

## GROTESKA V LITERATURI

(POSKUS HISTORIČNOTIPOLOŠKE OPREDELITVE)

Termin ‚groteska‘ sprejemamo kot estetsko kategorijo in kot literarnozvrstni oziroma vrstni pojem.<sup>1</sup>

Groteska kot estetska kategorija nam pomeni specifični odnos do stvarnosti oziroma vizijo stvarnosti. Hkrati nam pomeni tudi načelo umetniškega izraza tega odnosa in te vizije, ki se realizira ali v posebni strukturi umetniškega teksta kot celoti ali samo v posebni strukturi nekaterih tekstnih elementov (npr. gledišč avtorja, literarnega subjekta in literarnih likov v pripovedništvu).

V obeh primerih (groteska kot estetska kategorija in groteska kot zvrstni oziroma vrstni pojem) je treba upoštevati, da tu ne gre samo za poseben odnos adresanta (avtorja) do stvarnosti in ubeseditvev tega odnosa v umetniški tekst oziroma njegove elemente, ampak tudi za specifično reakcijo, ki jo groteska izzove pri adresatu (npr. bralcu). V naši razpravi to reakcijo opazujemo z vidika poetike. Sprejemamo jo predvsem kot dinamiko adresatove pozicije do adresantove pozicije v skladu z značajem groteske, ki zahteva od adresata ne-nehno spreminjanje gledišč in sistema njegovih ocen.<sup>2</sup>

### 1

V skladu z uvodoma sprejetimi načeli želimo v razpravi izoblikovati uporabno opredelitev groteske tako, da nam bo ta omogočila smiselno analitično obravnavo literarnih del in zanesljivo pot do sinteze. Formulacija »uporabne« opredelitve groteske pa ne sme biti čisto pragmatičnega značaja, usklajena mora biti z naslednjima zahtevama: 1. taka opredelitev ne sme biti Prokrustova postelja, marveč mora ustrezati objektivni strukturi besedne umetnine, in 2. ob uporabnosti in aktualnosti opredelitve ne smemo pozabiti na zgodovino groteske, na njeno v zgodovini nastajajočo totalnost.

Groteska kot estetska kategorija namreč ni neko idealno bistvo, ki bi ga lahko enkrat za vselej opisali in potem odkrivali v mnogih istovrstnih duhovnih (Dilthey bi dejal »ideografskih«) pojavih v njeni čisti, individualni realizirani obliki, marveč je po svoji naravi (kot odnos do stvarnosti in načelo umetniškega ustvarjanja) v zgodovinskem razvoju oblikujoča in dopolnjujoča se historična totalnost. Dialektično gledano tudi groteska ni neki »večni« temeljni estetski vzorec, marveč nastaja in se razvija kot vse druge estetske kategorije (tragično, komično, absurdno idr.) v dialektičnem odnosu z dinamiko umetnosti in družbene stvarnosti. Groteska kot historična totalnost je hkrati produkcija

<sup>1</sup> V pričujočem besedilu nam ‚groteska‘ rabi tudi za termin ‚groteskno‘ (nem. ‚das Groteske‘).

<sup>2</sup> Prim.: B. A. Uspenskij, *Poëtika kompozicii. Struktura hudoževnogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*, Moskva 1970, str. 167.

svojega novega pomena in kritična in dialektična reprodukcija svojega preteklega pomena. — Smiselna zastavitev vprašanj in smotrna k sintezi vodeča analiza sta torej možni samo takrat, ko kategorijo groteske obravnavamo iz historične perspektive.

Toda historična perspektiva, ki nam pojmovana dialektično edina omogoča, da dojamemo enotnost splošnega v posebnem in posebnega v splošnem (groteske v konkretnih literarnih oblikah in funkcijah in teh v groteski), nam vendarle razkriva predvsem proces, ki v njem nastopa groteska v podobi vse-splošne predpostavke in tudi v podobi konkretnih historičnih rezultatov. Drugače povedano: historična obravnava nam podaja predvsem genezo »spreminjanja in pomlajevanja« groteskne kategorije, genezo in podobo njenih variant, ne odkriva pa nam, vsaj v eksplicitni obliki ne, njenih konstitutivnih invariant. — Za zgraditev vsaj deloma zanesljive opredelitve groteske kot termina je torej potrebno, da ob historični perspektivi upoštevamo tudi posplošujoči tipološki vidik. Šele historičnotipološki pristop k stvari, ki upošteva celovit razpon groteske v različnih literarnih sistemih, nam omogoča, da s komparacijo po možnosti čim bolj oddaljenih ekvivalentnih tipov realiziranih groteskni oblik in funkcij odkrijemo tisto najmanjše število temeljnih kazalcev, ki realno določajo obči obseg groteske.<sup>3</sup>

Historičnotipološki vidik groteske bomo poskušali v naši razpravi izoblikovati s so-ocenjem nekaterih trenutno najpomembnejših teorij o groteski, ki so jih napisali avtorji, kot so: W. Kayser,<sup>4</sup> M. Bahtin,<sup>5</sup> Jan Kott<sup>6</sup> in nekateri drugi. V delih navedenih avtorjev namreč kljub delnemu absolutiziranju specifik objekta raziskave oziroma pomena izbranega izhodišča in zastavljene teze najdemo tako bogastvo gradiva, tako mnogovrstnost vprašanj in množico dragocenih rešitev, ki zajemajo skorajda celoviti zgodovinski razvoj groteske (čeprav predvsem evropske), da nam vse to ob kritičnem pristopu omogoča izoblikovati ustrezno historičnotipološko opredelitev.

## 2

W. Kayser in pretežni del sodobne umetnostne teorije povezuje pojav in vzpon groteske z družbenimi oziroma duhovnimi krizami. Zvezo vznika, razcveta in renesanse groteske s krizami odkriva in priznava tudi M. Bahtin. Toda medtem ko je za večino sodobnih teoretikov groteska izraz polne odtujenosti človeka v svetu (W. Kayser), izraz »nezosne teže individualnih in družbenih problemov, ki se nam v nekih trenutkih zdijo nerešljivi«<sup>7</sup> ali celo »konec igre«, »razkroj in propad sveta«, ki v njem živimo,<sup>8</sup> je za Bahtina takšno pojmovanje groteske primerno samo za razumevanje »nekaterih pojavov modernistične groteske« in deloma romantične groteske, povsem neustrezno pa da je značaju sodobne »realistične groteske« (Thomas Mann, Pablo Neruda, Bertold Brecht idr.) in vseh

<sup>3</sup> Prim. o tem.: Ju. M. Lotman, *O tipologijskem izučeni literatury*, v knj.: *Problemy tipologii russkogo realizma*, Moskva 1969, str. 123—132.

<sup>4</sup> Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg und Hamburg 1957.

<sup>5</sup> Mihail Bahtin, *Tvoičestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Rennansana*, Moskva 1965 (v nadaljevanju: Behtin, *Rable*).

<sup>6</sup> Jan Kott, *Szkice o Szekspirze*, Warszawa 1961, slov. prevod: Jan Kott, *Eseji o Shakespearu*, Ljubljana 1964.

<sup>7</sup> Otakar Bartoš, *Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske*, Umjetnost riječi IX (1965), str. 71.

<sup>8</sup> J. Kott, op. cit., str. 124.

razvojnih pojavov groteske v obdobju pred romantiko.<sup>9</sup> — Pojmovanje groteske je pri Bahtinu mnogo bolj univerzalno.

Bahtinovo univerzalistično pojmovanje groteske je povezano z univerzalistično opredelitvijo Rabelaisovega modela človeka in teorije genija, ki ju najdemo v knjigi o Shakespearju V. Hugoja (*William Shakespeare*, 1864). — M. Bahtin priznava Hugoju, da je pravilno doumel pomen čutnega spodnjega dela telesa (droba — *le ventre*) kot organizatoričnega načela vsega Rabelaisovega estetskega sistema. Navdušuje se nad Hugojevim pojmovanjem »univerzalnega in svetovnonazorskega (...) značaja« takih motivov pri Rabelaisu, kot sta »požeruštvo« in »pijanstvo«, še posebej takrat, ko V. Hugo povezuje »dantejevski pekel in rabelaisovsko požeruštvo«.<sup>10</sup> Ob tem zameri M. Bahtin romantiku Hugoju, da pripisuje »načelu čutnotelesnega spodnjega dela oziroma droba« abstraktni moralno-filozofski značaj razkroja in izroditve (»le ventre mange l'homme«). Zaradi tega, tako meni Bahtin, V. Hugo ne pozna ambivalentnega značaja tega načela, ki da prisposodblja v umetnosti Rabelaisa hkrati nastajanje (rojstvo) in umiranje (smrt), kot ne pozna tudi ambivalentnosti rabelaisovega smeha, ki ga sicer pravilno povezuje s smrtjo, vendar samo s smrtjo starega sveta in ne tudi s to smrtjo povezanim porajanjem novega sveta.<sup>11</sup>

S kritičnim prevrednotenjem Hugojeve koncepcije Rabelaisovega modela človeka (in tudi mimo nje!) prihaja Bahtin do lastne opredelitve tega modela in njegovih funkcij. Sprejema ga kot nasledek groteskne koncepcije telesa, ki naj bi v t. i. grotesknem realizmu (tj. estetskem sistemu ljudske kulture smeha, izhajajoče iz karnevalske tradicije) dobila hiperbolizirani značaj univerzalnega načela in kot taka naj bi igrala odločilno vlogo pri profanaciji »vsega vzvišenega, duhovnega, idealnega in abstraktnega«.<sup>12</sup>

Ta profanacija po Bahtinovem mnenju v grotesknem realizmu ni imela niti formalnega niti relativnega značaja. Povezana je bila z absolutnim in strogo topografskim pomenom telesnega »vrha« in telesnega »spodka«. V kozmičnem aspektu je »vrh« simboliziral nebo in »spodek« zemljo — ambivalentno načelo izničenja (zveza »drob—grob«) in rojstva (materinstvo, očetovstvo); v telesnem aspektu, ki da nikoli ni povsem ločen od kozmičnega, predstavlja »vrh« obličje (glavo), »spodek« — genitalije, drob, zadnjico. Parodijsko poigravanje s temi antitetičnimi elementi, profanacija vzvišenega, predstavitve tega na materialno raven — na raven telesa in zemlje, in nizkega na mesto vzvišenega, idealnega, je bilo v t. i. grotesknem realizmu univerzalno in kot tako je vključevalo takó krize v človeškem in družbenem življenju kot prelomne trenutke in obdobja v naravi.<sup>13</sup> Toda profanacija vzvišenega ni imela značaja čistega zanikanja. Groteskna profanacija je bila ambivalentna, v njej sta bila neločljivo povezana zanižanje in potrditev.

Nujna konstituenta grotesknih elementov t. i. grotesknega realizma in tudi groteske nasploh, tako ugotavlja Bahtin, je zato poseben odnos do časa kot do nenehnega spreminjanja in nastajanja. Vsi groteskni estetski elementi v sistemu t. i. grotesknega realizma in tudi groteske same po sebi v manjši ali večji meri, v polni ali reducirani obliki podajajo ali vsaj slutenjsko nakazujejo ambivalentno lastnost obeh polov sprememb: »starega in novega, umirajočega in porajajočega se, začetka in konca metamorfoze«.<sup>14</sup>

S tako formuliranega stališča pristopa M. Bahtin tudi k reviziji Hugojeve romantične karakteristike genija in genialnih stvaritev pa tudi njegove koncepcije groteske ter

<sup>9</sup> Bahtin, *Rable*, str. 53 in 55.

<sup>10</sup> *Ib.*, str. 137—139.

<sup>11</sup> *Ib.*, str. 138 in 139.

<sup>12</sup> *Ib.*, str. 27.

<sup>13</sup> *Ib.*, str. 26 in 12.

<sup>14</sup> *Ib.*, str. 30.

nakazuje zelo široko in razmeroma plodno izhodišče za opredelitev groteske kot izraza kriznih stanj.

Podobno kot W. Kayser tudi M. Bahtin zavrača Hugojevo v predgovoru k drami *Cronwell* zapisano pojmovanje groteske kot kontrasta k vzvišenemu (*le sublime*), češ da s tem francoski avtor zmanjšuje samostojni pomen groteske. Obrazec »Le Grotesque... est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre le comique et le bouffon«<sup>15</sup> in misel, da je »estetika groteske v veliki meri estetika grdega«, ki ju srečamo v istem Hugojevem delu, sprejema Bahtin s simpatijo.<sup>16</sup> S skepso pa Bahtin opazuje Hugojevo povezovanje groteske v knjigi *William Shakespeare* s karakterizacijo genija in genijalne stvaritve. Hugojevo trditev, češ da je groteskni značaj ustvarjanja nujno tudi znak genialnosti, ker da se genialni pisatelj, kot sta to Rabelais in Shakespeare, razlikuje od samo velikih pisateljev z izrazito hiperboličnostjo, nejasnostjo (*obscurité*) in monstroznostjo (*monstruosité*), ocenjuje kot enostransko formulacijo, izpeljano po metodi statičnih kontrastov. Kljub temu priznava Hugoju izjemni občutek za posebnosti literarnih del, nastalih v prelomnih zgodovinskih obdobjih, in transformira Hugojevo zvezo »genialnost—groteskno« v misel, ki nakazuje naslednji zaključek:

— M. Bahtin sprejema (tudi) grotesko kot izraz velikih prelomnih epoh v svetovni zgodovini, ko imajo »pisatelji opraviti v spreminjajočim se neustaljenim svetom, ki v njem soobstajata razpadajoča preteklost in še amorfna prihodnost«. Stvaritve pisateljev, ki se zavedajo te neustaljenosti in amorfnosti, so zato tudi same objektivno nezaključene in odprte za nakazovanje različnih razvojnih možnosti. Odtod po mišljenju Bahtina tudi izvira »posebna mnogopomenskost, navidezna nejasnost« in »pošastnost« teh del, ki ni nič drugega kot izraz »neskladja (nove umetnosti) z vsemi kanoni in normami zaključenih, avtoritarnih (in) dogmatskih obdobj«; odtod tudi izjemno bogata in raznovrstna posmrtna usoda teh del in njihovih avtorjev.<sup>17</sup>

S tako široko opredelitvijo pripisuje M. Bahtin groteski v umetnosti izjemno vlogo v razvoju dinamičnega, nedogmatskega dojemanja in upodabljanja neizčrpane in mnogolike stvarnosti ter ji odpira izredno široko območje, ki sega v literaturi od ubeseditve angažiranega upora (V. V. Majakovski, avtor *Velike žeh* in *Stenice*) preko »nepomirjenosti s steno« (F. M. Dostojevski) do izraza »brezrizhodne tragike v imanentno dehumaniziranem svetu« (F. Kafka). — Toda tako obsežnega območja groteska v teoriji M. Bahtina vendarle ne pokriva. Pod vplivom gradiva, ki ga raziskuje, in koncepcij, ki se do njih pri tem raziskovanju dokoplje (npr. koncepcije o t. i. grotesknem realizmu,<sup>18</sup> koncepcije o »globokem optimizmu« univerzalne rebalaisovske igre s smehom<sup>19</sup> idr.), M. Bahtin izredno polemično nastopa proti sodobni »subjektivni« in še posebej »modernistični« groteski pa tudi proti sodobni teoriji groteske in se zato komajda dotakne nekaterih osrednjih vprašanj sodobne teorije groteske, med drugim tudi problema alienacije in odnosa groteske do kategorije absurda.

Kljub navedenim očitkom in njim navkljub ostaja Bahtinova teorija groteske vsaj za historičnotipološko opredelitev groteske temeljnega pomena. Bahtin namreč poskuša orisati razvoj groteskega odnosa do sveta in njegovega izraza v umetnosti (in kulturi), ki da je zanj značilno posebno občutje časa kot stalne metamorfoze, nenehna dinamika enotnosti polarnih nasprotij in dvojni aspekt v dojetanju sveta človeškega življenja (*dvumirnost'* — dvosvetnost), prav od najzgodnejših stopenj človeške kulture do danes. V tem svojem orisu ponuja mnoge zanimive postavke, med katerimi sta za historičnotipološko opredelitev

<sup>15</sup> Navajam po W. Kayserju, op. cit., str. 59.

<sup>16</sup> Bahtin, *Rable*, str. 50.

<sup>17</sup> *Ib.*, str. 139.

<sup>18</sup> *Ib.*, str. 60 in sl.

<sup>19</sup> *Ib.*, str. 140.



najzanimivejši opredelitvi t. i. karnevalizacije literature in t. i. karnevalskega smeha.

T. i. karnevalizacijo literature povezuje M. Bahtin genetično s karnevalskimi praznovanji in ugotavlja: »Sam karneval (...) seveda ni literaren pojav. To je *sinkretična teatralna* oblika obrednega značaja. Ta oblika je zelo zapletena in mnogolika, ob skupni karnevalski osnovi ima različne variante in odtenske, ki so odvisni od razlik med različnimi epohami, narodi in praznovanji. Karneval je izoblikoval pravi jezik simboličnih konkretno-čutnih oblik — od velikih in zapletenih množičnih predstav do posameznih karnevalskih gest. Ta jezik (kot vsak drug jezik) izraža diferencirano, lahko bi rekli razčlenjeno, enoten (vendar zapleten) karnevalski odnos do sveta, ki prežema vse njegove oblike. Ta jezik nikakor ne moremo dovolj popolno in adekvatno prevesti na govorjeni jezik, še manj na jezik abstraktnih pojmov, lahko pa ga do neke mere transponiramo v jezik, ki mu je soroden po konkretno čutnem značaju, v jezik umetniških podob, tj. v jezik leposlovja. Prav transpozicijo karnevala v leposlovni jezik imenujemo karnevalizacijo literature. Pod zornim kotom te transpozicije bomo tudi izbirali in obravnavali posamezne momente in posebnosti karnevala.

Karneval — to je gledališče brez odra in brez razdeljenosti na izvajalce in gledalce. V karnevalu so vsi ljudje aktivni udeleženci, vsi so vključeni v karnevalsko predstavo. Karnevala ljudje ne gledajo in strogo povedano v njem celo ne igrajo, marveč *živijo* v njem, živijo v skladu z njegovimi zakoni, dokler ti zakoni veljajo, tj. živijo *karnevalsko življenje*. Karnevalsko življenje pa je življenje, ki je zapustilo *utrjene kolesnice*; to je do neke mere ‚narobe svet‘ (...) (monde à l'envers).«<sup>20</sup>

Karneval kot drugo, praznično življenje ljudstva, kot *igra* z relativno izjemno svobodo obnašanja, ki sama za nekaj časa postane življenje, tako trdi Bahtin, temelji na smehu kot organizacijskem načelu.<sup>21</sup> Ta smeh, (groteskni) *karnevalski smeh*, je prazničen smeh, vseljudski in univerzalen. Smejejo se vsi udeleženci karnevala in smejejo se vsemu: stvarnosti kot kozmični celoti in tudi samim sebi kot sestavini te celote. Ta smeh je *ambivalenten*: proslavlja in zasmehuje, zanikuje in potrjuje, je hkrati pogrebec in preroditelj stvarnosti.<sup>22</sup> — Po svoji univerzalnosti in ambivalentnosti se karnevalski smeh loči od čisto satiričnega smeha (posebno sodobne) satire, ki se v njej satirik s samó zaničujočim smehom distancira kot nosilec posebnih vrednot od zasmehovanega pojava, od satire »prebičanega« delu stvarnosti. Pri satiriku je tako razbita celovitost odnosa do sveta, temelječega na smehu. Karnevalski (groteskni) ambivalentni smeh je nasprotno izraz celovitega stališča do stvarnosti kot nenehno spreminjajoče se enotnosti ambivalentnih nasprotij, katerih sestavni del je tudi smejoči se človek.<sup>23</sup>

— Takim opredelitvam karnevala in karnevalskega smeha ter karnevalizacije kot njune transpozicije v literaturo lahko očitamo marsikaj — tako s čisto teoretičnega kot z literarnozgodovinskega vidika. — Karneval je sinkretično obredno-etološki pojav (to poudarja v zgornjem navedku tudi M. Bahtin sam!) in kot tak je vezan na živo predstavo, na teatraliko (z neposrednimi udeleženci — »izvajalci« in eventualnimi gledalci kot elementi karnevalske strukture). Bahtinov poskus transpozicije »karnevalskega jezika« v jezik besedne umetnosti, posebno še tiste, ki je fiksirana, zapisana, skorajda ignorira dejstvo, da ima adresant pri transpoziciji karnevalskih elementov opraviti z

<sup>20</sup> M. Bahtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva 1972<sup>3</sup>, str. 206—207. — Navedek smo vzeli iz omenjene knjige zaradi njegove konciznosti, ki jo oznake pojma ‚karneval‘ v Bahtinovi knjigi o Rabelaisu nima. Sicer pa Bahtinova knjiga o Rabelaisu precej dolguje avtorjevi raziskavi poetike Dostojevskega. — O tem gl. tudi članek Miroslava Drozde *Vklad M. M. Bahtina v teoriju romana*, Umjetnost riječi XXI (1977), str. 63 in sl.

<sup>21</sup> Bahtin, *Rable*, str. 15.

<sup>22</sup> *Ib.*

<sup>23</sup> *Ib.*, str. 15—16.

besednim medijem, ki samo modelira karnevalske elemente, in da je po drugi strani vključenost adresata v strukturo besedne umetnine drugačna, kot je vključenost izvajalca oziroma soudeleženca in eventualnega gledalca v karnevalsko dogajanje. Bahtin tu napravi podobno metodološko napako, kot jo je nekoč očital Vjačeslavu Ivanovu:<sup>24</sup> od karnevala kot posebnega odnosa do sveta (»igre, ki za nekaj časa postane življenje«) prehaja neposredno na vsebino besedne umetnine in pri tem pozablja na njeno jezikovno strukturo, ki ima svoje specifične zakonitosti in tudi svojo specifično tradicijo — pri renesansi in Rabelaisu ne samo folklorno ter »karnevalizirano« literarno, ampak tudi »nekarnevalizirano« antično pa tudi judovsko-krščansko, oficialno in apokrifno.<sup>25</sup>

Toda kljub novim navedenim očitkom moramo ponoviti, da tudi Bahtinova »transpozicija karnevala v jezik literature« vsaj za historičnotipološko opredelitev groteske ostaja temeljnega pomena. — Definicija karnevala kot »življenja, ki je zapustilo *utrjene kolesnice*«, kot »narobe sveta« in definiciji za Bahtina obeh temeljnih izhodišč za opredelitev groteske — karnevalskega odnosa do sveta kot odprave vseh »zakonov, prepovedi in omejitev, ki določajo režim in red vsakdanjega (zunajkarnevalskega) življenja,«<sup>26</sup> ter karnevalskega smeha kot univerzalnega ambivalentnega smeha, ki vključuje (za razliko od komike, humorja in satire) tudi adresanta in adresata<sup>27</sup> — namreč nakazujejo osnovne atribute groteske, ki pridobijo na veljavi še posebno takrat, ko upoštevamo dejstvo, da grotesko kot estetsko kategorijo apliciramo tako na posebni groteskni odnos do stvarnosti in temu ustrezni umetniški izraz vseh oblik umetnosti kot na groteskne pojave zunajliterarne stvarnosti.<sup>28</sup> Presojanje Bahtinove teorije groteske s tega vidika nam omogoči, da izluščimo iz sicer nekoliko šablonsko izoblikovane avtorjeve opredelitve t. i. srednjeveškega in renesančnega grotesknega realizma kot posebnega tipa umetniškega ustvarjanja in estetske koncepcije življenja<sup>29</sup> tiste realne ugotovitve, ki nam omogočajo objektivno določiti soodnosa groteska—stvarnost in groteska—fantastika.

V Bahtinovi rezultativni opredelitvi t. i. grotesknega realizma zavzema osrednje mesto materialnotelesno načelo življenja. Bahtin ga ne sprejema samo kot reakcijo na srednjeveški asketizem oziroma kot rehabilitacijo telesnosti in povečevanje materialnih interesov renesančnega ekonomskega človeka, ampak kot izraz univerzalističnega pojmovanja nerazdružljive celovitosti kozmičnega, družbenega in telesnega aspekta stvarnosti, ki da v estetskem sistemu t. i. ljudske srednjeveške kulture smeha in v sistemu renesančne literature (v klasični obliki pri Rabelaisu) nasprotuje vsakršnemu poskusu, da bi se človek iztrgal iz objema realnega sveta, se zaprl sam vase in se zatekel v neko abstraktno idealnost s pretenzijo po neki od zemeljskega življenja odtrgani in neodvisni pomembnosti.<sup>30</sup> Vodiina posebnost t. i. grotesknega realizma je zato za M. Bahtina *profanacija*, »tj. prenos vsega visokega, idealnega, abstraktnega na (...) raven zemlje in telesnosti,« to je nadalje tudi »stihijno dialektično po-

<sup>24</sup> Bahtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, str. 16, op. 2.

<sup>25</sup> Gl. o tem tudi: Viktor Šklovskij, *Fransua Rable i kniga M. Bahtina*, v knj.: V. Šklovskij, *Tetiva. O neshodstve shodnogo*, Moskva 1970, str. 257 in sl.

<sup>26</sup> Bahtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, str. 207.

<sup>27</sup> Prim.: Bahtin, *Rable*, str. 57.

<sup>28</sup> Prim. o tem tudi: Aleksandar Flaker, *Grotesk dejstvitel'nosti. »Hranitel' drevnostej« Jurija Dombrovskogo*, Češkoslovenská rusistika XI (1966), str. 39 in sl.

<sup>29</sup> Bahtin, *Rable*, str. 23.

<sup>30</sup> *Ib.*, str. 23 in sl.

vezovanje duhovnega in materialnega v nerazdružljivo enotnost.<sup>31</sup> Pri tem igra organizatorično vlogo ambivaletni karnevalski smeh, ki profanira in materializira ter razkriva za grotesko tako značilno dvovrstnost/dvosvetnost (*dvumirnost*).<sup>32</sup>

S tako opredelitvijo t. i. grotesknega realizma, njegove univerzalnosti in dvovrstnosti/dvosvetnosti, in preko njega tudi groteske nasploh se M. Bahtin uvršča v vrsto tistih avtorjev, ki z različnih literarnoestetskih vidikov in tudi različnih idejnoestetskih izhodišč priznavajo univerzalni in dvoravenski značaj groteske ter odkrivajo v groteski (ne samo »realistični«) poseben izraz aktualne (predvsem sodobne!) stvarnosti in njenih kriz.<sup>33</sup> — V nekoliko poenostavljeni obliki se ta ugotovitev v jeziku Jurija Manna glasi: — Umetnik predstavi v groteski bralcu »nekakšen nov *groteskni svet*«, ki je zanj odločilnega pomena in mu je potreben, da razkrije realna protislovja. Prav zaradi tega je groteska vedno dvoravska: za svojevoljnimi (tudi fantastičnimi, op. A. S.) potezami grotesknega sveta lahko uganemo realne poteze stvarnosti.<sup>34</sup>

Seveda s tem ne trdimo, podobno kot tega ne trdita niti J. Mann niti Bahtin, da bi bila groteska »kot tip nemimetične literature«<sup>35</sup> reprodukcija neke realne strukture sveta, pač pa menimo, da predstavlja groteska kot estetski izraz realno obstoječih problemov in kriz »estetsko nasilje«, tj. destrukcijo psevdokonkretnosti, ki je potrebna, »da bi človek sprevidel resnico odtujene vsakdanjosti.«<sup>36</sup> Kot taka se groteska lahko uveljavi *tudi* v realizmu — seveda realizmu posebne vrste (npr. pri Dostojevskem).

Podobne izjave, ki poudarjajo kot eno od temeljnih načel groteske destrukcijo psevdokonkretnosti, srečamo tudi pri Thomasu Mannu, Heinrichu Mannu, Georgu Lukáczu, L. Spitzerju, Th. Cramerju idr. — Thomas Mann izjavlja: »Groteska je nekaj nadvse resničnega, neizmerno resničnega, ni nekaj svojevoljnega, ponarejenega, neresničnega in absurdnega.«<sup>37</sup> Heinrich Mann piše Karlu Lemkeju v zvezi s svojim romanom *Lidice* (1943), da grozovitost v nekem trenutku »prehaja v grotesko in postane fantastična.«<sup>38</sup> G. Lukacz ugotavlja: »Toda groteska je vedno fantastično pretiravanje nečesa, kar je v stvarnosti dejansko prisotno.«<sup>39</sup> Groteskno destrukcijo stvarnosti posredno priznava tudi Leo Spitzer: »K groteski ne sodi samo salto mortale v fantastiko, ampak sodijo sem tudi trdna tla konkretne resničnosti: neverjetno pri Morgensternu trdo trči z večnoprisotnim: Morgensternova domišljija uporabi torej tudi realnost naše moderne velemestne kulture kot odskočno desko za svoje neznanske prekuce.«<sup>40</sup> Th. Cramer se

<sup>31</sup> *Ib.*, str. 25.

<sup>32</sup> *Ib.*, str. 26 in 8.

<sup>33</sup> Prim. npr. v tej zvezi Bahtinovo oznako umetnosti Rabelaisa: »Lahko bi rekli, da je v Rabelaisovem romanu kozmična širina mita združena z žgočo aktualnostjo ter s predmetno verodostojnostjo realističnega romana. Za navidez kar najfantastičnejšimi podobami odkrivamo realne dogodke, za njimi stoje žive osebe, pod njimi so velike osebne izkušnje avtorja in njegova točna opazovanja.« — Bahtin, *Rable*, str. 475.

<sup>34</sup> Ju. V. Mann, *Zametki o groteske*, v zb.: *Vidy iskusstva i sovremennost'*. Voprosy estetiki 5, Moskva 1962, str. 142.

<sup>35</sup> Czesław Samojlik, *Groteska — pisarstwo wszechstronne banalne*, v zb.: *Z problemów literatury polskiej XX wieku. T. drugi. Literatura międzywojenna*, Warszawa 1965, str. 266.

<sup>36</sup> Prim. Karel Kosik, *Dialektika konkretnega. Studija o problematiki človeka v svetu*, Ljubljana 1967, str. 104.

<sup>37</sup> Navedeno po knj.: W. Kayser, *Das Groteske*, str. 170.

<sup>38</sup> Heinrich Mann, *Briefe an Karl Lemke und Klaus Pinkus*, Hamburg b. 1., str. 99.

<sup>39</sup> Georg Lukács, *Karl Marx und Fridrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlin 1948, str. 211.

<sup>40</sup> Citate iz razprave Lea Spitzerja, *Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns*, obj. v: *Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie*, Leipzig 1918, str. 88, in razprave Thomasa Cramerja, *Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann*, München 1966, str. 21, navajam po knj. Hansa Güntherja, *Das Groteske bei N. V. Gogol'. Formen und Funktionen*, SB 34, München 1968, str. 29–30.

pridružuje Spitzerjevi ugotovitvi v posplošeni obliki, ko izjavlja, »da vsakdanji normalni svet, ko je postavljen nasproti groteski, ni razveljavljen, marveč ostaja nasproti fantastičnemu svetu kot njegov nasprotni pol.«<sup>41</sup>

Pojem 'estetsko nasilje', ki smo ga prevzeli od K. Kosika,<sup>42</sup> lahko prilagodimo Bahtinovi koncepciji groteske, ker tudi ta, to smo že ugotovili, sprejema grotesko kot izraz neskladja z vsemi kanoni in normami »ekskluzivnih, avtoritativnih (in) dogmatskih obdobj«. Poleg tega Bahtinova koncepcija groteske tudi nakazuje pojmovanje groteske kot destrukcije psevdokonkretnosti, ki se uveljavlja v besedni umetnosti z groteskno profanacijo, materializacijo, s stilno raznolikostjo, uvajanjem familiarnega in vulgarnega govora idr. na način (vsaj utopičnega!) nakazovanja revolucionarnih sprememb (t. i. srednjeveški groteskni realizem, renesančni groteskni realizem Rabelaisa) in na način eksistencialne modifikacije svetu; zadnja ne suponira spreminjanja sveta, marveč spreminjanje stališč (v groteski nenadno in pogosto) posameznika do sveta in njegovo individualno dramo v svetu (po Bahtinu v t. i. subjektivni groteski), vendar tudi ona, ko je govor o groteski, ne izključuje povsem utopičnih elementov oziroma njihovih reliktoev (npr. upanja v romanu *Grad F. Kafke*).<sup>43</sup>

Tako smo prišli še do ene od konstitutivnih invariant groteske, obravnavane s historičnotipološkega vidika, do njene ne-absolutnosti. Ta ne-absolutnost se pojavlja na vseh ravneh groteskne strukture.<sup>44</sup>

### 3

Na idejni ravni to groteskno ne-absolutno že v skrajni, v območje absurda pomaknjeni oznaki nakazuje Jan Kott, ko pravi: »V grotesknem svetu pa je ni absolutnosti, ki bi mogla opravičiti neuspeh ali ki bi ji mogli naprtiti odgovornost za poraz. Za absolutnostjo ne stoji kakšna višja sila, absolutnost je močnejša. Absolutnost je absurdna. Morda si prav zategadelj groteska tako pogosto pomaga s podobo sproženega mehanizma, ki ga ne moreš ustaviti. Razne vrste neosebnih, sovražnih mehanizmov nadomeščajo Boga, Naravo ali Zgodovino nekdanje tragedije. Ta pojem absurdnega mehanizma je prav gotovo zadnja metafizična predstava, ki se je ohranila v današnji groteski. A ta mehanizem ni nadčuten v odnosu do človeka in še manj v odnosu do človeškega rodu. Ta mehanizem je past, ki si jo je nastavil človek sam in v katero se je potem sam ujel.«<sup>45</sup>

Jan Kott izhaja pri svoji opredelitvi groteske iz tipološke primerjave sodobne groteske s tragedijo. Pri tem poskuša najti skupni imenovalec za tipološko opredelitev »shakespearskega« v sodobni dramatik in dramaturgiji pri Brechtu, Dürremattu in Beckettu,<sup>46</sup> zaustavlja pa se predvsem pri treh »koncih igre« —

<sup>42</sup> Gl. njegovo knj.: *Dialektika konkretnega*, str. 104.

<sup>43</sup> V drugačni zvezi in z drugih vidikov govori o »upanju« pri Kafki Albert Camus v knj. *Myth de Sysiphe* (1942); gl. srbohrvaški prevod: *Mit o Siziifu, esej Nada i apsurd u djelu Franca Kafke*, Sarajevo 1973, str. 123 in sl.

<sup>44</sup> Prim. o tem tudi: Ludmila A. Foster, *A Configuration of the Non-Absolute. The Structure and Nature of the Grotesque*, *Zagadnienia rodzajów literackich* 9 z. 2 (17), Łódź 1967, str. 38—45.

<sup>45</sup> J. Kott, »Kralj Lear« ali z drugimi besedami »Koniec igre«, v knj.: J. Kott, op. cit., str. 108.

<sup>46</sup> J. Kott, op. cit., 106.



pri Shakespearovem *Kralju Learu* in pri Beckettovih igrach *Konec igre* in *Čakajoč na Godota*. »Shakespearsko« mu tu pomeni predvsem groteskno. V »obeh *Koncih igre*, Shakespearovem in Beckettovem«, se je po sodbi Jana Kotta »sensual sodobni svet: v prvem svet renesanse, v drugem pa naš svet«,<sup>47</sup> in sicer na način, ko je absolutnost nadomestila »absolutnost človeške situacije«. Jan Kott se tako vključuje v vrsto tistih, ki pojmujejo grotesko samo kot »negacijo vseh vrednot«, kot izpraznjeni svet »niča«. Navaja izrek Mauricea Regnaulta: »Če v tragičnem svetu ni tragedije, se poraja komika.«<sup>48</sup> Dopolnjuje ga z izjavo Ionesca: »Ker je komika intuicija absurda, se mi zdi brezupnejša od tragike. Komika ne dopušča izhoda.«<sup>49</sup> Za J. Kotta je zato »groteska (...) na novo in v drugačnem tonu napisana nekdanja tragedija«. — »Groteska je doma v tragičnem svetu. Lahko bi rekli, da sta tragična in komična vizija sveta sestavljena iz istih prvin. Naj bo ta svet že tragičen ali komičen, so situacije dane, ukazane in nujne. Svoboda izbire in odločanja pa je pogojena po njih. V takšni prisilni, obvezni situaciji pa mora tragični junak enako kot groteskni nujno podleči v boju zoper absolutno. Poraz tragičnega junaka je potrdilo in priznanje absolutnega; poraz grotesknega junaka pa absolutnemu ugrabi sveto vzvišenost, ga izpostavi posmehovanju in ga spremeni v slep mehanizem, v nekakšen avtomat. (...) Če gremo stvari do dna, je tragedija razsodba o človeški usodi, je nekakšen ukrep absolutnega; groteska pa je kritika absolutnega v imenu šibkih človeških izkušenj. Zategadelj vodi tragedija v katarzo, groteska pa ne prinaša najmanjše tolažbe.«<sup>50</sup>

Jan Kott želi reinterpretirati Shakespeara v duhu »novega, 'čistega' (tudi anti-) gledališča« na način absurdistične in različice eksistencializma. Pri tem je matematično dosleden. Zanj so relevantna samo tista mesta v Shakespearovem *Kralju Learu*, ki potrjuje njegov nazor o »človeku«, ki da je »samo človek (...) samo bitje, ki mora umreti,«<sup>51</sup> in misel: »Kadar je vrstni red vrednot porušen, kadar človek ne more več klicati na pomoč Boga, Narave ali Zgodovine zoper 'muke okrutnega sveta', tedaj prevzame osrednjo vlogo na odru burkež, norec.«<sup>52</sup> Jan Kott zato absolutizira pri Shakespearu dialog:

*Lear*. Dost thou call me fool, boy?

*Fool*. All thy titles thou hast given away; that thou wast born with.<sup>53</sup>

Absolutizira Learovo blaznost. Shakespeara opazuje skozi prizmo absurdnosti Beckettove dramatičnosti in beckettovskega pojmovanja absurda, ki zlo in »razčlovečenje« sprejema kot občo usodo, kot absurden diktat vsemu bivanju.<sup>54</sup> Groteska zato v Kottovi interpretaciji postaja matematična funkcija absurda, ki groteski jemlje njeno mnogoznačnost in ki groteskno ambivaletnost in alogičnost oklepa in racionalne sheme. Jan Kott to počne na več zanimivih načinov.

Eden od teh načinov je ta, da npr. spregovori o enem centralnih, za interpretacijo *Kralja Leara* odločilnih momentov — o »grotesknem samomoru« Gloucestra, ki so mu iztaknili oči (IV, 6). Temu »prekucu sredi odra«, tako ga imenuje sam, najde takoj

<sup>47</sup> Ib., str. 133.

<sup>48</sup> Ib., str. 107.

<sup>49</sup> Ib., str. 108.

<sup>50</sup> Ib., str. 107.

<sup>51</sup> Ib., str. 127.

<sup>52</sup> Ib., str. 115.

<sup>53</sup> Prevod Mateja Bora: *Lear*. Kako, norec mi praviš?

*Norec*. Seveda, saj si se odpovedal vsem drugim naslovom. Temu se nisi mogel, ker ti je prirojen.

<sup>54</sup> Prim, o tem: Arnold Heisieck, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, pogl. *Das Groteske ist nicht das Absurde. Versuch einer Abgrenzung*, Stuttgart 1969, str. 37 in sl.

ustrezni groteskni »prekuc sredi praznega odra« iz Beckettove igre *Čakajoč na Godota*: — Estragon in Vladimir, ki bi se rada obesila, se pri preizkušnji vrvi samo zavalita po odru (*Čakajoč na Godota*, II). Ob obeh scenah spregovori o »Dejanju brez besed«, ki »zaključuje Beckettov *Konec igre*« in ki da »predstavlja njegovo dokončno tolmačenje»: »Ostala je pravzaprav le ena sama situacija, ki je vesoljna prisposoba človekove usode. Ostala je totalna situacija. Človek je pahnjnjen na prazen oder.«<sup>55</sup>

Če ostanemo samo na področju poetike, bi rekli, da je Jan Kott v tem primeru zagrešil metodološko napako, ki funkcijo »konca« besedne umetnine kot elementa »okvira«<sup>56</sup> zamenjuje s funkcijami znotrajtekstnih elementov (tu scen oziroma prizorov) in odkrije tisto, kar želi: »totalno situacijo« »nekakšne Jobove knjige, le da brez optimističnega zaključka.«<sup>57</sup> Poglavitni očitek, ki ga V. Šklovski naslovi na sodobno literarno vedo in posredno tudi na druge humanistične discipline in interdiscipline, zadene tudi Jana Kotta, tudi on v »odkrivanju podobnosti« shematizira in zapostavlja historično perspektivo. Brez pomislekov zanemari »konec« *Kralja Leara*, ki ni »dejanje brez besed«, marveč dialog, ki, če ga analiziramo z vidika groteske,<sup>58</sup> odpira različne možnosti po smrti Leara.

*Edgar*. Res, šel je.

*Kent*.

Čudno, da ni šel že prej.

Lep kos življenja ni bil več njegov.

*Albany*. Nesite jih stran. Prvo bo zdaj žalost,

potem pa ta dežela.

*Kentu in Edgarju*

Bi hotela

vladati v nji z menoj, da bo spet cela?

*Kent*. Na dolgo pot odhajam: kliče me  
moj gospodar in ne smem reči ne.

*Edgar*. Prenašaj čas, ki si postavljen vanj,  
povej, kar čutiš in ne več ne manj.

Téga kar je doživel stari svet,  
mladi ne bo — in ne njegovih let.

(*Odidejo z žalno koračnico.*)<sup>59</sup>

V prisposobi bi našo misel izrazili z besedami: »Igra je končana, napoveduje se nova.« Če našo misel ilustriramo še z nekaterimi ugotovitvami Bahtina, bi zapisali, da Shakespearove tragedije sodijo med najpomembnejše umetnine, ki v njih po Bahtinovi terminologiji soobstajata in »odsevata drug drugega« »smešni in resnobni aspekt« — grotesknost in tragičnost. V takih umetninah (groteskni) smeh, ambivalenten in univerzalen, dopolnjuje in prečiščuje resnobnost. Varuje jo pred dogmatizmom, enostranstvo, kategoričnostjo, enoznačnostjo ipd. »Smešni ne dovolj resnobnosti (...)«, da bi se odtrgala od nezaključene celovitosti življenja. On obnavlja to ambivalentno celovitost.<sup>60</sup>

V Kottovem razmišljanju o tragediji zato velja pritrditi misli, da je »poraz tragičnega junaka (...) potrdilo in priznanje absolutnega« in da tragedija »zategadelj vodi (...) v katarzo«;<sup>61</sup> ob tem je treba dodati, da groteska sicer »pušča stvar odprto«, vendar poskuša uveljaviti katarzo z relikti utopičnosti, ki pa do nje zavzema ambivalenten odnos.

#### 4

Naš historičnotipološki poskus, ki obravnava grotesko z vidika posebnega odnosa adresanta do stvarnosti, načela ubeseditve tega odnosa v umetniški tekst

<sup>55</sup> J. Kott, op. cit., str. 120.

<sup>56</sup> O tem gl. pogl. *Kompozicija slovesnega hudožestvennega proizvedenja*. Ramka v knj.: Ju. M. Lotman, *Struktura hudožestvenega teksta*, Moskva 1970, str. 255 in sl.

<sup>57</sup> J. Kott, op. cit., str. 129.

<sup>58</sup> O tem gl.: G. Wilson Knight, *King Lear and Comedy of the Grotesque*, v knj. *The Wheel of Fire*, London 1957.

<sup>59</sup> Prevod Mateja Bora.

<sup>60</sup> Bahtin, *Rable*, str. 134—135.

<sup>61</sup> J. Kott, op. cit., str. 107.

in specifične reakcije, ki jo groteska izzove pri adresatu, bi lahko strnili v naslednje ugotovitve: — Groteska je umetniški izraz kriznih obdobij in stanj v življenju družbe in individua, ko se ruši ustaljeni red našega sveta z vsemi svojimi normami in vrednotami. Ker gre za usodno spreminjanje našega sveta, predstavlja groteska kot »tip nemimetične literature« »estetsko nasilje«, tj. destrukcijo psevdokonkretnosti. Značaj groteske je univerzalen, ambivalenten in dvoravenski: za svojevoljnimi, fantastičnimi potezami grotesknega sveta lahko odkrijemo realne poteze stvarnosti (*dvosvetnosti*). Posebni konstituenti groteske sta groteskni odnos do časa in groteskni smeh. Čas je v groteski občuten kot stalna metamorfoza stvarnosti, kot nenehna dinamika enotnosti polarnih nasprotij. Groteskni smeh je izraz celovitega stališča do te metamorfoze, zato je tudi sam univerzalen in ambivalenten in zadeva v živo tudi adresanta in adresata. Osnovno občutje groteske, ki je občutje nestabilnosti, neustaljenosti in amorfnosti, se realizira v groteski kot nezaključena groteskna struktura, ki je odprta za nakazovanje različnih razvojnih možnosti.

Za grotesko kot izraz neskladja z vsemi kanoni in normami je značilna posebna mnogopomenskost, navidezna nejasnost, alogičnost in celo »pošastnost«. Zaradi alogičnosti in ambivaletnosti groteske ne moremo oklepati v racionalne sheme. Groteska se uveljavlja z ukinjanjem kakršnekoli absolutnosti. Groteskna neabsolutnost se pojavlja na vseh ravneh groteskne strukture. Groteska sicer »pušča stvar odprto«, vendar poskuša uveljaviti tudi katarzo z relikti utopičnosti, ki pa do nje zavzame ambivalenten odnos.

S poetološko morfološkega vidika je groteska »mešan« sistem. Njegova opredelitev, žal, presega okvir naše razprave.

**Franc Zadavec**

Filozofska fakulteta v Ljubljani

## **O STILU EKSPRESIONISTIČNE LIRIKE**

### II.

#### **Poduhovljena metafora**

Če en del ekspresionistične metaforike označuje vzkipela snov, označuje drugega prosojna, iztanjšana, poduhovljena, skoraj razsnovljena snov. Namesto realnih pojavov, predmetov in njihovih razmerij združuje ta metaforika ali abstrakta ali pa realije z abstrakti tako, da jim odvzame snovno težnost, jih dematerializira. Beg od snovnega, od telesa, od družbe, od narave v metafizično je duševna osnova abstraktne ekspresionistične metaforike in abstraktnega ekspresionizma.