

**ELŻBIETA SIDORUK**  
Uniwersytet w Białymstoku\*

## **Apoteoza groteski. Borysa Eichenbauma czytanie Gogola**

Apotheosis of Grotesque. On Boris Eichenbaum's Reading of Gogol

### Abstract

The aim of the article is to indicate the assumptions which are the basis for setting satire against grotesque by Boris Eichenbaum in his study *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*. By analyzing Eichenbaum's argumentation, the author claims that the formalistic conception of literariness, which stresses the autonomous character of an artistic work, was conducive to the tendency for a depreciation of satire and ennoblement of grotesque.

\* Zakład Teorii i Antropologii Literatury Instytutu Filologii Polskiej  
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku  
pl. Uniwersytecki 1, 15-403 Białystok  
e-mail: elzbieta.sidoruk@gmail.com

Proponowana przeze mnie lektura kanonicznego artykułu Borysa Eichenbauma *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola* ma na celu wskazanie presuponowanych założeń, na podstawie których badacz przeciwstawia satyrę grotesce i twierdzi, że opowiadanie Gogola reprezentuje tę drugą. Wprawdzie kwestia relacji między satyrą i groteską pojawia się jedynie na marginesie analizy zastosowanych w *Szynele*<sup>1</sup> chwytów narracji mówionej, bliższe przyjrzenie się sposobowi postrzegania przez Eichenbauma tej zależności pozwala upatrywać w formalistycznej koncepcji literackości jednego ze źródeł tendencji do deprecjonowania satyry i uprzywilejowania kategorii groteski w analizie utworów literackich. Nie neguję bynajmniej faktu, że groteska jest w opowiadaniu Gogola wyraźną dominantą estetyczną. Co więcej, uważam, iż Eichenbaum, analizując chwyt narracji mówionej oraz sposób ich łączenia, zasadniczo trafnie charakteryzuje mechanizm powstawania efektów groteskowych w *Szynele*. Przedmiotem krytycznej refleksji chciałabym jednak uczynić sformułowaną — a właściwie zdawkowo zarysowaną — koncepcję stylu groteskowego, który zdaniem Eichenbauma:

(...) wymaga przede wszystkim, aby opisywana sytuacja lub zdarzenie zamykały się małym aż do fantastycznych rozmiarów świecie sztucznych przeżyć (...), całkowicie odgradzonym od wszelkiej rzeczywistości, od prawdziwej pełni życia duchowego, i po drugie — nie może to być robione w celu dydaktycznym lub satyrycznym, lecz po to, aby stworzyć pole do *igrania z rzeczywistością* i tak rozłożyć i swobodnie przemieścić jej elementy, aby zwykle stosunki i związki (psychologiczne i logiczne) stały się w tym *na nowo* zbudowanym świecie nieistotne, a drobnostki mogły urastać do kolosalnych rozmiarów. Tylko na tle takiego stylu małe przeblask rzeczywistego uczucia staje się czymś wstrząsającym. (Eichenbaum 1971: 525, podkr. E.S.)

Z powyższego cytatu wynika, że utwór groteskowy pozbawiony jest intencji satyrycznej, a wylaniający się z niego świat powstaje w wyniku swobodnego *igrania z rzeczywistością*. Eichenbaum nie precyzuje wprawdzie, co rozumie pod pojęciem „celu satyrycznego”, jednak z tego jak charakteryzuje styl groteskowy, można wnosić, iż ów cel związany jest z relacją utworu literackiego — rzeczywistość pozaartystyczna. Świat przedstawiony w utworze groteskowym jest w pełni autonomiczny i sztuczny, w satyrycznym zaś — jak się można

---

<sup>1</sup> Tak brzmi tytuł opowiadania Gogola w przekładzie Jerzego Wyszomirskiego.

domyślać — nie. U podstaw owego odseparowania groteski od intencji satyrycznej leży przekonanie — sformułowane we wcześniejszych partiach artykułu — na temat istoty utworu artystycznego. Polemizując z krytykami, którzy sentymentalno-melodramatyczny fragment opowiadania traktujący o młodzieńcu zawstydzonym z powodu swoich sztycherst z Akakiusza Akakiuszowicza Kamaszki — fragment będący zdaniem Eichenbauma chwytem artystycznym zmieniającym komiczną nowelę w groteskę — uznali „za szczere wtrącenie się »duszy«” (Eichenbaum 1971: 524), badacz stwierdza:

(...) dusza artysty jako człowieka p r z e ż y w a j ą c e g o te czy inne nastroje zawsze zostaje i powinna pozostać poza granicami jego świadomości. Utwór artystyczny jest zawsze czymś zrobionym, uformowanym, wymyślonym — nie tylko kunsztownym, ale sztucznym w dobrym sensie tego słowa — i dlatego nie ma i nie może w nim być miejsca na odbicie doświadczeń duchowych. Kunsztowność i sztuczność Gogolowskiego chwytu w tym urywku *Plaszczka* ujawnia się zwłaszcza w budowie jaskrawo melodramatycznej kadencji — postaci prymitywnie sentymentalnej sentencji, użytej przez Gogola w celu podkreślenia groteski. (Eichenbaum 1971: 524, podkr. E. S.)

Trudno nie zgodzić się, iż komentowany przez Eichenbauma fragment *Szynela*, którego — co badacz podkreśla — nie ma w redakcji brulionowej opowiadania, nie stanowi bezpośredniego wyrazu idei całego utworu, lecz jest chwytem funkcjonującym na zasadzie kontrpunktu. Niewątpliwie sentymentalno-melodramatyczna deklamacja, „wdzierająca się nieoczekiwanie w ogólny styl kalamburowy” i „komplikuująca czysto anegdotyczny styl pierwotnych szkiców” (Eichenbaum 1971: 521) odgrywa istotną rolę w generowaniu efektu groteskowego. Z tą jej funkcją nie koliduje jednak wcale fakt, iż wyłaniający się z niej portret „pewnego młodzieńca” nacechowany jest satyrycznością rozumianą jako krytyczny stosunek do rzeczywistości, manifestujący się za pośrednictwem różnych form komizmu, w tym także groteski mającej potencjał komizmotwórczy (Stępień 1996: 80). W *Szynelu* krytyczny dystans narratora do „wrażliwego” urzędnika, „który za przykładem innych pozwolił sobie na drwiny” (Gogol 1956: 155) z Kamaszki, ujawnia się za sprawą subtelnej ironii, obnażającej skrywane pod płaszczykiem współczucia prawdziwe powody wstydu odczuwanego przez „biednego młodzieńca”. Wprawdzie słowa i ton głosu Akakiusza szepczącego: „Prześcianicie. Czemu mnie krzywdzicie?” wzbudziły w młodym urzędniku litość dla prześladowanego kolegi, przede wszystkim jednak wywołały niepokój o swój własny wizerunek:

Jakaś siła nadprzyrodzona odepchnęła go od kolegów, z którymi pozawierał był znajomości, biorąc ich za przyzwoitych, dobrze wychowanych ludzi. I nieraz potem, w chwilach najweselszych, stawał mu w oczach niziutki urzędnik z lysinką nad czołem i młodzieniec słyszał jego przejmujące słowa: „Prześcianicie. Czemu mnie krzywdzicie”. A w tych słowach przejmujących pobrzmiwały inne słowa: „Jam twój brat”. I biedny młodzieniec zakrywał twarz ręką, i wiele razy potem wzdygał się w życiu swoim, widząc, ile jest w człowieku nieludzkości, ile rozjuszonego chamstwa kryje w sobie wyrafinowana, ukształcona światowość i, o Boże! nawet w tym człowieku, którego świat uznał za szlachetnego i uczciwego... (Gogol 1956: 154–155)

Wykorzystując dwugłosowość mowy pozornie zależnej, Gogol stworzył dwuznaczny portret litościwego hipokryty, którego bardziej niż los Kamaszki poruszyła utrata dobrego mniemania o sobie. Efekt groteskowy, jaki pisarz osiągnął dzięki przelamaniu stylu

czysto komicznego sentymentalno-melodramatyczną deklamacją, nie jest tu celem samym w sobie, lecz uwyrażnia satyryczny charakter opowiadania, w którym współwystępują dwa typowe dla satyry sposoby modelowania rzeczywistości: groteska i realizm „krzywego zwierciadła” (Stepień 1996: 78) uwidaczniający się w prezentacji urzędniczego świata, na którego tle ukazany został „duchowy świat” Akakiusza Akakiuszowicza. W interpretacji Eichenbauma to właśnie w kreacji owego „duchowego świata” głównego bohatera przejawia się artyzm *Szynela*. Zdaniem badacza anegdota o urzędniku była dla Gogola cenna przede wszystkim ze względu na „fantastycznie zacieśniony, zamknięty układ myśli, uczuć i pragnień, w którego wąskich ramach artyście wolno wyolbrzymiać szczegóły i naruszać zwyczajne proporcje świata”, celem pisarza nie było bowiem ani „pokazanie »znikomości« Akakija Akakijewicza”<sup>2</sup>, ani „propagowanie »ludzkich uczuć« dla maluczkich”, lecz odgro-dzenie opowieści od wszelkiej realności, umożliwiające łączenie tego, co niepowiązane, wyolbrzymianie tego, co małe i pomniejszanie tego, co wielkie (Eichenbaum 1971: 525).

Nie ulega wątpliwości, że interpretacja opowiadania Gogola jako utworu propagującego współczucie dla maluczkich świadczy o niedocenianiu jego formy artystycznej, skutkującym trywializacją sensu utworu. Dokonany przez Eichenbauma opis mechanizmów generowania efektów groteskowych w *Szynelu*, niewątpliwie daje podstawy do głębszego odczytania opowiadania, jednak sformułowane w jej wyniku wnioski są mało przekonujące, ponieważ analiza zastosowanych przez pisarza chwytów narracji mówionej i sposobu ich sprzężenia ma charakter tendencyjny. Definiując styl groteskowy tak, by podkreślić autonomię świata przedstawionego w utworze groteskowym, z żelazną konsekwencją dowodzi badacz, że opowiadanie Gogola jest takim właśnie utworem. To, jak narrator opowiada okazuje się ważniejsze od tego, o czym mówi. Postrzegana z takiej perspektywy funkcja wszystkich chwytów stylistycznych i kompozycyjnych, takich jak kalambury, gry słów, od-działywanie dźwiękowe, stylizacja na niedbałą gadaninę, przeplatanie komicznej anegdoty uroczystymi i melodramatycznymi deklamacjami, sprowadza się do jednego celu — kreacji sztucznego świata niemającego nic wspólnego z pozaliteracką rzeczywistością.

Zdefiniowawszy groteskę w sposób dla siebie poręczny, Eichenbaum tendencyjnie dobiera również cytaty z opowiadania ilustrujące tezę o braku intencji satyrycznej w utworze groteskowym. Na przykład analizując fragment traktujący o wieczornych rozrywkach, którym nie oddawał się Akakiusz Akakiuszowicz, przywołuje tylko kilka początkowych linijek (do słów: „krzątający się bezustannie człowiek”) oraz frazę zamykającą ogromny, jak go określa, okres („słowem — nawet wówczas, gdy wszystko dążyło do rozrywki, pan Akakiusz nie oddawał się żadnej rozrywce”), pomija zaś obszerną część zawierającą opis owych rozrywek. Tym same „wycina” z cytatu utrzymany w konwencji satyry realistycznej obraz życia rosyjskich urzędników:

Nawet w tej godzinie, gdy petersburskie niebo gaśnie zupełnie i wszystek naród urzędniczy nasył się już i pozjadał swoje obiady sporządzone według możliwości, odpowiednio do otrzymanej pensji i osobistych zachcianek, gdy wszystko już odpoczęło od departamentowego skrzypienia piór i bieganiny, od swoich i cudzych koniecznych interesów, i od tego wszystkiego, co sobie narzuca dobrowolnie, więcej niż trzeba, krzątający się bezustannie człowiek — gdy urzędnicy

<sup>2</sup> W przykładzie artykułu Eichenbaum imię i nazwisko bohatera opowiadania Gogola występuje w formie Akakij Akakijewicz Baszmaczkin.

śpieszą się, by poświęcić resztę czasu przyjemnościom: kto śmielszy, ten mknie do teatru; ktoś inny na ulicę, przeznaczając swój czas na przyglądanie się jakimś kobietkom; inny spędza go na wieczorku, prawiąc dusery jakiejś przylepeczce, gwiazdce małego świata urzędniczego; inny wreszcie — i to się zdarza najczęściej — idzie wprost do swego kamrata, na trzecie czy drugie Pietro, do dwóch niedużych pokoików z przedpokojem albo z kuchnią i pretensjami do ostatniej mody, z lampą albo innym gracikiem zdobytym za cenę wielu wyrzeczeń, odmawia sobie obiadów i rozrywek; słowem — nawet o tej godzinie, gdy wszyscy urzędnicy rozpraszają się po malutkich mieszkankach swych przyjaciół, by zagrać w wista, popijając herbatę z groszowymi kruchymi ciasteczkami, zaciągając się dymem z długich cybuchów, opowiadając sobie przy rozdawaniu kart jakąś plotkę zawleczonej z wyższego świata, który nęci Rosjanina zawsze i wszędzie; albo też, gdy już nie ma o czym gadać, powtarzają odwieczną anegdotę o policmajstrze, którego zawiadomiono, że został nadrabany ogon koński z pomnika Piotra Wielkiego — słowem — nawet wówczas, gdy wszystko dążyło do rozrywki, pan Akakiusz nie oddawał się żadnej rozrywce. (Gogol 1956: 158)

W komentarzu do tego fragmentu Eichenbaum skupia się na jego płaszczyźnie dźwiękowej, na wrażeniu „komicznej nieodpowiedniości pomiędzy napięciem intonacji składniowej, zaczynającej się glucho i tajemniczo, a jej znaczeniowym rozwiązaniem” (1971: 521), wrażeniu wzmocnionym przez „zestaw słów, jakby umyślnie przeciwstawiających się składniowemu charakterowi okresu” (1971: 521), a całościowy efekt opisuje następująco: „To przeciwstawienie lub nieodpowiedniość działa na same słowa w taki sposób, że stają się d z i w n e, zagadkowe, brzmią niezwykle, zdumiewają słuch — jakby były podzielone na cząstki albo dopiero wymyślone przez Gogola” (1971: 521, podkr. E.S.). Wskazując na „[n]iewspółmierność intonacji uroczystej i poważnej z zawartością znaczeniową” (1971: 525), o zawartości tej jednak nie wspomina, jakby była ona zupełnie nieistotna.

W *Szympelu* jest znacznie więcej obrazów ukazujących specyfikę urzędniczego świata w konwencji satyry realistycznej. Taki charakter ma niewątpliwie fragment opowiadający o wizycie Kamaszki u komisarza, do którego bohater udał się z prośbą o interwencję w sprawie skradzionego płaszcza. Nakreślony na kilku stronach portret „znacznej osobistości” nie tylko przedstawia zadufanego w sobie dygnitarza, ale też obnaża absurdy zhierarchizowanego, silnie zbiurokratyzowanego systemu destrukcyjnie wpływającego na osobowość funkcjonujących w nim ludzi:

Musimy tylko nadmienić, że znaczna osobistość dopiero od niedawna stała się znaczną osobistością, przedtem zaś była osobistością nieznaczną. Zresztą, urząd, jaki ten dygnitarz piastował, nie był poczytywany za znaczny w porównaniu z innymi, bardziej jeszcze znacznymi. Ale zawsze się znajdzie takie grono ludzi, dla których znaczne bywa to, co w oczach innych jest nieznaczące. Co się tyczy naszego dygnitarza, starał on się podnieść swoje znaczenie za pomocą wielu rozmaitych środków — mianowicie: zarządził, żeby niżsi urzędnicy witali go już na schodach, gdy przychodził do pełnienia swych czynności; żeby się nikt nie ośmielał wchodzić wprost do niego, lecz żeby wszystko się odbywało wedle surowych przepisów: pomocnik referenta miał składać meldunek referentowi, referent — zastępcy sekretarza albo w razie czego samemu sekretarzowi i żeby już tą drogą sprawa dochodziła do samej osobistości. Tak oto święta Ruś zarażona jest naśladownictwem: każdy podrzeźnia i malpuje swego naczelnika. Powiadają nawet, że jakiś radca tytularny, gdy zrobiono z niego kierownika jakiejś niewielkiej kancelarii, natychmiast wznioł tam przepierzenie, nazwał to „gabinetem przyjęć” i postawił u drzwi czełek jakiegoś woźnego w czerwonym kołnierzu ze złotą naszywką, który ujmował za kławkę

i otwierał drzwiczki interesantowi, aczkolwiek w „gabiniecie przyjęć” z ledwością mogło się zmieścić zwykłe biurko. Nawyki i zwyczaje znacznej osobistości były dostojne i majestatyczne, lecz nie skomplikowane. Podstawę systemu tego dygnitarza stanowiła surowość. — Surowość, surowość i raz jeszcze surowość — mawiał zazwyczaj, patrząc znacząco w twarz temu, do kogo się zwracał, aczkolwiek doprawdy nie było do tego najmniejszego powodu, ponieważ dziesięciu urzędników, z których się składał cały mechanizm rządzący jego kancelarii, miało i tak należnego stracha: zoczywszy go z daleka, wszyscy rzucali pracę i czekali w postawie na baczność, dopóki pan naczelnik nie przejdzie przez pokój. Jego powszednia rozmowa z podwładnymi nacechowana była surowością i składała się zazwyczaj z trzech zdań: „Jak pan śmiesz?” „Czy pan wiesz, z kim mówisz?” „Czy pan rozumiesz, kogo masz przed sobą?” Poza tym był to w gruncie rzeczy człowiek dobry, koleżeński i uczynny. Ale tytuł ekscelencji zbil go zupełnie z pantalyku. Otrzymałszy go, jakoś się zabląkał, wykoileił i nie wiedział zgoła, co zrobić ze sobą. Jeśli mu się zdarzyło być w towarzystwie równych sobie, był jeszcze człowiekiem jak należy — porządnym, pod niejednym względem nawet niegłupim. Ale gdy się znalazł w otoczeniu ludzi choć o jedną rangę niższych, stawał się do niczego: milczał i budził po prostu litość, tym bardziej, iż są, czuł, że mógł spędzać z nimi czas nieskończenie milej. Z oczu jego wyglądała nieraz chęć wzięcia udziału w jakiejś zajmującej rozmowie, prowadzonej w jakimś kółku, lecz powstrzymywała go myśl: czy to wypada? Czy mu to nie przyniesie ujmy? Czy nie za wiele poufalości, czy nie narazi na szwank swojego dostojenstwa? Skutek tych rozważań był taki, że dostojnik pozostawał w stanie mruklivosti, wydając z siebie z rzadka jakieś dźwięki jednozgłoskowe, i zyskał tym sposobem opinie najnudniejszego człowieka. (Gogol 1956: 177–179)

Powyższy cytat stanowi tylko część obszernego fragmentu, w którym poprzez komizm, osiągnąwszy między innymi za pośrednictwem groteskowych hiperbolizacji, manifestuje się krytyczny dystans narratora zarówno do „znacznej osobistości”, jak też do całego jej otoczenia. Tymczasem Eichenbaum w swojej analizie wyluskuje z tego fragmentu tylko dwa zdania (pierwsze otwiera zamieszczony powyżej fragment, drugie zaś zaczyna się od słów: „Powiadają nawet, że jakiś radca tytułarny...”) i przywołuje je jako przykład komicznej narracji mówionej, na tle której rozwija się groteskowa hiperbolizacja polegająca na wyolbrzymianiu szczegółów. Wyrwane z kontekstu zdania zachowują wprawdzie komiczny wydźwięk, ale satyryczny charakter ich komizmu traci w wyniku tej separacji na wyrazistości.

Zgodnie z logiką całego wywodu zakończenie *Szynela* okazuje się „efektowną apoteozą groteski” (Eichenbaum 1971: 527). Zdaniem Eichenbauma, który w przeciwieństwie do „naiwnych uczonych” upatrujących sensu utworu w „humanitarnym” fragmencie o zawstydzonym młodym urzędniku nie czuje się zakłopotany „nieoczekiwanym i niepojętym wtargnięciem «romantyzmu» w «realizm»”, zakończenie to nie jest „bardziej fantastyczne i «romantyczne» niż cała opowieść” (1971: 527). W zamykającej opowiadanie anegdocie o wąsatym, wygrażającym pięścią widmie, które „pewien stójkowy na Kołomnie widział na własne oczy” (Gogol 1956: 189), dostrzega badacz „chwyt odwrotnej groteski”: opowieść, w której do tej pory dominowała „prawdziwie groteskowa fantastyka w postaci igrania z rzeczywistością”, w końcowej fazie „wkracza w świat najzwyklejszych wyobrażeń i faktów, lecz wszystko to utrzymane jest w stylu igrania z fantastyką” (Eichenbaum 1971: 527).

Trudno oprzeć się wrażeniu, że w zapale polemicznym Eichenbaum nieco się zagalopowuje i niejako na siłę odkrywa w opowiadaniu Gogola kolejne chwytły. O ile analizom efektów groteskowych zaprezentowanym we wcześniejszych partiach artykułu nie można odmówić trafności, o tyle opis struktury zakończenia wydaje się zupełnie chybiomy. W kontekście tezy, iż przeplatanie się anegdotycznej narracji mówionej z uroczystą

i melodramatyczną deklamacją „determinuje całą kompozycję *Plaszczka* jako groteski” (Eichenbaum 1971: 525), problematyczne jest również zamykające artykuł objaśnienie kompozycyjnej funkcji anegdoty o widmie, która według Eichenbauma „odwraca uwagę od „nieszczęśnej historii” z jej melodramatycznymi epizodami” (1971: 528). Jeśli opowiadanie Gogola jest groteską (cokolwiek to miałoby oznaczać), to jak należy rozumieć stwierdzenie, że w jego finale „[p]owraca główna, czysto komiczna narracja mówiona ze wszystkimi swymi chwytami. Razem z wąsatym widmem odchodzi w ciemność cała groteska, roztopiając się w śmiechu” (1971: 528).

Uznając swobodne igranie z rzeczywistością i fantastyką za zasadniczy cel artystyczny *Szynela*, Eichenbaum nie tylko tendencyjnie opisuje funkcję groteski w opowiadaniu Gogola, ale też odziera je z głębszego znaczenia. Ignorowanie satyrycznego charakteru utworu prowadzi do odczytania wypaczającego intencje pisarza, który w *Szynelu*, podobnie jak w całej twórczości z *Rewizorem* i *Martwymi duszami* na czele, daje wyraz złożonemu i ambiwalentnemu stosunkowi do swojej ojczyzny. Właśnie w owej ambiwalencji upatrywać można przyczyn nasycenia jego utworów groteską, która pozbawia Gogolowską satyrę jednoznaczności i decyduje o jej subtelnym tonie. Balansowanie na granicy między śmiesznością i wzniosłością, przeplatanie narracji komiczną uroczystą i poważną melodeklamacją, łączenie realizmu z fantastyką, by wymienić najistotniejsze cechy uprawianej przez Gogola groteski, sprawia, że jego satyra nie ma charakteru piętnującego i moralizatorskiego, lecz wprowadza odbiorcę w stan zadziwienia, prowokując go w ten sposób do krytycznej refleksji nad światem<sup>3</sup>. Konsekwencją przemieszania realizmu z fantastyką jest też jej uniwersalizacja. Współwystępowanie w *Szynelu* dwóch sposobów modelowania świata, groteski i realizmu „krzywego zwierciadła” pozwala na odczytywanie opowiadania na różnych płaszczyznach. Ten wyraźnie osadzony w rosyjskich realiach utwór może być również interpretowany jako satyra ukazująca absurdalny wymiar ludzkiej egzystencji (zob. Nabokov 2012: 148).

W moim przekonaniu to nie *Szynel* Gogola, lecz artykuł Eichenbauma jest „apoteozą groteski” opartą na uproszczeniach i dokonywaną kosztem satyry. Uznanie za konstytutywną cechę stylu groteskowego braku celu satyrycznego jest ewidentnym przejawem myślenia esencjalistycznego, ignorującego fakt historycznej zmienności zjawisk estetycznych. Zarówno groteska, jak i satyra są fenomenami o płynnych granicach, co właściwie uniemożliwia ich precyzyjne zdefiniowanie (zob. Bolecki 1998: 112–114, Stępień 1996: 78–80). Z tego też względu nielatte jest opisanie zachodzących między nimi związków (Sidoruk 2010). Nie ulega jednak, jak sądzę, kwestii, że utwór groteskowy może, chociaż oczywiście nie musi, być utworem satyrycznym.

Od czasów romantyzmu obserwować można proces stopniowej nobilitacji groteski, która we wcześniejszych epokach była postrzegana przede wszystkim jako środek komizmotwórczy. O jej dowartościowaniu decydowały różne względy, m.in. zainteresowanie estetyką brzydoty oraz uznanie wyobraźni i swobody twórczej za kluczowe dla kreacji artystycznej. Niewątpliwie procesowi temu sprzyjało również nasilenie się tendencji

<sup>3</sup> Naukę oraz krytyczną refleksję nad światem i człowiekiem zalicza Tomasz Stępień do trzech głównych funkcji pragmatycznych satyry. Dwie pozostałe to walka i zabawa (Stępień 1996: 79). Na występowanie w strukturze tekstu satyrycznego elementów, pomiędzy którymi zachodzi niedająca się zaakceptować sprzeczność zmuszająca odbiorcę do szukania „nowego punktu widzenia” zwraca uwagę Paul Simpson. Sprzeczność tę analizuje jednak wyłącznie na płaszczyźnie językowej (Simpson 2003: 88–90).



groteskowych w sztuce. Jak zauważył Tomasz Stępień, „groteska pozostając sposobem artystycznego modelowania świata w satyrze, niejako wyemancypowała się i stała się kategorią estetyczną szczególnie istotną zarówno w »wysokiej« literaturze czy — szerzej — sztuce XX wieku, jak i towarzyszącej jej refleksji metaartystycznej” (Stępień 1996: 79–80). Emancypacja ta dokonała się w pewnej mierze kosztem satyry kojarzonej z wąską specjalizacją i „gorszością” artystyczną. O marginalizacji satyry w polskiej refleksji teoretycznej dobitnie świadczy niewielka — w porównaniu ze studiami na temat groteski — liczba prac jej poświęconych. Za symptomatyczny uznać można również fakt, iż w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* (1992) są hasła „Groteska, groteskowość” oraz „Groteski dramaturgia”, nie ma natomiast hasła poświęconego satyrze, jakby była ona w polskiej literaturze współczesnej nieobecna.

Jak próbowałam wykazać w niniejszym szkicu, dokonana przez Eichenbauma „apoteoza groteski” pozostaje w ścisłym związku z formalistyczną koncepcją literackości eksponującą autonomiczny charakter utworu artystycznego. Nie twierdę bynajmniej, że artykuł *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola* odegrał znaczącą rolę w procesie nobilitacji groteski. Jest on jednak moim zdaniem wart uwagi jako spektakularny przykład pewnego stylu myślenia o grotesce i satyrze prowadzącego do uprzywilejowania pierwszej i marginalizacji drugiej kategorii.

---

## Bibliografia

- Bolecki Włodzimierz (1998), *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne* [w:] tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, PWN, Warszawa.
- Eichenbaum Borys (1971), *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, przeł. M. Książek-Czermińska [w:] *Sztuka interpretacji*, red. H. Markiewicz, t. 1, Wrocław.
- Gogol Mikołaj (1956), *Szyneł*, przeł. J. Wyszomirski [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 2, Czytelnik, Warszawa.
- Nabokov Vladimir (2012), *Nikołaj Gogol*, Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa.
- Sidoruk Elżbieta (2010), *Kilka uwag o relacjach między satyrą i groteską* [w:] *Literatura — pamięć — kultura. Prace ofiarowane Profesor Elżbiecie Feliksiak*, red. E. Sidoruk i M. M. Lesia, Trans Humana, Białystok.
- Simpson Paul (2003), *On the Discourse of Satire. Towards a stylistic model of satirical humor*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Słownik literatury polskiej XX wieku* (1992), red. A. Brodzkiej i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Stępień Tomasz (1996), *O satyrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.