

II. RECENZJE

Henryk Ziomek, *LO GROTESCO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO*. Ediciones Alcalá, Madrid 1983, ss. 214.

Badania nad literaturą hiszpańskiego Złotego Wieku mają w Polsce długą tradycję, wyznaczaną nazwiskami L. Rettla, J. A. Święcickiego, M. Sobeskiego, W. Folkierskiego, S. Ciesielskiej-Borkowskiej, K. Zawadowskiego, Z. Karczewskiej-Markiewicz, M. Strzałkowej czy wreszcie Z. Szmydtowej, autorki kilkakrotnie wznawianej i uzupełnianej monografii *Cervantes* (1955, 1965, 1975). Odejście trzech — ostatnich na tej liście — wybitnych badaczek przed dziesięcioma laty pozostawiło dotkliwą lukę, z rzadka tylko wypełnianą pojedynczymi publikacjami hispanistów młodego pokolenia. Warto w tej sytuacji zwrócić baczniejszą uwagę na dorobek polskich historyków literatury hiszpańskiej osiadłych od lat za oceanem i publikujących swe prace głównie w języku angielskim i hiszpańskim. Obok pracującego w Kanadzie profesora Floriana Śmiei (znanego w Polsce raczej tylko ze swej działalności translatorskiej) problematyką literacką Złotego Wieku zajmuje się od dawna profesor uniwersytetu stanowego w Athens (Georgia) Henryk Ziomek — edytor twórczości Luisa Vélez de Guevara i Lopego de Vega, autor interesujących książek, z których dwie ukazały się całkiem niedawno. O ile *A history of Spanish Golden Age Drama* (The University Press of Kentucky, 1984) ma charakter klasycznego podręcznika uniwersyteckiego dla studentów hispanistyki, to praca niżej omawiana (jej tytuł można by oddać jako *Kategoria groteski w literaturze hiszpańskiej*

Złotego Wieku) jest indywidualnym wkładem autora do badań nad zjawiskiem groteski w ideologii i estetyce hiszpańskiego baroku.

Ziomek zauważa na wstępie, iż elementy groteskowe, obecne już w twórczości niektórych autorów renesansowych (jak Lope de Rueda, Juan de Timoneda, a szczególnie Cristóbal de Virués) nasilają się w Hiszpanii około połowy wieku XVII, w okresie przejściowym, kiedy to lojalność jednostek wobec ustalonych autorytetów w gwałtowny sposób maleje (por. s. 52). Dominacja estetyki groteski towarzyszy więc zasadniczym przemianom dokonującym się w mentalności społecznej. Spostrzeżenie to można uogólnić, wychodząc poza procesy właściwe XVII-wiecznej Hiszpanii. Autor podkreśla jednak, iż zjawiska towarzyszące funkcjonowaniu tej kategorii nie zostały głębiej spenetrowane, mimo iż samo pojęcie groteski zrobiło zawrotną karierę po II wojnie światowej, stając się wyświechtanym i nadużywanym frazesem.

Pierwszy, teoretyczny rozdział pracy zawiera rozważania na temat historii groteski (której istota, jak zauważył Victor Hugo, znana już była autorom starożytnym), rozmaitych użyć, definicji i interpretacji tego terminu w ujęciu historycznym oraz w języku współczesnej krytyki. Warto przypomnieć, że słowo groteska pochodzi od włoskiego *grotta* (grot); „gro-tami” zostały nazwane ruiny antycznych budowli rzymskich z okresu pompejańskiego odkopane na przełomie XVI i XVII wieku. Ich ściany pokrywał swoisty ornament łączący motywy roślinne z dziwaczными postaciami ni to ludzkimi ni to zwierzęcymi. Ów styl określono w Italii terminem *grotesco*, który w sąsiedniej Francji przybrał początkowo formę *crotisque* (od starofranc. *crote*). Spotykamy

go w wydanych w 1580 r. *Próbach* Montaigne'a w podwójnym kontekście malarsko-literackim; opisując bowiem pracę artysty, który puste miejsca na ścianie domu pokrył „fantastycznymi malowidłami, które cały wdzięk czerpią jeno ze swej rozmaitości a cudactwa”, nawiązał pisarz również do swego własnego dzieła: „Cóż są po prawdzie i te księgi, jeśli nie groteski [w oryg. „*crotresques*”] i pokraczne twory, zesztukowane z rozmaitych członków, bez pewnego kształtu, bez innego porządku, ciągu i proporcji jak jeno z trafunku?” (przekład T. Żeleńskiego, Warszawa 1985, t. I, s. 292). Montaigne jako jeden z pierwszych posłużył się terminem groteski w odniesieniu do literatury, wyróżniając już niektóre z właściwości przypisywanych obecnie tej kategorii estetycznej: upodobanie do deformacji, niejednolitość stylu, kompozycję pozbawioną logicznego porządku. Przymiotnik „groteskowy”, w swej archaicznej formie *grutesco* (od *gruta* — grotą), pojawia się też z początkiem XVII w. w Hiszpanii; wydany w 1611 r. słownik *Tesoro de la lengua castellana* określa tym mianem wszakże jedynie pewien rodzaj malarstwa, na wzór tego jakie uprawia „słynny malarz Gerónimo Bosco” — czyli Hieronim Bosch. Kolejne słowniki poszerzają zakres użycia terminu na architekturę, dopiero pod koniec wieku XIX słowo *grotesco* — które zachowuje w dzisiejszej hiszpańszczyźnie jedynie sens przymiotnikowy — nabiera obecnego zakresu znaczeniowego.

Czym wszakże jest dla samego autora pracy *lo grotesco* — kategoria zastosowana przezeń do badania klasycznej literatury hiszpańskiej? Przytaczając i komentując istniejące definicje i interpretacje (m. in. Wolfganga Kaysera i Kennetha Burke) Ziomek zmierza do stwierdzenia, iż za groteskowe przyjęte być może „wszystko to, co nie jest zgodne z potocznym doświadczeniem” (s. 13). W innym zaś miejscu dodaje, że termin ten „odnosi się do każdej rzeczy lub idei, która wykracza poza to co przeciętne i normalne” (s. 207). Niezależnie od rozsianych po książce, istotnych nieraz uzupełnień tak sformułowanej definicji pojęcia bardzo przecież złożonego, wyznaczanego przez szereg właściwości występujących jednocześnie, choć w zmiennych proporcjach i układach (por. hasło „groteska” w *Słowniku terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego, s. 147—148) — przyznać trzeba, iż ujmując

rzeczą równie symplicystycznie autor zanadto ułatwia sobie sprawę. Odbija się to negatywnie na kształcie komentarzy do omawianych utworów hiszpańskich klasyków. Niedosyt budzą np. takie oto stwierdzenia wieńczące analizę wyszukanych kompozycji poetyckich Luisa de Góngora: „Poczucie groteski pojawia się, gdy przy lekturze jakiegoś dzieła zauważamy, że pojedyncza linijka tekstu, cały ustęp bądź dzieło jako takie wywołuje w nas wrażenie czegoś nieprzyjemnego. W wielu wypadkach czujemy coś patetycznego [?], bo to co czytamy odbiega od naturalnego porządku rzeczy przez swój brak logiki, symetrii czy harmonii. Wówczas mówimy sobie: »to jest groteskowe«” (s. 206). „Groteskowe” w potocznym sensie tego słowa (a więc niestosowne, dziwaczne, przejawiskawione) — być może tak, ale czy oznacza to już, że obcujemy z groteską rozumianą jako pewien „stan skupienia” materii literackiej, kategoria estetyczna o szeregu współdziałających wyznaczników? *Lo grotesco* jest dla Zionika terminem zbyt chyba giętkim i rozciągliwym, na co być może nie pozostaje bez wpływu fakt, iż język hiszpański nie zachował rzeczownikowego określenia tej kategorii, istniejącego np. we francuskim (*le grotesque*) czy włoskim (*la grottesca*).

Hispanistę zaskakuje całkowite pominięcie w haśle „groteska” wspomnianego wyżej *Słownika terminów literackich*, wśród kilkunastu „przykładów twórczości groteskowej” (od Rabelais'go do Majakowskiego i Ionesco), przedstawicieli literatury, która wydała Cervantesa i Quevedę — i zaskoczenie to uznać chyba można, mimo tradycyjnej u nas ignorancji w zakresie literatury hiszpańskiej, za w pełni uzasadnione — równie jednak skrajne, by nie rzec „groteskowe”, wydaje się wpisanie w ciąg nurtu groteskowego w tej literaturze całego szeregu tytułów, autorów, całych odmian gatunkowych renesansowej i barokowej twórczości hiszpańskiej często jedynie na podstawie pojedynczych przykładów „groteskowego opisu” czy „groteskowego humoru”, tak jak to robi Ziomek w swej książce. Momentami praca jego sprawia wrażenie nie tyle rozprawy historycznoliterackiej, ile antologii groteskowych (w takim lub innym sensie tego słowa) cytatów z literatury, przy czym zresztą niektórym wybitnym i reprezentatywnym dla omawianych zjawisk przedstawicielom hiszpańskiego baroku — jak Baltasar Gracián,

znany w Polsce ze swej *Wyroczni podręcznej* — poświęca autor nieproporcjonalnie mało miejsca, jak gdyby niektóre proporcje w jego książce pochodziły, by zacytować raz jeszcze Montaigne'a, „jeno z trafunku”.

Praca profesora Ziomka zawiera przebogaty materiał ilustracyjny do tezy o wysokim stopniu „nasycenia” barokowej literatury hiszpańskiej różnorodnymi elementami groteskowej estetyki i satyrycznego, ocierającego się o sarkazm a nawet cynizm, widzenia świata. Przytacza szereg celnych spostrzeżeń na temat związków literackich zastosowań groteski z ówczesnym stylem życia Hiszpanów, ich obyczajami czy też przesadami religijnymi bądź rasowymi. Szkoda wszakże, iż nie układają się one w spójny i logiczny wywód, czemu na przeszkodzie stoi m. in. kompozycja książki, zakładająca oddzielne omówienie dramatu, prozy i poezji, i to w stosunkowo niewielkich rozmiarach rozdziałach. Taki układ materiału prowadzi do nieuniknionych powtórzeń, a jednocześnie sprawia, iż poczynione obserwacje urywają się nieraz (z braku miejsca?) w najciekawszym momencie. Dość pobieżnie zarysował też autor bardzo interesujące wnioski natury ogólnej, zawarte w lapidarnym podsumowaniu pracy (s. 207—208). Badaacz stawia tu m. in. tezę, iż tacy autorzy jak Quevedo, Cervantes, Gracián czy Góngora usiłovali swą twórczością o znamionach groteski skruszyć pancierz tradycji i przesądów chroniący Hiszpanów przed zmianami zachodzącymi w świecie. Konwencja groteski, uderzająca swą otwartością, zakładająca swobodę twórczą na granicy anarchizmu estetycznego, była demonstracją niezależności sposobu myślenia, triumfem indywidualizmu nad konwencjonalizmem, wywierając ożywczy wpływ na uśpione, skostniałe w swych formach bytowania zbiorowego społeczeństwo absolutystycznej i konserwatywnej Hiszpanii Habsburgów. Szkoda, iż tak ciekawe problemy z zakresu wzajemnych związków życia i literatury zostały właściwie jedynie wzmiankowane w omawianej książce, nie doczekując się szerszego rozwinięcia. Obniża to rangę tej bardzo ciekawej i inspirującej do wielu przemyśleń, choć jednocześnie budzącej uczucie pewnego niedosytu, pracy polskiego hispanisty ze Stanów Zjednoczonych.

Piotr Sawicki, Wrocław

Linda Hutcheon, A THEORY OF PARODY: THE TEACHINGS OF TWENTIETH-CENTURY ART FORMS. Methuen, New York—London 1985, ss. 143

Problem parodii od lat wywołuje liczne kontrowersje wśród krytyków i estetyków sztuki. Zainteresowanie funkcją i techniką parodystyczną, rozbudzone w XX w. badaniami rosyjskich formalistów, zaowocowało dziesiątkami prac specjalistycznych, które na różne sposoby starają się zaprowadzić pewien porządek metodologiczny w tej dziedzinie. Praktyka twórcza zdaje się jednak wyprzedzać teorię, czego dowodem może być szczególne nasilenie działań parodystycznych nie tylko w literaturze współczesnej, lecz również w sztukach plastycznych, architekturze, filmie czy muzyce. Postawa parodystyczna staje się znakiem czasu, wyróżnikiem kultury postmodernistycznej, zorientowanej na intertekstualną grę i metadyskursywność. W tym kontekście na uwagę zasługuje kolejna próba zrewidowania pojęć narosłych wokół parodii, podjęta przez kanadyjską autorkę, znaną z opublikowanej wcześniej książki o metafikcji (*Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, 1980).

Konstatacja wszechobecności i różnorodności przejawów parodii w nowoczesnej sztuce stanowi punkt wyjścia do rozważań nad potrzebą uelastycznienia i rozszerzenia dostępnych kategorii krytycznych związanych z parodią. Hutcheon proponuje metodę dedukcyjną, która ma pozwolić na przełamanie ograniczeń istniejących teorii i na wyprowadzenie nowych wniosków z empirycznej obserwacji faktów artystycznych. Rezygnując z historycznego przedstawienia problemu oraz z klasyfikacji technik i strategii parodystycznych, określa ona swoją perspektywę badawczą jako podejście formalno-pragmatyczne, zgodnie z którym traktuje parodię jako jeden ze sposobów strukturalno-tematycznej organizacji tekstu w relacji z innymi tekstami, nie pozbawiając jej przy tym istotnych implikacji ideowo-kulturowych.

Rozważywszy liczne „przedmioty” parodiowania, autorka dochodzi do wniosku, że trzeba unikać zbytniego zawężenia pola manewru parodii, która w istocie może sięgać po wszelkie formy skodyfikowanego dyskursu. A zatem