla historii i teorii sztuki, czyli dla „wewnętrznych” nauk o sztuce, jak je określa amerykańska badaczka Vera Zolberg<sup>1</sup>. Drugie, zwane socjogenetycznym, łączy konstrukcję dzieła sztuki z historycznymi i społecznymi uwarunkowaniami czasu i miejsca jego powstania. Trzecie – funkcjonalne, zajmuje się analizą procesu recepcji dzieła sztuki, czyli całokształtem relacji między przekazem a odbiorcą. Zarówno podejście socjogenetyczne jak i funkcjonalne są typowe dla „zewnętrz-

---

<sup>1</sup> Vera Z o l b e r g, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge 1982.

nych” nauk o sztuce, jak socjologia czy psychologia. Każda z tych orientacji badawczych posługuje się odrębnymi metodami i technikami badawczymi. Łączy je teoria komunikowania, ujmująca dzieło sztuki w relacji do twórcy i odbiorcy. Każda coś mówi o sztuce i jej społecznym funkcjonowaniu, żadna nie mówi wszystkiego. Ich ustalenia i osiągnięcia są komplementarne.

Złożoność społecznych ram sztuki oraz immanentnego porządku sztuki prowadzi do zróżnicowania dwu-, trój- i wielocłonowego na: „kulturę elitarną” i „kulturę masową”, kulturę awangardową i kanon kultury, kulturę „wyższą” i „kulturę popularną”, kulturę wyższą, średnią i niższą. Wiele z tych pojęć cytuje i stosuje A. Kłosowska<sup>2</sup>. P. Bourdieu operuje pojęciem pola dóbr symbolicznych, w którym wyróżnia „pole ograniczonej produkcji kultury”, odpowiadające awangardzie, „pole kultury prawomocnej” odpowiadające kulturze kanonicznej, „pole wielkiej produkcji kulturalnej” odpowiadające „kulturze masowej”<sup>3</sup>.

S. Żółkiewski operuje pojęciem obiegów kultury. Definiuje je następująco: „Obiegi zatem charakteryzujemy od strony obiektywnych, socjologicznych właściwości ról nadawców i typów odbiorców, oraz cech sytuacji komunikacyjnej i aparatury komunikacyjnej, a nadto od strony ideologii, świadomości literackiej badanych grup nadawców i odbiorców”<sup>4</sup>. „Pojęcie obiegu uniezależnia się od kryteriów estetycznych. Jest kategorią socjologiczną”<sup>5</sup>. Pomimo koncentracji na socjologicznych układach nadawców i odbiorców i deklaracji odcięcia się od sądów estetycznych, typologia obiegów sformułowana przez Żółkiewskiego ma charakter wartościujący. Omawiany autor odróżnia przecież „obiegi wysokoartystyczne” i „obiegi popularne”, „obiegi ludowe”, w których w istotny sposób różnią się nie tylko nadawcy i odbiorcy, ale także przekazy artystyczne. Rezultatem studiów socjogenetycznych polskiej kultury literackiej z lat 1918–1932 było wyróżnienie 5 następujących obiegów. Obieg wysokoartystyczny obejmował kanon kultury narodowej i był skierowany przede wszystkim do inteligentnego czytelnika. Obieg popularny był adresowany do „nawykowych czytelników” gazet. Obieg brukowy miał tzw. „czytelników przedgazetowych”, nie nawykłych do stałego kontaktu ze słowem pisany, poszukujących ahistorycznych, typowych informacji. Reliktowy charakter posiadały wówczas obieg jarmarczno – odpustowy oraz obieg „dla ludu”.

<sup>2</sup> A. Kłosowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1983.

<sup>3</sup> P. Bourdieu, *Le marché des biens symboliques*, l'Année Sociologique, 1971 nr 22; *La distinction. Critique sociale du jugements*, Paris 1979.

<sup>4</sup> S. Żółkiewski, *Wiedza o kulturze literackiej*, Warszawa, 1985, s. 248.

<sup>5</sup> Tamże s. 187.

## O GROTESCE

Pojawia się więc pytanie czy groteska funkcjonuje poza wymienionymi obiegami, a także *respective* typami kultury, czy też raczej w każdym z nich? Jak definiowana jest groteska? Jaka groteska funkcjonuje w danym obiegu kultury? Czy dana groteska pozostaje w pierwotnym obiegu kultury czy też poszerza obszar oddziaływania? Oto pytania szczegółowe.

W literaturze przedmiotu istnieje kilka sposobów definiowania groteski, przede wszystkim za pomocą definicji opisowych, ostensywno-egzemplifikacyjnych, strukturalnych, psychologicznych oraz relacyjnych.

Pierwsze definicje groteski miały charakter opisowy, ograniczający się do wymienienia elementów roślinnych, zwierzęcych, ludzkich i przedmiotowych tworzących groteskę. Wenecki malarz dworski Arcimboldo stworzył układy roślinnych figur sugerujące ludzkie twarze (seria *Pory roku*). Polski surrealista Kazimierz Mikulski malował kobiety-drzewa, kobiety-koty (*Widok z mojego okna*). Podstawową jednostką ikoniczną groteski jest postać groteskowa ukształtowana na dwóch zasadach. Zasada hybrydacji polegająca na łączeniu części ludzi, zwierząt, roślin i martwych przedmiotów prowadzi do powstania typu monstualnego. Natomiast zasada groteskowej deformacji prowadzi do powstania typu karykaturalnego<sup>6</sup>. Groteskowa deformacja i hybrydacja polega na przekształcaniu istniejącego w naturze wzoru, poprzez procedury animacji, mortyfikacji, reifikacji, heterosyntezy, deproporcjonalizacji.

Postać groteskowa może występować także w dziełach, które jako całość nie mają groteskowego charakteru, np. w rzeźbach i obrazach religijnych z groteskowymi diabłami. Klasyczne motywy groteskowe to chimery i gargule architektury gotyckiej, postacie demonów i diabłów w sztuce XV i XVI wieku, renesansowy ornament, postacie z *comedia dell'arte*, szkielety, monstra, dziwaczne zwierzęta: centaur, meduza, bazyliżek, pegaz, gryf, harpie. Fakt, że groteskowość uwiadcza się w dziele przez postać lub scenę, determinuje wniosek, że groteska należy wyłącznie do świata figuratywnego i nie może występować w sztuce nie przedstawiającej.

G. Lascault w swoim obszernym dziele<sup>7</sup>, znakomicie charakteryzuje monstualny typ groteskowych postaci przytaczając ich staranną klasyfikację. Praca ta stanowi interesujące studium groteski w plastyce, dostarczające materiału

<sup>6</sup> T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984.

<sup>7</sup> Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Ed. Klincksieck, Paris 1973.

ilustracyjnego do każdego typu definicji analizowanego pojęcia (definicje ostensywno – egzemplifikacyjne). Klasyfikacja formalna monstrów, zwana niekiedy kartezjańską, odnosi się wyłącznie do ich konstrukcji, abstrahuje od znaczenia i symboliki. Monstrualne stwory powstają przez: pomieszczenie rodzajów (uczłowieczone zwierzęta, ożywione rośliny czy przedmioty, zezwierzęceni ludzie, ożywieni zmarli), zmianę wielkości (karły, giganci z baśni, mitologii), kompozycję (szokująca ilość, wielkość, układ organów u monstrów hybrydalnych i karykaturach), oraz niedostateczną determinację cech (brak precyzji detalu, tłum).

Wielu autorów podkreśla, że groteska jest najbardziej niejasną kategorią estetyczną. Nie można jej zdefiniować tylko i wyłącznie poprzez stosowanie wyżej wymienionych form, ale raczej poprzez jej specyficzną strukturę. P. Thomson proponuje cząstkową definicję groteski wymieniając jej cztery podstawowe cechy: dysharmonię, kombinację komicznego i strasznego, ekstrawagancję, nienormalność<sup>8</sup>. G. Harpham opisuje groteskę jako połączenie zadziwiającego i odpychającego<sup>9</sup>.

Groteskowe monstrum zawsze pełniło też funkcje dekoracyjne, zwłaszcza w groteskowym ornamencie. Forma groteskowa miała immanentne zalety estetyczne, tak, że pomimo swojego peryferyjnego usytuowania na obramowaniu dzieła przyciągała uwagę widza przyczyniając się do decentralizacji obrazu, a zatem modyfikacji kompozycji.

Relacyjalna definicja groteski polega na ustaleniu jej relacji z innymi kategoriami estetycznymi, takimi jak absurd, fantastyka, horror, karykatura, komizm<sup>10</sup>. Są to pojęcia o krzyżujących się zakresach. Okazjonalnie wspomagają groteskę: parodia, trawestacja, burleska, ironia, satyra. Forma estetyczna groteski wymaga użycia wielu kategorii: dekoracyjności, uroku, lęku, piękna, brzydoty, komizmu. Mnożenie tych kategorii ma te zaletę, że umożliwia zaklasyfikowanie przypadków trudnych do określenia.

## OBIEGI GROTESKI

Analiza logiczna pozwala wyodrębnić trzy główne tezy, dla których poszukuje się dowodów lub chociaż ilustracji w historii sztuki i socjologii : tezę z wielkim kwantyfikatorem, głoszącą iż groteska była zawsze i jest wszędzie, to jest poza

<sup>8</sup> P. Thomson, *The Grotesque*, London 1972, s. 77.

<sup>9</sup> G. Harpham, *The Grotesque: First Principles*, [w:] „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1976/4.

<sup>10</sup> P. Thomson, *Grotesque*, London 1972.

obiegami, tezę umiarkowaną utrzymującą iż jakiś rodzaj groteski jest w każdym obiegu oraz tezę o «krążeniu dóbr» to jest o funkcjonowaniu dzieł sztuki i ich autorów w różnych obiegach równocześnie.

Teza z wielkim kwantyfikatorem – groteska była zawsze i jest wszędzie, to znaczy „poza obiegami” – jest zasadna przy przyjęciu szerokiej definicji groteski, jako kategorii estetycznej oraz jako jednego z trzech typów sztuki – abstrakcyjnej, realistycznej i właśnie groteskowej, istniejących od paleolitu do współczesności. Ilustracje i dowody na istnienie tej tezy znajduje się bez kłopotu.

G. Lascault zwraca uwagę, że główną cechą monstrem w sztuce zachodu jest jego wszechobecność (*pérénité*). Formy monstrialne okazały się bardziej stabilne w rozwoju sztuki niż inne, takie jak pejzaże i portrety. Również P. Francastel podkreśla, że monstrem jawi się jako stałe, ahistoryczne zjawisko w sztuce<sup>11</sup>. Monstrialne formy, skomponowane z elementów zwierzęcych i ludzkich, pojawiły się już w paleolicie, na samym początku historii sztuki. W „grocie trzech braci” w Ariège jest przedstawiony mężczyzna z rogami i uszami rena i końskim ogonem, a w grotach Dordogne są figury mężczyzn i kobiet ze zwierzęcymi głowami. Co najmniej od średniowiecza towarzyszą nam, będące także rezultatem procesu heterosyntezy, anioły – prawie normalni ludzie ze skrzydłami, oraz diabły – prawie normalni ludzie z rogami, ogonami i kopytami, w dodatku możliwymi do ukrycia pod stosownym ubraniem. Diabły malowali m.in. Bosch, Breughel, Arcimboldo, Redon. Warto nadmienić, że artyści malujący czy rzeźbiący demony spotykali się też z potępieniem z powodów religijnych, choć ich zleceniodawcą i odbiorcą był najczęściej Kościół. Te i inne „monstra skomponowane” to bardzo liczna kategoria hybrydalnych stworów powstałych wskutek antropomorfizacji, zoomorfizacji, reifikacji. Istnieją także w sztuce współczesnej: komiksy, filmy, reklamy pełne są potworów, wampirów, demonów, kosmitów, o strukturze zgodnej z wyżej opisanymi „klasycznymi” regułami gatunku. „Ludzkość zawsze kochała monstra i odnajdywała je tam, gdzie ich miejsce. Dla klasycyzmu całe średniowiecze jest nimi przepelnione. Potem romantyzm, manieryzm i barok.” Klasycyzm jest natomiast epoką bez monstrem<sup>12</sup>. Groteską dla wszystkich były karnawałowe postaci, „straszne i śmieszne zarazem”, przekraczające „normalne ramy sztuki” i „normalne ramy życia społecznego” w krótkotrwałym „świecie na opak”. Reguła karykatury politycznej polegająca na ukazywaniu przeciwni-

<sup>11</sup> P. Francastel, *La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*. Ed. Gonthier, Paris 1965.

<sup>12</sup> J. Baltrusaitis, *Réveils et prodiges, le gothique fantastique*, Flammarion, Paris 1988, s. 332.

ka w formie monstrialnej nie uległa zmianie od stuleci. Współczesne kabarety polityczne nadal wykorzystują karykaturalne lub monstrialne, zoomorficzne, przedstawienia osobistości świata polityki.

Charakterystyczna dla groteski jest trwałość form i reguł kompozycyjnych, zmienne jest natomiast ich znaczenie. Klasyfikacja formalna i klasyfikacja symboliczna nie są porównywalne. Dwie formy monstrialne, skonstruowane z podobnych elementów, mogą być nośnikami zupełnie różnych sensów, nawet w tej samej epoce. Kartezjańska klasyfikacja „pola monstrialnego” odpowiada jedynie na pytanie jak jest skonstruowane monstrum. Nie wyjaśnia natomiast dlaczego pojawia się monstrum, czyli inaczej mówiąc jakie są źródła sztuki groteskowej. W tej kwestii sformułowano kilka hipotez. Teoria imitacji, zgodna z mimetyczną koncepcją sztuki, mówi o naturalnej dla człowieka tendencji do naśladowania. Teoria kreacji wiąże monstrum z imaginacją, z obrazowaniem tego, czego nierealne, a co sytuuje się „w innym świecie”. Postaciowaniu wyobrażonych twórców służy język metaforyczny, tak werbalny jak i plastyczny, łączący widoczne z ukrytym, znane z nieznanym.

Dowodów czy ilustracji tezy umiarkowanej głoszącej, iż jakiś rodzaj groteski jest w każdym obiegu, należy poszukiwać poprzez zestawienie obiegów i rodzajów groteski. Niewątpliwie w obiegu wysokoartystycznym funkcjonuje groteska surrealistyczna (S. Dali, R. Magritte, K. Mikulski i inni). W obiegu popularnym, przekraczającym „obieg dla dzieci” funkcjonuje groteskowa postać Spider Mana (kino, komiks). W „obiegu dla dzieci” zawsze były fantastyczne monstra jak smoki i czarownice, łączące cechy człowieka i zwierzęcia (to smoki) czy człowieka i demona (jak czarownice). Aktualnie, w kulturze masowej dla dzieci (dla dorosłych też), pojawiły się roboty, cyborgi, groteskowe hybrydy człeko-maszyny. Prowadzi to sformułowania funkcji matematycznej, „każdemu  $x$  podporządkowany jest jakiś  $y$ ”, w każdym obiegu jest jakaś groteska.

W literaturze przedmiotu opisano wiele rodzajów groteski. P. Thomson wyróżnia dwa typy groteski: satyryczną (*satiric*) i zabawową (*playful*), związaną z ornamentálną dekoracją<sup>13</sup>. Określa je też przy pomocy terminów „bardzo poważna” i „kapryśna”. W zależności od postawy artysty, Thomson wyróżnia też groteskę intencjonalną, celową czyli zamierzoną przez twórcę kompozycję niespójnych elementów budzącą śmiech i lęk widza, oraz groteskę nieintencjonalną, przypadkową, przejawiającą te cechy bez uprzedniego zamierzenia autora. Także W. Kayser dzieli groteskę na satyryczną (*satiric*) i fantastyczną (*fantastic*)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> P. Thomson, *op.cit.*

<sup>14</sup> W. Kayser, *Groteska w sztuce i literaturze*, Warszawa 1957.

Badający polską sztukę T. Gryglewicz wyróżnia groteskę „poważną”, której reprezentantem jest W. Wojtkiewicz, oraz liryczną i ekspresyjną (T. Czyżewski, L. Chwistek, Makowski), które są odmianami groteski prawdziwej w rozumieniu J. Ruskina<sup>15</sup>. Ponieważ istotą groteski jest kombinacja śmiesznego i strasznego, podział na groteskę zawierającą więcej cech specyficznych z jednej lub drugiej kategorii, zdaniem J. Ruskina, nie ma sensu. Niemniej jednak G. Harpham opiera podziały groteski na proporcjach występujących w niej elementów komicznych (*comic*) i strasznych (*terrible*)<sup>16</sup>. Wyróżnia cztery rodzaje groteski: karykaturę (*caricature*), groteskę komiczną śmieszna lub satyryczną (*comic grotesque : ludicrous or satiric*), groteskę fantastyczną i straszną (*fantastic grotesque and terrible grotesque*) np. L. Carolla *Alicja w krainie czarów* oraz malarstwo H. Boscha, P. Breughla, F. Goi, oraz groteskę gotycką – makabryczną (*gothic – macabre*) .

Wszystkie rodzaje groteski zdają się występować we wszystkich obiegach. Niemniej jednak, prawdopodobna wydaje się hipoteza, iż groteska „poważna”, „satyryczna”, „karykatura” a także „intencjonalna” występują w obiegu wysokoartystycznym, natomiast groteska „zabawowa” i „fantastyczna” są związane z obiegiem popularnym, zwłaszcza tym dla dzieci. Groteska gotycka, makabryczna, byłaby związana mniej z obiegiem, bardziej ze wskazaną epoką historyczną.

Obrona tezy o „krążeniu dóbr”, transmisji dzieła sztuki, a także autora, którzy funkcjonują w różnych obiegach („jedno w dwóch”) wymaga żmudnych analiz socjogenetycznych i badań funkcjonalnych. W tym tekście przedstawiona zostanie jedynie logika takich poszukiwań i przykłady mające formę ilustracji (są selektywne) a nie dowodów wynikających z analizy pełnego korpusu danych. Rysują się dwie możliwości. Pierwsza, iż to samo dzieło funkcjonuje równocześnie w różnych obiegach, w tym samym miejscu i czasie. Druga, iż to samo dzieło funkcjonuje w różnych obiegach, w związku ze zmianami miejsca i / lub czasu.

Pierwsza sytuacja jedności czasu i miejsca a różnych obiegów odpowiada opisanemu przez A. Kłoskowską zjawisku homogenizacji immanentnej. Dzieła Szekspira są tak skomponowane przez genialnego autora, że odpowiadają zarówno odbiorcom kompetentnym z klas wyższych jak i tym potocznym. Dramat jest wysublimowany i prosty zarazem. Funkcjonuje zatem równocześnie w obiegu wysokoartystycznym i tym „dla ludu”. Analizując pierwszą z wymienionych możliwości, tytułem przykładu można też podać wielkie religijne malowidła

<sup>15</sup> T. Gryglewicz, *op. cit.*

<sup>16</sup> Geoffrey Harpham, *The Grotesque: First Principles*, [w:] „Journal of Aesthetics and Art. Criticism”, 1976/4.

H. Boscha, które wisząc w kościele stanowiły element powszechnej sztuki religijnej (to jeden obieg) i równocześnie element sztuki przez duże „S”, należącej do obiegu wysokoartystycznego. Równocześnie, biorąc pod uwagę zróżnicowanie odbiorców, według różnych kryteriów (społeczno-demograficznych, religijnych, kompetencji artystycznej) należy zadać pytanie, czy dzieła te były przedmiotami jednolitych czy też odmiennych odczytań. Przechodząc od analiz socjogenetycznych dzieł, twórców i obiegów, do analiz funkcjonalnych dzieł i odbiorców tropimy elementy identyczne w ich recepcji i elementy różnicujące sposoby odbioru. Wykorzystując podany wyżej przykład H. Boscha, możemy wykazać, iż jego obrazy miały dwojakich odbiorców wirtualnych i rzeczywistych: grono zwykłych wiernych oraz grono wtajemniczonych członków bractwa, do którego mistrz należał. Tylko ci ostatni potrafili odczytać niektóre symbole ukazane na obrazach, mało znaczące dla innych, nie wtajemniczonych<sup>17</sup>. Używając koncepcji R. Ingardena, można powiedzieć, że schemat dzieła był ten sam we wszystkich obiegach, natomiast konkretyzacje dopełniające ten schemat były znacząco odmienne<sup>18</sup>.

Drugi wariant - różne czasy, miejsca, akcje – może być ilustrowany również przy użyciu twórczości tego samego artysty. Analizując współczesne obiegi dzieł H. Boscha nie zauważamy wielkiej zmiany. Nadal należą one do obiegu wysokoartystycznego i religijnego. Dominacja któregoś z nich jest związana z miejscem ekspozycji dzieła sztuki. Umieszczenie go w kościele, zwłaszcza na ołtarzu, podtrzymuje jego religijne aspekty. Natomiast usytuowanie dzieła o tematyce religijnej w „świątyni sztuki” – muzeum czy galerii, eksponuje jego przynależność do obiegu wysokoartystycznego. Kompetencje artystyczne i postawy odbiorców będą się nakładały na to sytuacyjne zróżnicowanie, komplikując interpretacje i funkcje dzieła sztuki. Zabytkowe kościoły są przecież pełne nie tylko wiernych, ale i turystów, oglądających je jako dzieła architektury, dające schronienie innym sztukom plastycznym: malarstwu i rzeźbie. Organizacja kultu religijnego i peregrynacji turystycznych prowadzi do ich separacji w czasie (nabożeństwa od – do, zwiedzanie od – do), skoro przestrzeń jest ta sama. Powoduje to powstawanie „różnych obiegów”.

<sup>17</sup> W *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* trójgłowe zwierzęta symbolizują Trójcę św., fontanna – źródło życia i zbawienia, kruki – niedowiarstwo, pawie – próżność, uszy przebite strzałą – nieszczęście. Hermeneutyczne podejście do dzieł Boscha prowadzi niektórych badaczy do wniosku o jego heretyckiej teologii.

<sup>18</sup> Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 2 i 3, Warszawa 1966, 1970.



W podobnych artefaktach niektórzy widzą wyłącznie dzieła sztuki, inni doceniają także ich treści religijne. Znane kontrowersje budzi współczesna sztuka krytyczna, której dzieła operują treściami i symbolami religijnymi, a są przeznaczone do eksponowania w galeriach. Wielu odbiorców, z pobudek religijnych i ideologicznych dokonuje aktów obrazoburstwa, niszcząc dzieła, zamykając galerie, szkalując artystów<sup>19</sup>. Jednym z najciekawszych przykładów szlachetnego ikonoklazmu było przeniesienie kontrowersyjnych dla potocznych odbiorców dzieł sztuki (kompozycji kiczowych figurek Madonny) z galerii do pobliskiego kościoła.

Badanie „pola monstrialności”, opierające się na percepcji współczesnego widza, nie zaś na historii twórców i teoretyków sztuki, spełnia kryteria „podejścia hermeneutycznego”. Zarówno badania jak i zwykła obserwacja prowadzi do wniosku, że groteska w sztuce, podobnie jak potworność naturalna równocześnie budzi fascynację oraz lęk i niesmak.

Określając dzieła sztuki jako groteskowe w oparciu o oceny aktualnych odbiorców nie zakłada się że ich pierwotna recepcja miała taki właśnie charakter. Nie wiadomo czy średniowieczne monstra z gotyckich katedr były w tych czasach zabawne i straszne, czy tylko śmieszne? Nie wiadomo jaka była wirtualna recepcja bohaterów obrazów Boscha, Durera, Breughla. Pytania te pozostają bez odpowiedzi. Groteskowy charakter dzieła, przedmiotu czy zdarzenia zależy przecież nie tylko od jego struktury, ale także od kontekstu i oczekiwań widza. Obraz Grünewalda przedstawiający starą parę pełznącą wraz z gadami i pająkami jest wstrętny, ale staje się groteskowy po uwzględnieniu tytułu *Para kochanków* wprowadzającego stereotypowe rozumienie bohaterów. G. Santayana wyróżnia groteskę „wyjątkową” (*accidentally*) chwilowo uznaną za taką, z uwagi na brak zrozumienia u odbiorcy, oraz groteskę „zamierzoną” (*deliberate*), która jako taka jest postrzegana w toku dłuższej percepcji. Zwraca też uwagę na przebieg percepcji dzieła sztuki w czasie, a mianowicie, że to co początkowo jest postrzegane jako śmieszne, niemożliwe, może przestać być uznawane za takie wskutek wzrastającego oswojenia się. Jest to dobry wskaźnik jakości groteski, gdyż w przypadku znakomitej groteski, pomimo familiaryzacji z nią, wrażenie groteskowości nie zanika<sup>20</sup>.

Jak wspomniano wyżej, charakterystyczna dla groteski jest trwałość form i reguł kompozycyjnych. Zmienna w czasie okazuje się ich symbolika, to jest

<sup>19</sup> I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002.

<sup>20</sup> G. Santayana, *The Sense of Beauty*, London 1986, cyt. za A. Clayborough.

nadawane i odbierane znaczenia. Klasyfikacja symboliczna monstrów jest uporządkowana według dziedzin, do których się odnoszą, m.in.: polityki, religii, etyki, metafizyki, kosmologii, literatury. Znaczenie monstrem ujmowane jest syntetycznie oraz analitycznie: znacząca jest całość oraz poszczególne elementy. Wyrażna jest tu funkcja reprezentacyjna symbolu: ukazywania niewidzialnego, wyobrażonego, niematerialnego. Symbolem cnoty i czystości był w średniowieczu jednorożec, często ciągnący wóz mądrości lub miłości niebiańskiej, jego jeden róg symbolizuje jedność dwóch boskich osób, Ojca i Syna, uosabia krzyż, ma też własności antytoksyczne – przez zanurzenie oczyszcza źródło zatrute przez smoka. Współcześnie zadziwiająco wydaje się możliwość przedstawiania Chrystusa w postaci monstrem, a mianowicie jako jednorożca rzucającego się w łono Dziewicy-Matki lub też gryfona uosabiającego jego podwójną naturę (złoty orzeł symbolizował boski pierwiastek, a lew – ludzki). Natomiast czterej Ewangelisci nadal są kojarzeni ze zwierzętami: św. Marek z uskrzydłonym lwem, św. Łukasz z wołem, a św. Jan – z orłem; jedynie św. Mateusz jest symbolizowany przez człowieka.

Nadal wady i grzechy są uosabiane przez smoki i diabły, co jest przedmiotem licznych studiów ikonograficznych<sup>21</sup>. Natomiast inne znaczenia monstrów nie są oczywiste dla współczesnego odbiorcy. Nie wie on, że rozwiązłość była symbolizowana przez satyra lub sfinksa (monstrem łączącego lwa i kobietę – kurtyzane), gwałt – przez centaury, skąpstwo – przez harpie (m.in. u Dürera), marność – przez wóz z sianem (m.in. Bosch). Równie nieczytelne dla współczesnego odbiorcy są pozytywne konotacje różnych groteskowych figur. W ikonografii średniowiecznej i renesansowej symbolem mądrości jest oblicze o czterech uszach, symbolem ostrożności jest głowa o trzech twarzach, oznaczających kolejno przeszłość, teraźniejszość i przyszłość (m.in. u Tycjana), symbolem czujności jest smok (także u Leonarda da Vinci). Kobieta doskonała, według XIII-wiecznej koncepcji, ma serce gołąbki, uszy zająca, język papugi i końskie kopyta – aby trutować nieostrożnych. Obecnie ma wyglądać raczej jak lalka Barbie i / lub inne idole kultury masowej.

Kolejny wariant trzeciej tezy można nazwać «między obiegami: od awangardy do kanonu», gdyż sytuacja „krążenia dóbr” często dotyczy dzieł klasycznych, kanonicznych, należących do kultury prawomocnej, a rozpowszechnianych przy użyciu wszystkich dostępnych układów i mediów. Zasadnicze znaczenie ma szkolna transmisja literatury i sztuki, niezbędna, choć nie pozbawiona defektów.

<sup>21</sup> J. L e v r o n, *Le diable dans l'art.*, Paris 1935, L. R e a n, *Iconographie de l'art. chrétien*, Paris 1959, cyt. za G. L a s c a u x; P. F r a n c a s t e l, *La réalité figurative*, Paris...

Jest narzędziem „przemocy symbolicznej” klas wyższych wobec klas niższych, jako że należy do kultury własnej jedynie tych pierwszych, a obcej – tych drugich. „Instytucje kulturalnej sakralizacji i uświęcania”, takie jak ministerstwa, muzea, galerie, akademie, obsadzone są przedstawicielami klas wyższych. Ułatwia to reprodukcję wartości, podobnie jak reprodukcję klas społecznych. Proces ten przebiega zgodnie z kulturowymi wzorami ukrytymi. Teoretyk sztuki jest przekonany o obiektywności artystycznej tezy typu „Słowacki wielkim był”. Socjolog nie negując wielkości wieszca, może pokazać, w czym interesie teza jest głoszona, jak pole polityki wpływa na pole dóbr symbolicznych. Transmisja nie tylko autorów i dzieł, ale także prawomocnych (jedynie ważnych) schematów recepcyjnych kształtuje tzw. „odbiorcę wtórny” (P. Bourdieu), o stosownym habitusie, posiadającego wszelkie cechy „człowieka dobrze wychowanego” (F. Znaniecki). Poprawność i konformizm niszczą innowacyjność, świeżość, oryginalność. Nie przypadkowo Gombrowicz wyśmiewa się z kołtuńskiego uwielbienia dla Słowackiego, a awangardowa (niegdyś) groteska służy do kwestionowania kanonu i jego kanonicznej interpretacji.

Ekranizacja klasycznej powieści przemieszcza ją z kultury prawomocnej (awangardowej lub kanonicznej) do kultury masowej, a więc obiegu popularnego. Czy powieści modnej aktualnie autorki Tracy Chevalier o obrazach Vermeera i flamandzkich gobelinach z jednorozcem popularyzują czy trywializują te dzieła plastyczne? Czy rozstrzygnięcie związane jest z medium (film sztuką niższą od literatury) czy też z samym przekazem (dobry film jest sztuką wyższą, a marna powieść jest w obiegu brukowym).

Jerzy Duda-Gracz jest tu dobrym współczesnym przykładem, gdyż tworzy dzieła należące do obiegu wysokoartystycznego, wystawiane w galeriach sztuki (nawet galeriach sztuki nowoczesnej), a równocześnie posiada dość zróżnicowaną publiczność, masową, nie tylko elitarną. Funkcjonuje więc „poza obiegami”, a jego obrazy podlegają zróżnicowanej interpretacji. W obrazach z „cyklu jurajskiego” J. Duda-Gracz pokazuje „polskie monstra” pielgrzymujące do Częstochowy, sytuując się w co najmniej trzech obiegach: wysokoartystycznym, religijnym czy raczej pseudo-religijnym, i potocznym. Posługując się przedstawionymi wyżej definicjami groteski, można wykazać, że malarstwo Jerzego Dudy-Gracza spełnia wszystkie wymagane kryteria tej kategorii estetycznej.

Analiza strukturalna wykazuje obecność na płótnach malarza prawdziwie groteskowych „strasznych postaci”, określanych nawet jako specyficzna antropologiczna odmiana – „ludzie Dudy-Gracza”. W zniszczonym przemysłowym pejzażu małych miasteczek, defilują upiorne staruszki, tłusci tatusiowie, brzuchate matrony, potworne kobiety, pokraczne dzieci, straszni mieszczanie,

senni prowincjusze, notable świeccy i kościelni, „robole” i pijacy. Z wdziękiem demonstrują dwoje rekwizyty: podkoszulki, kombinezony, waciaki, garnitury, mikrofony, teczki, sztandary, ordery, transparenty, krzyże i krzyżyki, pudła po darach zagranicznych i siatki z zakupami. Ta starannie opracowana dekoracja ukazuje zarówno pogoń za dobrami materialnymi jak i obnaża ubóstwo.

„Ludzie Dudy-Gracza” w pełni odpowiadają bohaterowi groteski satyrycznej – typowi karykaturalnemu, powstałemu wskutek deformacji wzoru, a ściślej – deproporcjonalizacji elementów tego wzoru. Wzorem tym jest oczywiście idealnie czy normalnie zbudowany człowiek, choćby według kanonu klasycznej rzeźby greckiej. *Hamletowi polnemu* Dudy-Gracza daleko jednak do *Doryforosa* Polikleta, a *Wielowieckiej Wenus* do *Wenus z Milo*. Wykorzystując do ich scharakteryzowania formalną klasyfikację montrum można stwierdzić, że są to „monstra nieskomponowane wskutek deformacji organów”: za grube, za chude, pokraczne, oraz „monstra o niedostatecznej determinacji cech”: o niewyraźnych rysach twarzy i zamazanych w tłumie sylwetkach. J. Duda-Gracz tworzy przede wszystkim groteskę satyryczną z postaciami karykaturalnymi. W przeciwieństwie do fantastycznego świata surrealizmu Magritte’a, Dali, Mikulskiego, wypełnionego hybrydalnymi monstrami, będącymi rezultatami fito- i zoomorfizacji oraz animacji i reifikacji, na obrazach Dudy-Gracza nie ma stworów powstałych z heterosyntezy odrębnych elementów. Możliwe jest, z pewnymi zastrzeżeniami, zaliczenie niektórych bohaterów jego obrazów do kategorii hybryd – „monstr przez pomieszanie rodzajów”. Tym szczególnym przypadkiem są *Jeźdźcy Apokalipsy*, zoomorficzni ludzie ciągnący betoniarke, niczym konie – sanie na znanych obrazach Chełmońskiego. Za przejawy morderstwa natomiast, można uznać zawieszonych między światem żywych i umarłych starych i młodych ludzi z obrazów jurajskich.

Malarstwo Dudy-Gracza bez wątpienia jest „straszne i śmieszne zarazem”, budzi „uczucia mieszane” wskutek połączenia karykatury, komizmu i realizmu. „Straszne postacie” z ich wadami i okropnościami świata w którym są, można by określić jako po prostu brzydkie, okropne lub śmieszne, gdyby nie były z „naszych stron”. Proces projekcji i identyfikacji skłania widzów do określenia, że to Polacy, rodacy i „my sami”, że to nasz świat „w krzywym zwierciadle”. Przedstawiając sprawy drastyczne i trudne, malarz narusza obyczajowość, normy dobrego tonu, podważa ład społeczny i wymusza bolesną refleksję. Dudy-Gracza nazywa się artystą społecznie zaangażowanym, a jego twórczość – „totalnym aktem oskarżenia”. Nie jest to sztuka łagodna, piękna i dekoracyjna, ale ostra, prawdziwa i krytyczna. „Ostrowartościowe” są zwłaszcza portrety i sceny rodzajowe. Wartości „łagodne”: piękno i wdzięk, można znaleźć w pejzażach, zwłaszcza w cyklu

„Obrazy prowincjonalne”. Jak zauważył jeden z krytyków: „*Sztuka Dudy-Gracza nie jest polukrowaną babką, ale chlebem powszednim*”<sup>22</sup>. Jest to zatem groteska celowa, intencjonalna, poważna i prawdziwa, co może potwierdzać poniższa wypowiedź artysty. „*Pierwowzory groteski znalazłem w portrecie sarmackim, moja groteska wywodzi się zatem z tej wielkiej polskiej groteski, z portretu tru-miennego. W naszym współczesnym rozumieniu, te straszne mordy są realistyczne, bardziej prawdziwe niż całe cywilizowane malarstwo dworskie. (...) Ale groteska, to przede wszystkim ostrość widzenia. A u mnie to widzenie jest pełne miłości, choć nie jest to miłość liryczna, tylko miłość pełna złości. I to nie jest żaden absurd. I choć moja groteska się zmienia, jest coraz bardziej sentymentalna, to nadal jest to rzeczywistość zdeformowana. (...) W samej mojej postawie jest coś przewrotnego i przekornego, przeciw kanonom*”<sup>23</sup>.

Dokonując krótkiego opisu preikonograficznego obrazów Dudy-Gracza odbiorca (a także badacz odbioru) posługuje się klasyfikacją formalną groteskowych form. Natomiast dokonując interpretacji ikonograficznej i ikonologicznej, wyjaśniając sens obrazu, widz opiera się na interpretacji hermeneutycznej. Socjolog zbierający świadectwa recepcji malarstwa i badający wielość interpretacji odbiorczych także postępuje zgodnie z regułami „wielkiej gry hermeneutycznej”, postulowanej przez Ricoeura. W wypowiedziach odbiorców można poszukiwać wszystkich czterech wyżej wymienionych procedur hermeneutycznej interpretacji. Podejście analityczne polegające na wyszczególnieniu postaci świata obrazu oraz ich atrybutów odpowiadałoby „interpretacji przez rozczłonkowanie”. Można spodziewać się, iż będzie ono podstawowym mechanizmem percepcyjnym, zwłaszcza w przypadku odbiorców niekompetentnych. Selektywne podejście do świata obrazu polegające na eliminacji tych jego elementów które nie pasują do arbitralnie przyjętej przez widza ramy interpretacyjnej obrazu, można przyrównać do procedury „poszukiwania opozycji”. Byłoby ono podstawą „interpretacji dosłownej” – „życiowej”, zgodnej z doświadczeniem hermeneutycznym i świadczącej o „smaku estetycznym zanieczyszczonym interesownością”. Procedurę „poszukiwania opozycji i unii przeciwieństw” można też odnaleźć w interpretacjach metaforycznych, zgodnych z Kantowskim „gustem czystym”. Zestawienia preikonograficzne niekoherentne z potocznego punktu widzenia układają się wówczas w sensowne kompozycje ikonograficzne. Odwoływanie się do interpretacji odautorskiej, typowe dla tzw. „odbiorcy wtórnego”, a także dla

<sup>22</sup> J. D u d a - G r a c z, album, wyd. Arkady, Warszawa 1985.

<sup>23</sup> J. D u d a - G r a c z, wywiad udzielony autorce opracowania w kwietniu 1997 r. w Katowicach.

badacza, odpowiadałoby trzeciej procedurze hermeneutycznej, a posługiwanie się werbalnym tytułem jako eksplikacją wizualnego przekazu – czwartej.

„Kto nie lubi Dudy-Gracza?” – zapytują krytycy sztuki i odpowiadają, że prawie wszyscy. Jest on nie lubianym i zarazem popularnym artystą. „*Wszędzie wystawę Dudy-Gracza poprzedza oczekiwanie, dwuznaczne zapowiedzi ekscesu, tłumiony chichot prasy i opinia solidnej roboty malarzkiej*”<sup>24</sup>. Także zebrane świadectwa odbioru wykazują, że obrazy Dudy-Gracza budzą typowe dla groteski „uczucia mieszane”: śmiech, złość, strach i wstręt. Kreując trudną do zniesienia sytuację dysonansu zmuszają niektórych odbiorców do wtórnej, selektywnej reakcji na groteskowy, niejednoznaczny przekaz lub wręcz jego odrzucenia jako niespójnego, nieudanego dzieła. Oceny i reakcje wszystkich uczestników tej artystycznej komunikacji zdają się być zgodne z koncepcją groteski: „straszne i śmieszne zarazem” – wyjaśniają teoretycy groteski, „między rozpaczą a drwiną” – pisze o malarstwie Dudy-Gracza jeden z krytyków, „kocham i nienawidzę” – dodaje artysta, „śmieszne, obrzydliwe, ale prawdziwe” – mówią widzowie.

Powyższe analizy pokazywały przejście dzieł sztuki przede wszystkim z „pola produkcji ograniczonej” do „kultury prawomocnej”, z awangardy do sztuki uznawanej a nawet kanonicznej, z galerii do szkoły. Ruch artefaktów artystycznych nie zatrzymuje się jednak na przejściu od awangardy do sztuki uznawanej. Możliwy jest także wariant czwarty „między obiegami: od kanonu do kiczu” pokazujący krążenie dzieł między innymi obszarami pola dóbr symbolicznych. „Pole wielkiej produkcji kulturalnej” obejmujące wszelkie obiegi popularne, ludowe, kulturę masową i kicz (na samym dnie) czerpie inspirację z „kultury wyższej”. Klasyczne groteskowe monstra – gargulce z katedry Notre Dame (i *respective* innych katedr gotyckich) należą niewątpliwie do obiegu wysokoartystycznego. Wypada dodać, tak długo, jak patrzą na Paryż z góry katedry. Na dole są bowiem dostępne w wersji miniaturowej, w formie *souvenir*’ów dla turystów. Na jednym straganie możemy obejrzeć i kupić groteskowe monstrum („straszne i śmieszne zarazem”), klasyczną piękność – figurkę Venus z Milo, breloczki z innymi pamiątkami z Paryża. W każdym centrum turystycznym obok „oryginalnych” dzieł sztuki należących do obiegu wysokoartystycznego dostępne są ich kiczowe, pamiątkowe wersje, należące niewątpliwie do obiegu popularnego. Często zdarza się, iż odbiorca najpierw poznaje „szkolną wersję dzieła sztuki” w postaci reprodukcji, filmu telewizyjnego lub „kiczową” replikę dzieła, a dopiero później może zapoznać się z oryginałem. Można przypomnieć uznaną tezę, że obieg popularny czerpie z obiegu wysokoartystycznego, a kicz «żeruje» na sztuce przez duże „S”. Teza ta

<sup>24</sup> K. Waniek, *Duda-Gracz*, [w:] *Twórczość*, 1979, nr 12.

dotyczy sfery kreacji. W sferze recepcji, paradoksalnie występuje inna kolejność, przynajmniej chronologicznie. W doświadczeniu odbiorcy najpierw pojawia się forma dzieła z obiegu popularnego. Ułatwia to pojawienie się odbioru trywializującego, niezależnie od innych cech społeczno-demograficznych widza, które mogą sprzyjać takiemu rozwiązaniu.

Analizy pól symbolicznych czy obiegu koncentrują się bardziej na relacjach między twórcą i dziełem, czyli podejściu socjogenetycznym. Na te opisane pobieżnie wyżej zależności nakładają się różne praktyki recepcyjne odbiorców, przedmiot badań funkcjonalnych. Prowadzi to nieuchronnie to podjęcia problematyki recepcji dzieł sztuki.

W literaturze przedmiotu można spotkać następujące terminy opisujące dwa bieguny na *continuum* postaw recepcyjnych. Pierwszy to recepcja aktualizująca, odbiór życiowy, dyskurs o rzeczywistości w układzie syntagmatycznym. Drugi to recepcja artystyczna, sytuująca się w uniwersum sztuki, uwzględniająca powinowactwa dzieł i korespondencje sztuk dzięki analizom w układzie paradygmatycznym. W przypadku groteski pojawia się właściwy odbiór monstrum, jako „straszne i śmieszne” zarazem (forma koniunkcji), lub też recepcja błędna, zatracająca naturę groteski, przyjmująca postać alternatywy „raczej śmieszne”, „raczej straszne”. Rozważania te zaliczane są do psychologicznej definicji groteski, uwzględniającej zarówno postawę artysty jak i wrażenia jakie wywołuje ona na odbiorcy<sup>25</sup>. Twórcy przypisywane są intencje ludyczne, ekspresyjne, katartyczno-kompensacyjne. Groteska pozwala artyście na swobodną kreację, wynalazczość, eksperymentowanie, a także krytykę rzeczywistości, m.in. poprzez klasyczny topos świata na opak. Według Baudelaire’a groteska wynika z „czystej zabawy”. Dekoracyjne, zabawowe, «czysto estetyczne» cechy groteski podnosił także I. Kant. W *Krytyce władzy sądu* uznaje groteskę za rodzaj sztuki dekoracyjnej, produkt subtelnej wyobraźni, która choć łączy się z przyjemnością, jest zaliczana do kategorii operującej pięknem „wolnym”, gdyż nie przedstawia przedmiotu o znaczeniu praktycznym. Analizując postawę artysty – dekoratora, wyrażał przekonanie, że ograniczenie obserwacji natury i imitacji regularnych form zwiększa możliwości prezentacji gustu „czystego”. Dekoracyjny charakter groteskowego monstrum i zabawowe aspekty jego kreacji i recepcji – jako „zgubna rozrywka” – bywały także przedmiotem potępienia ze względów moralnych i religijnych.

<sup>25</sup> M. Steig, *Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis*, [w:] *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1970, summer.

Podejście psychoanalityczne wyjaśnia powody zainteresowania groteską ze strony jej twórcy i odbiorcy. Groteska silniej niż inny rodzaj sztuki wynika z naporu *id* na jaźń. W. Kayser twierdzi, że ukształtowanie czegoś groteskowego jest próbą zaklęcia i okiełznania ukrytych i odrażających aspektów egzystencji. Proces artystycznej kreacji, poprzez obiektywizację, pozbawia tę demoniczną siłę destrukcyjnego charakteru. Monstrum rodzi się w wyobraźni, z kaprysu, z fantazji. Według Freuda, przypadkowe skojarzenia wcale takimi nie są – są drogami uźwężnienia się podświadomości. Także G. Lascault zwraca uwagę na bliskość monstrualnego i podświadomego<sup>26</sup>. Intuicje takie były bliskie niektórym autorom żyjącym „przed erą” Freuda. W XVI wieku Dominus Lampsonius napisał o Boschcu wiersz łaciński: „*Co znaczy Hieronimie Boschcu, to twoje wystraszone oko? I bladeść twojej twarzy? To jakby koszmary, latające duchy Piekła, były przed Tobą, jakbyś je widział. Wydawało mi się, że Pluton otworzył przed tobą swe czeluści, że mieszkasz w Tartarze, ponieważ wszystko co jest na obrazie, twoja ręka umiała tak dobrze namalować*”<sup>27</sup>.

„Mieszane uczucia” jakie budzi monstrum powodują rozmaite reakcje obronne ze strony jego twórcy i odbiorcy. Pierwszą z nich jest ukrycie monstrum, tak, aby widz nie dostrzegł go od razu, polegające na dosłownym schowaniu monstrum (np. ogon w wodzie, diabelskie atrybuty pod peleryną), czy też umieszczeniu go w antycznej scenerii, czyli w bardziej naturalnym dla niego kontekście. Drugą jest podporządkowanie formy monstrualnej znaczeniu alegorycznemu, np. smok pożerający ludzi jest traktowany jako alegoria czasu, centaur – jako symbol złych doradców księcia, a ptasia figura na jednej nodze – jako zła poetyka. Trzecią, powszechnie stosowaną możliwością jest wyeksponowanie dekoracyjnych cech monstrum. Groteskowe stwory są częstymi motywami w sztukach „pomniejszych” czy „średnich”, jak można określić za P. Bourdieu, tkactwo, jubilerstwo, ceramikę oraz inne sztuki użytkowe. Jak podkreśla to J. Baltrusaitis, to antyczne gemmy przekazały wzór monstrum dla średniowiecza<sup>28</sup>. Niekiedy uważa się jawną prezentację monstrum za usprawiedliwioną specyficzną kategorią odbiorców, na przykład dzieci, będących wirtualnymi czytelnikami baśni, lub przyzwyczajeniem publiczności do określonego monstrum. Centaur i satyr już nie sprawiają

<sup>26</sup> Diagnostyczno-terapeutyczna funkcja monstrum jest widoczna w psychologii i psychiatrii, które posługują się monstrum dla lepszego zrozumienia problemów indywidualnych. Monstrum bywa kluczem dla testu projekcyjnego. Pacjenci mają na przykład umieścić na rysunku, lub w opowiadaniu, 9 elementów: miecz, schronienie, potwora, osobę, zwierzę, wodę, ogień. G. Lascault, *op. cit.*

<sup>27</sup> G. Lascault, *op. cit.* s. 188.

<sup>28</sup> J. Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique*, s. 24.



wrażenia groteskowych, choć są nimi formalnie, ponieważ przyzwyczajono się do ich istnienia, nawet jako tworów imaginacyjnych.

Reakcje odbiorców na groteskę są bardzo zróżnicowane, usytuowane na *continuum* od oburzenia do zachwyty, choć najczęściej obie reakcje pojawiają się równocześnie. W terminach psychologicznych, istotę groteski oddaje paradoks «podwójnego ostrza» to jest równoczesnego rozbrajania napięcia i budzenia lęku. Pełni ona zarazem funkcję katartyczną, oczyszczającą (*liberating*) jak i funkcję drażniącą, budzącą napięcie (*tension producing*). Dla groteski typowe jest budzenie lęku i jego częściowe zniesienie; w komedii jest ono kompletne. W tragikomedii jest alternatywne występowanie elementu komicznego i tragicznego, w grotesce łącznie. M. Steig opisuje dwa rodzaje reakcji na groteskę: racjonalny, właściwy człowiekowi dorosłemu, oraz irracjonalny, uwzględniający fantazje i lęki z dzieciństwa (obydwa podejścia charakteryzują postawę dorosłego widza)<sup>29</sup>. Natomiast J. Ruskin wymienia trzy psychologiczne procesy związane ze sztuką groteskową: nieracjonalną grę wyobraźni, kontemplację rzeczy potwornych, analizę prawd trudnych do pojęcia<sup>30</sup>.

Charakteryzując recepcję groteski należy zwrócić uwagę nie tylko na występowanie kryteriów emocjonalnych oraz tych racjonalnych, ale na sam przebieg procesu odbioru dzieła sztuki. Groteska budzi pierwotnie reakcje mieszane, niespójne, związane z niejednorodną strukturą takiego przekazu. Percepcja elementów komicznych budzi śmiech, rozbawienie, zachwyty. Ale śmiech towarzyszący grotesce jest dwuznaczny, ograniczony, szyderczy, często przechodzi w grymas, zakłopotanie, histerię, świadczące o sadystycznej przyjemności z przerażającego. Natomiast doświadczanie horroru, „strasznego”, „makabrycznego” powoduje złość, strach i obrzydzenie. Groteska jest trudna do zniesienia, więc widz stara się uniknąć dyskomfortu związanego z dysonansem poznawczym, z dwojaką prezentacją rzeczywistości. Wtórna reakcja odbiorcy bywa w związku z tym spolaryzowana: „albo, albo”. Polega to na oddzieleniu elementów komicznych i dramatycznych groteski i koncentrowaniu się jedynie na jednej wybranej opcji. Ta wtórna, selektywna reakcja jest sprzeczna z istotą groteski, która jest przeciwieństwem dwoista. Odbiorca decyduje więc, że dane dzieło jest bardziej śmieszne niż straszne, śmieje się z elementów komicznych, nie zwracając uwagi na te makabryczne. Odbiorca może także skoncentrować się

<sup>29</sup> M. Steig *Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis*, [w:] *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Summer 1970, p. 26: „Groteska budzi uczucie niepokoju poprzez ekstremalny komizm, a równocześnie groteska niszczy, właśnie poprzez ów komizm, ów lęk wobec czegoś nie wyjaśnialnego.”

<sup>30</sup> J. Ruskin, *Modern Painters*, r. 8, cyt. za M. Steig, *op. cit.*

na moralnych odczuciach i dojść do wniosku, że taki ważny temat nie powinien być przedstawiany w sposób humorystyczny. Konserwatywny widz może uznać groteskę za obraźliwą, za zamach na normalne, moralne, estetyczne, natomiast inny odbiorca może zachwycać się niezwykłym i zabawnym. Dla naiwnego, szczerego odbiorcy zepsucie naturalnego ładu może być utożsamiane z szatańską interwencją. Recepcja moralizatorska często ogranicza reakcje estetyczne na dzieło sztuki, zarówno plastyczne jak i literackie, co wykazały socjologiczne badania odbioru<sup>31</sup>. Pierwszą reakcją można nazwać specyficzną, właściwą, odpowiadającą strukturze groteski. Druga reakcja – selektywna, porządkująca, zubaża strukturę groteski. Trzecia możliwa reakcja odbiorców polega na uznaniu groteski jedynie za niespójną kompozycję heterotelicznych elementów, za przejaw nieudolności autora budzący złość widza. Niezrozumienie dzieła przez odbiorcę, jego percepcja niezgodna z kodami wewnętrznymi, wywołuje u odbiorcy złość i atak na dzieło jako nieudane, bezsensowne, głupie. Grotesce, tak jak każdemu innemu dziełu, stawiany jest bowiem wymóg koherencji, spójności. Jeśli mamy przecucie jednolitości charakteru pośród dziwności form, wówczas mamy do czynienia z groteską. Psychologiczna definicja groteski jest zatem zgodna z jej definicją formalną jako „nierozwiązywalnego zderzenia nie pasujących do siebie elementów, tak w dziele sztuki, jak i reakcji odbiorcy”<sup>32</sup>.

G. Lascault omawia empiryczne badania recepcji kilku obrazów groteskowych, m.in.: *Kuszenie św. Antoniego* Grünewalda, *Kuszenie św. Antoniego i Ogród rozkoszy ziemskich – piekło* Boscha, *Żongler* Chagalla, *Wynalazca* Chiricio, *Centaur i bachantki z faunem* Picassa. Dziewięć czarno-białych reprodukcji dużego formatu, z ukrytym nazwiskiem autora i tytułem obrazu, pokazano ponad 100 uczniom i studentom i proszono o zrelacjonowanie własnych wrażeń. Zebrane świadectwa odbioru analizowało i oceniało dwóch badaczy. Wypowiedzi odzwierciedlały różne postawy odbiorców od braku zainteresowania dziełem po uwypuklenie własnych emocji radości i strachu, niemniej jednak „wspólnym mianownikiem” recepcyjnym było istnienie „mieszanych reakcji”, typowych dla groteski. W strukturze wypowiedzi z reguły najpierw występował prosty opis obrazu, ograniczający się do warstwy preikonograficznej, a po nim następowała relacja o własnych wrażeniach. Brak było analizy ikonografii i ikonologii, uwzględniających znaczenia symboliczne. Psychoanalityczne podejście do odbiorczych relacji za symptomatyczne uznaje lęk przed wyjaśnianiem, brak

<sup>31</sup> B. Sułkowski, *Powieść i czytelnicy*, Warszawa 1972; A. Matuchniak-Krasuska, *Gust i kompetencja*, Łódź 1988.

<sup>32</sup> P. Thomson, *op. cit.*

spójności wypowiedzi a także przesadne gadulstwo dostarczające najwięcej informacji o podświadomości. Obrazy także są traktowane przez teoretyków sztuki jako symptomy psychiki. O Boschowi powiedziano: „*Sluchał swej duszy, aby zrobić ten obraz.*”<sup>33</sup>. W zebranych materiałach znalazły się egzemplifikacje tych wszystkich reakcji. Do analizy interpretacji odbiorczych zastosowano aparaturę psychoanalityczną i hermeneutyczną, odwoływano się do Freuda i do Ricoueuera. Uznano, że percepcja i interpretacja są jednym aktem, uruchamiającym mechanizmy projekcji. Groteskowe dzieło sztuki i artystyczne monstrum pozwalało widzom na bezpieczną projekcję swoich lęków i awersji. Przeżycia estetyczne były usytuowane między dwoma ekstremalnymi postawami wobec wyobraźni, której tworem są monstra: negacją i realizmem<sup>34</sup>. „*Kiedy wobec obrazu Boscha zniknie zupełnie lęk, albo kiedy przekształci się w obawę religijną przed przedstawionymi demonami, zniknie dzieło sztuki*”<sup>35</sup>.

G. Lascault relacjonuje także inny eksperyment badawczy poświęcony równocześnie kreacji i recepcji monstrualnej postaci. Badaniu poddano 1200 licealistów z Rouen i Strasbourga, których zadaniem było narysowanie monstrum, a następnie udzielenie odpowiedzi na kilka pytań otwartych na temat tej groteskowej postaci. Jedno z pytań brzmiało: „Co monstrum mówi?” i stało się tytułem tego opracowania. Pytano o opis tej narysowanej istoty, z uwzględnieniem detali takich jak : wielkość, materia z której jest zrobiony, jego główna aktywność czy styl życia. Pytano także o to jakie uczucia wywoływałyby u napotykaających go ludzi, jakie wrażenie sprawia na jego „twórcy” i dlaczego właśnie takie. Były to zatem monstra „na zamówienie”, czyli groteska intencjonalna. W rysunkach i ich opisach, oraz w relacjach o emocjach wywołanych przez monstrum poszukiwano stałych cech wspólnych, w tym metafor werbalnych i ikonicznych. Przeważały monstra brzydkie, złe, okrutne, wielkie, nieprzyjemne w dotyku (lodowate, palące, kłujące, śliskie), o przykrych zapachach. Miejsca ich przebywania takie jak zamki, lasy, jaskinie, to klasyczne groteskowe pejzaże, znane z historii sztuki. Jest im poświęcone obszerne studium M. Briona<sup>36</sup>. Autorzy monstrów przyznawali, że tworzyli je z przyjemnością, choć odczuwali wobec nich także niechęć, lęk

<sup>33</sup> A. Chauviere, *Introduction à une étude psychopatologique du fantastique dans l'oeuvre de Bosch*, cyt. za G. Lascault, *op. cit.*

<sup>34</sup> Już Kartezjusz uważał monstrum za rezultat wyobraźni twórczej. (*Première méditation*, s. 263)

<sup>35</sup> G. Lascault, *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Ed. Klincksieck, Paris 1973, s. 93.

<sup>36</sup> M. Brion, *L'art. fantastique*, Paris 1961.

i obrzydzenie. A zatem zarówno „cudze” jak i „własne” monstrum wywołuje te same reakcje groteskowe, typowe „uczucia mieszane”.

Jak już wspomniano wyżej, hermeneuci stosują cztery procedury interpretacyjne monstrualnej formy sztuki groteskowej: interpretację przez rozczłonkowanie, interpretację przez przeciwstawienie i połączenie przeciwieństw, interpretację hermeneutyczną opartą na wykładni oryginalnej, pierwotnej, odautorskiej, oraz interpretację sensu z nazwy formy czy monstrum<sup>37</sup>. Posługują się nimi także widzowie. Hermeneutyka przyznaje uprzywilejowane miejsce interpretacjom odbiorczym, i to kosztem interpretacji odautorskiej: „*Kiedy dzieło i jego widz się spotykają, twórca dzieła zajmuje miejsce, które w języku brydżowym nazywa się ‘martwe miejsce’ (fr. la place du mort)*”<sup>38</sup>. Nic dziwnego, że to właśnie hermeneutyka dostarcza filozoficznych podstaw socjologii sztuki.

### PODSUMOWANIE

Podsumowując powyższe rozważania o obiegach groteski wypada opowiedzieć się za którąś z wymienionych form społecznego funkcjonowania groteski. Równie kusząca jest jednak obrona wszystkich ośmiu teoretycznych możliwości. Wypada podkreślić, że każda z tez została poparta dowodami – ilustracjami z dziedziny historii sztuki, estetyki, socjologii i psychologii sztuki. Najbardziej atrakcyjna jest teza pierwsza, „z wielkim kwantyfikatorem”, głosząca, iż groteska była zawsze i jest wszędzie, to znaczy „poza obiegami”. Jest to atrakcyjne, z uwagi na generalizację, twierdzenie z historii sztuki. Równocześnie eliminuje ono szczegółowe analizy socjologiczne. Podobny charakter ma druga teza umiarkowana, głosząca, iż jakiś rodzaj groteski jest w każdym obiegu. W te historyczno-estetyczne rozważania wkracza element socjologiczny tylko w formie zróżnicowanej publiczności (dziecięcej, dorosłej). Dla socjologa najbardziej atrakcyjna jest teza trzecia o funkcjonowaniu groteski w różnych obiegach, gdyż stwarza możliwości eksploracji społecznego funkcjonowania groteski, „krażenia dóbr” a także zmiennej klasyfikacji autorów. Podejście socjogenetyczne łączące studia strukturalne (o dziele sztuki) i historyczne (o epoce) pozwala na ukazanie różnych obiegów groteskowego dzieła i jego twórcy, w tym przejścia od awangardy do kanonu, a także od kanonu do kiczu. Uzupełnia je czwarta teza o recepcji, wprowadzająca rozważania funkcjonalne. Większość przykładów znakomitych twórców i dzieł z historii sztuki służy jedynie ilustracji sformułowanych tez.

<sup>37</sup> P. Ricoeur „*De l'interprétation. Essai sur Freud*”, Paris 1965, p. 40–44.

<sup>38</sup> G. Lascault, *op. cit.* p. 418

Najlepiej udokumentowanym przykładem funkcjonowania współczesnej groteski są studia malarstwa Jerzego Dudy-Gracza i jego publiczności, co jest związane z danymi dotyczącymi zarówno obrazów, jak ich tworzenia i odbioru oraz społecznych obiegów<sup>39</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- Baltrusaitis J. [1988], *Réveils et prodiges, le gothique fantastique*, Flammarion, Paris.  
 Baltrusaitis J. [1993], *Le Moyen Age fantastique*, Flammarion, Paris.  
 Bourdieu P. [1971], *Le marché des biens symboliques*, l'Année Sociologique, nr 22;  
 Bourdieu P. [1979], *La distinction. Critique sociale du jugements*, Paris.  
 Brion M. [1961], *L'art. fantastique*, Paris.  
 Duda-Gracz J. [1985], album, wyd. Arkady, Warszawa.  
 Duda-Gracz J., wywiad udzielony autorce opracowania w kwietniu 1997 r. w Katowicach.  
 Francastel P. [1965], *La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*. Ed. Gonthier, Paris.  
 Gryglewicz T. [1984], *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków.  
 Harpham G. [1976/4], *The Grotesque: First Principles*, [w:] „Journal of Aesthetics and Art. Criticism”.  
 Ingarden R. [1966, 1970], *Studia z estetyki*, t. 2, t. 3. Warszawa.  
 Kayser W. [1957], *Groteska w sztuce i literaturze*, Warszawa.  
 Kłoskowska A. [1983], *Socjologia kultury*, Warszawa.  
 Kowalczyk I. [2002], *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa.  
 Lascault G. [1973], *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Ed. Klincksieck, Paris.  
 Levron J. [1935], *Le diable dans l'art.*, Paris.  
 Matuchniak-Krasuska A. [1988], *Gust i kompetencja*, Łódź.  
 Matuchniak-Krasuska A. [1999], *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*, Łódź.  
 Ricoeur P. [1965], *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris.  
 Steig M. [1970], *Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis*, [w:] Journal of Aesthetics and Art. Criticism, summer.  
 Sułkowski B. [1972], *Powieść i czytelnicy*, Warszawa.  
 Thomson P. [1972], *The Grotesque*, London.  
 Waniek K. [1979], *Duda-Gracz*, [w:] Twórczość, nr 12.  
 Zolberg V. [1982], *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge.  
 Żółkiewski S. [1985], *Wiedza o kulturze literackiej*, Warszawa.

<sup>39</sup> A. Matuchniak-Krasuska, *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*, Łódź, 1999.

*Anna Matuchniak-Krasuska*  
University of Łódź

ACROSS THE DIVIDE – SOCIAL FUNCTIONING OF THE GROTESQUE

(Summary)

The article comprises three parts: a sociological study of art and circulations of culture, the grotesque and grotesque circulations. The opening part introduces three approaches adopted by the sociology of art, namely structural (typical of the disciplines concerned with the study of objects of art e.g. art history and art theory), sociogenetic and functional (characteristic of external disciplines dealing with the study of art). The author inquires into the functioning of the grotesque – a specific form of art (whose definition is provided in the second part) – in different ('high' and 'popular') 'circulations of culture'. Three key theses are explored: 'the grotesque has always been ubiquitous, that is has functioned beyond cultural circulations', 'a form of the grotesque can be found in every circulation of culture', and, finally, the thesis about 'the circulation of items, that is functioning of art works and their authors in a number of cultural circulations concurrently'. The last-mentioned thesis is enormously appealing to a sociologist. The present study combines all three approaches adopted by the sociology of art, which underlines the interdisciplinary nature of art analyses and mediatory role of the sociology of art.