

JANINA MAKOTA

DWIE JAKOŚCI ESTETYCZNE: NAIWNOŚĆ I GROTESKA

Nawiązując do literatury przedmiotu w artykule podjęto próbę określenia warunków występowania dwóch jakości estetycznych: naiwności i groteski. Powołano się na tymczasową listę jakości estetycznie wartościowych, zaproponowaną przez R. Ingardena, i próbowano znaleźć w niej miejsce dla naiwności. To samo dotyczyłoby groteski. Zauważono, że obrazy naiwne (w artykule ograniczono się do malarstwa) charakteryzuje często statyczność, fantazyjność, baśniowość, preferowanie mocnych barw. Przytoczono szereg przykładów obrazów naiwnych, dzieląc je na grupy, zależnie od ich charakteru.

Za W. Kayserem podano etymologię słowa *groteska* i przytoczono pogląd T. Gryglewicza, że groteska powstaje albo przez hybrydyzację (łączenie elementów ludzkich ze zwierzęcymi, roślinnymi lub innymi) albo przez deformację postaci. Zauważono, że groteska ma zawsze jakieś milczące odniesienie do rzeczywistości, które może być także pośrednie – poprzez wcześniejsze dzieła. Stwierdzono, że groteska szokuje dziwacznością, ekscentrycznością, fantazyjnością. Wreszcie podano szereg przykładów, podzielonych na odpowiednie grupy.

I. Naiwność

W drugiej połowie ubiegłego wieku sztuka naiwna wzbudziła szerokie zainteresowanie, którego wyrazem było m.in. powstanie specjalnego periodyku *Insita*, organizowanie odpowiednich konferencji itp. Tytuł wymienionego czasopisma został zapożyczony z łaciny, w której wyraz *insitus* znaczy: wrodzony, nie zaszczepiony, nie wyszkolony, oryginalny, szczerzy. *Insita* poświęcone jest jednak nie tylko sztuce naiwnej, ale – szerzej – wszelkiej sztuce nieprofesjonalnej, różniącej się od przyjętych konwencji i będącej wyrazem spontanicznej pracy artystów. Wszelką sztuką nieprofesjonalną zajmuje się także Aleksander Jackowski w swojej książce *Sztuka zwana naiwną*¹.

Artysta naiwny uzewnętrznia w swoim dziele własne widzenie świata, nie zmodyfikowane wpływami tradycji, kontaktem z dziełami innych, instrukcją różnych nauczycieli czy mistrzów. Julius Lenko tak pisze o twórcach naiwnych: „And just this primeval, clear seeing of the world in shapes and colour gives their pictures unrepeatable character and artistic convincibility. (...) each insite artist is different, starting only from himself, and from his outside microcosm”². A Oto Bihalji–Merin stwierdza: „Nicht dekorative Einfalt und nicht erzählerische Primitivität allein, sondern die unendliche Freude am Entdecken und die phantasievolle Bildhaftigkeit sind die Eigenschaften der naiven Malerei”³. I jeszcze uwaga Jackowskiego: „Naiwność bywa (...) głupia, drażniąca. Choćby naiwność polityka albo biznesmena. Ale jest też naiwność (...), która jest obroną czystości, liryzmem, czułością, dziecięcym zachwytem nad pięknnością świata (...)”⁴.

¹ A. Jackowski *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce* Warszawa 1995.

² *Insita. Bulletin Insitine`ho Umenia* 6 s. 164-165.

³ O. Bihalji-Merin *Das naive Bild der Welt* Köln 1959 s. 34.

⁴ A. Jackowski, dz. cyt. s. 13.

Ksawery Piwocki zastanawia się nad różnicą między twórcą naiwnym a twórcą ludowym. I stwierdza: The deepest aim of naive artists is to express themselves in their very own way (...) even then, if topical or formal models can be found in their works. That is what makes their standpoint diametrically different from that of folk art⁵. A dalej: „In folk art imagination is entangled in the net of schemes and allegories approved by society. Primitive artists of today are liberated from the problem imprisoned by their own creative activity (...)”⁶.

Roman Ingarden sporządził tymczasową listę jakości estetycznie wartościowych⁷. Na liście tej nie ma takiej jakości jak naiwność. Ingarden nie uważał jednak swojej listy za pełną i w każdej grupie czy podgrupie zostawiał na końcu miejsce na dalsze jakości (sugerują to wszędzie trzy kropki). Gdzie zatem moglibyśmy naiwność na tej liście umieścić? Sądzę, że odpowiedź nie będzie jednoznaczna, zależąc od konkretnych dzieł uznanych za naiwne. W przypadku dzieł, w których charakter naiwności w sposób zdecydowany piętnuje całość, uznałabym naiwność za jakość wartości estetycznej i umieściła ją pod punktem „e” w zestawieniu Ingardena, dopisując słowo *naiwny* do jakości przez niego wymienionych (dojrzały, niedojrzały, surowy). W tych zaś przypadkach, w których naiwność jest jedynie jakby zabarwieniem takiej jakości, jak np. wdzięk, zaliczyłabym naiwność do materialnych momentów estetycznie wartościowych, dopisując określenie *naiwny* do momentów wyliczonych przez Ingardena pod „b” (dowcipny, pomysłowy (...), ciekawy (...), płytki, lekki).

Naiwność jako pewna jakość postaciowa może się pojawiać tylko w obrazach przedstawiających. Jest ona podbudowana szeregiem jakości (momentów) estetycznie wartościowych (pozytywnie lub negatywnie), nie zawsze takich samych. W zakresie momentów formalnych wysuwa się na czoło statyczność, dojmująca szczególnie w tych scenach, w których ruch jest absolutnie konieczny. Ważny jest tu także układ całości (często bywa on niespójny) oraz zachwianie proporcji przedstawianych przedmiotów (gdy nie jest jasna zasada odstępstwa od praw perspektywy). W zakresie momentów materialnych twórcy naiwni często sięgają po efekty fantazyjności, baśniowości, a także preferują mocne barwy. Poniżej przytoczę szereg przykładów obrazów uznanych za naiwne (reprodukowanych w *Insita* oraz w innych źródłach), dzieląc je na grupy w zależności od tematu lub od cechy, która się w ich treści wybija na czoło.

Statyczność obrazu

Václav Šilhán: *Porwanie Europy*. Realistyczny obraz nagiej kobiety siedzącej na brązowym byku. Tło ciemno-zielone bez żadnych przedmiotów. Kobieta ma na głowie koronę z czerwoną gwiazdą. Lewą rękę trzyma na głowie. Jest wyprostowana, tylko czarne włosy odchylają się od głowy, jakby w ruchu, którego poza tym w ogóle nie widać. Wizerunek jest absolutnie statyczny, żadnego dramatyizmu. Kobieta siedzi wygodnie na grzbiecie leżącego byka. Naiwność jest właśnie w tej statyczności. Cóż to za porwanie bez najmniejszych oznak ruchu! Kobieta siedzi spokojnie, jakby pozowała malarzowi, byk ani drgnie (może jest wycpanym zwierzem).

Josef Procházka: *Rynek zbożowy*, 1967. Rząd kamienic na lekko wznoszącym się terenie. Na pierwszym planie plac, na którym widać kilka zaprzęgów konnych z wózkami ze zbożem. Przedmioty (zaprzęgi i ludzie) rozłożone są dość rzadko, raczej regularnie. Barwy spokojne: biała, żółta, zielonkawa i brązowa w różnych odcieniach. Uderza spokój i wielka statyczność. Żadnego ruchu, żadnej gestykulacji; nie ma zagęszczeń charakterystycznych dla targów w małych miasteczkach.

⁵ K. Piwocki „On the phenomenon of the <<other>> art” *Insita* 2 s. 132.

⁶ Tamże.

⁷ R. Ingarden *Studia z estetyki* t. 3 Warszawa 1970 s. 290-293.

Michael Kasialos: *Młocka*, 1968. Młócenie zboża przy pomocy dwóch zaprzęgów: pary koni i pary wołów. Na żółto-brązowym klepisku widać rozrzucone zboże (pojedyncze kłoski na tle żółto-brązowych plam). Konnym zaprzęgiem powozi kobieta z różańcem w rękę; zaprzęgiem wołów – mężczyzna. Przed każdym z zaprzęgów stoi kobieta z długim prętem, którym zapewne porusza słomę. Postaci ludzkie i zwierzęce namalowano ciemnymi barwami. Żadnego ruchu, obraz całkowicie statyczny. Naiwność obrazu wypływa z jego statyczności oraz ze sposobu przedstawiania przedmiotów (regularność rozrzucenia słomek na klepisku).

André Demonchy (1914 -): *Cyrk*, 1965. Arena, gdzie stoją lub siedzą na stołkach różne dzikie zwierzęta. Panuje nad nimi pan z batem. Za kilku kondygnacjami gęstych krat siedzą widzowie. Wszystko w tonach łagodnych brązów i zieleni. Naiwność spokojnej sceny i grzecznych widzów. Chwył artysty polega na poświęceniu pierwszego planu zwierzętom. Wygląda na to, że to one są panami sytuacji, a widzowie siedzą za kratami.

Maria Korsak (1907 -): *Ogród Saski*, 1978. Kilka rzędów prostych wysokich drzew, malowanych z zachowaniem perspektywy. Między ich pniami prześwitują bardzo regularne, kwadratowe i prostokątne klomby, a na ścieżkach spacerują ludzie. Obraz bardzo statyczny, ale w sumie harmonijny, o stonowanych kolorach. Twórczość wymienionej artystki charakteryzuje Jackowski następująco: „To, co można nazwać <<naiwnością>>, wynikało w niej z chęci znalezienia takiego sposobu uporządkowania elementów obrazu, który by pozwalał na wyrażenie istotnych – jej zdaniem – cech przedmiotów, a zarazem dawał widzowi satysfakcję estetyczną. (...) Malując konkretną architekturę stara się o ścisłość, zachowanie proporcji; natomiast w planie dalszym i szczegółach dąży do rozwiązania dekoracyjnego. Nie zna anatomii, nie umie oddać ruchu, stąd w jej obrazach statyka i hieratyczność (również jedna z cech naiwnej stylistyki)”⁸.

Fantazyjność obrazu

Teofil Ociepka : (1891-1978) : *Bazyliszek*, 1964. Z ciemnego tła wyłania się zielonkawy stwór, przypominający jaszczurkę o ciele pokrytym łuskami. Głowa mała, oczy wyłupiaste, szeroko rozstawione. Bazyliszek rozdziawił paszczę, w której widać (na okrągło) płomiennie-różowe zęby. Łapy ciemno-zielone, na grzbiecie pojawia się jakby zarys skrzydła. Jackowski zauważa, że „siłą malarstwa Ociepki jest wyobraźnia (...), inspirowana czytаныmi tekstami i opowiadaniami”⁹. A w ogóle tajemnicze sceny są częstym tematem sztuki naiwnej.

Nikifor (1895-1968) : *Ameryka*. Rodzaj bramy triumfalnej, zbudowanej z kilku kondygnacji wysokich bloków. Części składające się na ramiona bramy mają po pięć pięter, przy czym zachodzą one na siebie, bo im wyżej tym części są węższe. Na szczytach tkwią chorągiewki. Wszystko w tonacji bardzo ciemnej, prawie granatowej, z jaśniejszymi przeblaskami. Czytamy komentarz Jackowskiego: „Sztuka była dla Nikifora nie tylko formą projekcji marzeń i oczekiwań, lecz także sposobem interpretacji widzianej rzeczywistości”¹⁰.

Baśniowość obrazu

Ivan Rabuzin (1919 -): *Biały kwiat*, 1962. Dekoracyjnie potraktowany krajobraz. Dwa rzędy lesistych pagórków. Widać tylko kopuły drzew, gęsto obok siebie rosnących. Niżej prostokąty zielonych pól i dwa skupiska domków z czerwonymi dachami. Z jednego miejsca wyrasta olbrzymi biały kwiat, którego korona, złożona z kilku zachodzących na siebie płatków, zajmuje pół nieba. Środek kwiatu czerwony.

Ivan Generalić (1914 -) : *Drvoseci (Ścinanie gałęzi)*, 1959. Szeroka panorama. Na trzy drzewa wspięli się młodzieńcy – ścinają gałęzie bezlistnych drzew, u dołu dwie kobiety ładują gałęzie na wózek zaprzężony w krowę (!). Z prawej strony u dołu paw z rozpostartym

⁸ A. Jackowski *Sztuka...* wyd. cyt. s. 91.

⁹ Tamże, s. 147.

¹⁰ Tamże, s. 139.

niebieskim ogonem w żółto-czerwone pawie oczy. Między zieloną murawą, na której uwijają się kobiety, a sylwetkami drzew rozciąga się pas krzaków o bujnie rozdzielających się gałązkach. Na mocnym błękitnie nieba gałązki robią wrażenie oszronionych. Obraz, choć zamierzony jako realistyczny, wydaje się baśniowy.

Ivan Rabuzin (1919 -): *Dziewczyna ze słonecznikiem*, 1961. Dziewczyna ujęta z profilu. Ciemna czerwona cera, gęste włosy splecione w jeden warkocz. Nieproporcjonalnie duża głowa. W jednej ręce kwiat słonecznika (stylizowany), w drugiej – kula (tej samej barwy, co twarz i odsłonięta pierś), otoczona żółtymi promieniami (więc to chyba słońce). Dziewczyna idzie pośród fantazyjnego krajobrazu: zadrzewione pagórki; korony drzew zbudowane z gęsto ułożonych regularnych kuleczek. Na niebieskim niebie białe kulki chmur różnej wielkości. Naiwność nieprawdopodobnej sceny i zestawienia kolorów.

Niesamowitość obrazu lub sytuacji

Ivan Večenaj (1920 -): *Bjeg u Egipat (Ucieczka do Egiptu)*, 1967. Zimowy krajobraz, krwisto-czerwone niebo tuż nad horyzontem przechodzi we fiolet i barwę ciemno-niebieską. Suche drzewa mają niesamowicie poskręcane konary, co podkreśla leżący na nich śnieg. Święty Józef biegnie z zapaloną pochodnią (zaznaczony silny ruch). Jest stary, z brodą. Na tyczce trzymanej na ramieniu zwisa tobołek, drugi jest u pasa. Maria z Dzieciątkiem jedzie na osiołku. Mocne kolory i niesamowitość całej scenerii.

Ivan Rabuzin (1919 -): *Ptičarica (Ptaszniczka)*, 1962. Gruba baba na tle skąpego krajobrazu. Głowa okrągła, oczy nienaturalne (tęczówki obwiedzione białkami). Baba trzyma za szyję ptaka upierzonego na zielono, równie niesamowitego jak ona sama, o oczach z dużymi obwódkami, jak u sowy. Oczywiście nie można go utożsamić z żadnym żywym stworzeniem. W drugiej ręce trzyma baba koszyk jaj. W tym obrazie naiwność polega na odstręczającej niesamowitości sceny. U wulgarnej baby próżno szukać litości dla słabszego stworzenia.

Tematy biblijne: święci; naiwność wizji religijnych

Stanisław Korpa (1930 -): *Wygnanie z raj*. Adam i Ewa mają lekko spuszczone głowy; przechodzą przez kładkę w formie jakiegoś rozplaszczonego zwierzęcia. Na drugim brzegu stoi wypędzający ludzi anioł. Naiwność przejawia się nie tylko w postaciach wypędzanej pary i całej kompozycji obrazu, ale przede wszystkim w postaci anioła. To wiejska gosposia z liliowymi skrzydłami. Długie ciemne włosy, liliowy kaftanik, czerwona spódnica przykryta niebieską zapaską z haftowanymi kwiatami na brzegach. W ręku zapalona żagiew, skierowana ku dołowi (gdy ludzie potulnie odchodzą, nie trzeba jej podnosić do góry), na szyi dwa rzędy koralu.

Hanna Maciejewska: *Raj*, 1978. W środku niebieskie drzewo na czarnym tle. Tu i ówdzie zwisa czerwony owoc. Pod drzewem różowe sylwetki Adama i Ewy, przy samym drzewie duży czerwony wąż, zwinięty jak pionowo skręcona spirala. Naokoło drzewa (bez żadnej perspektywy) sylwetki fantazyjnych zwierząt w kolorach czerwieni i fioleto. Adam i Ewa stoją na baczność; zwierzęta zwrócone są ku nim głowami. W ten sposób zaznaczone jest centralne miejsce ludzi w raj.

Leokadia Płonkova (1913 – 1992): *Święty Franciszek*, 1964. Pokorna postać świętego: duża głowa, lekko pochylona, białe stopy, brązowy habit. Mina ludowego świątka. W rękach biały ptaszek z czerwoną główką. Naokoło świętego jakieś rośliny o uproszczonym rysunku. Kolory zharmonizowane.

Aristodemos Papadakis: *Pustelnicy*, 1971. Na pierwszym planie skupione miasto otoczone wysokim murem i drzewami. Na drugim planie kamienne góry z wydrążonymi w nich grotami, otwartymi od strony widza. W każdej grocie jest pustelnik w jakiejś sytuacji: jeden klęczy modląc się, drugi czyta, trzeci nad czymś się pochyla itp. Na żółtawym niebie

sierp księżycy i słońce. W krzywiznę sierpa wpisany jest profil twarzy; słońce to tarcza otoczona promieniami. Oszczędne barwy: żółtawa, brązowa i zielonkawa w różnych odcieniach. Naiwność przejawia się w kompozycji całości i nierealnych proporcjach przedmiotów. Fantazyjny jest widok grot ponad miastem, w jednej płaszczyźnie zarówno między sobą, jak i z miastem, bo artysta nie uzyskał oddalenia rzędu gór od pierwszego planu.

Ondrej Šteberl (1897 -): *Wezwanie umarłych na Sąd Ostateczny*, 1968. Z grobu zaznaczonego białym prostokątem, z brązowym krzyżem z lewej strony i zapaloną świeczką, podnosi się kobieta. Prostokąt grobu pokazany jest w ułożeniu pionowym, bez żadnej perspektywy. Kobieta ma czerwoną suknię i kolczyk w uchu. Z prawej strony zbliża się młoda kobieta z rozpuszczonymi włosami. W górze unosi się anioł w postaci poziomo ułożonej dziewczyny. Beżowe niebo wokół anioła zasypane jest czerwonymi gwiazdkami. Naiwność przejawia się w kompozycji całości, niemożliwej do urzeczywistnienia w przedstawionych formach, oraz w postaciach zmarłej (powstającej w dawnym kształcie) i anioła bez sugestii zwieźności i unoszenia się w powietrzu. Tak mogłoby budować obraz dziecko.

Ondrej Šteberl (1897 -): *Wezwanie na Sąd Ostateczny i zmartwychwstanie ciał*, 1967. Górną część obrazu zajmuje unoszący się w powietrzu anioł, dmący w złotą trąbkę (rodzaj fujarki). U dołu: z jednej strony prostokąty grobów (równe kwatery jedne nad drugimi), porośnięte trawą, z których wystają ciała zmarłych, widziane do połowy (w ubraniach!). Z boku grobów namalowano wąskie krzyżyki (greckie i rzymskie). Z prawej strony widać dwa rzędy piętrowych domów (jedne nad drugimi). Naiwność tkwi w kompozycji całości i rażącym nieprawdopodobieństwie całej sceny.

Tematy z życia

Patrick Byrne: *Para z melonem*¹¹. Dwoje siedzących ludzi, trzymających w rękach melon. On w białych spodniach i niebieskim żakiecie, w kapeluszu, ona w ciemnej sukni z dużym białym kołnierzem i czerwonych bucikach, z rozczesanymi włosami. Obydwoje mają duże czarne oczy, patrzące wprost. On robi wrażenie młodego, niemal dziecka, ona wygląda na starą kobietę. Wokół tej pary widzimy różne zwierzęta – bez zachowania wzajemnych proporcji (motyle są np. tej wielkości, co połowa zajaczka). Melon (w przekroju) ma kształt czerwonego serca, co ma wyrażać uczucia łączące parę. Naiwność wyraża się w sposobie przedstawienia sceny, w zamierzeniu realistycznej, ale dalekiej od realizmu. Technika: malowanie szczegółów, każdego z osobna, a nie jednego wyglądu całości.

Mijo Kovačić (1935 -): *Pastuch świń*, 1967. Zimowy krajobraz. Pastuch ubrany w kozuch brnie w śniegu, podpierając się kosturem. Idzie przodem wzdłuż rzeki o zielonej wodzie, za nim podążają czarne wieprze. Prawie całą lewą stronę obrazu zajmuje bezlistne drzewo o fantazyjnie pokręconych konarach, pokrytych śniegiem. Po prawej stronie kilka mniejszych drzewek. Za rzeką wieś o białych, ciasno skupionych domkach. Widać wieżę kościołka. Na dalszym planie zarysy pagórków, a niebo niezwykle barwne: od ciemnej czerwieni u dołu, poprzez jasne brązy i zielenie do niemal czarnej barwy u góry. Kilka obłoków w kolorze świetlistej zieleni. Naiwność przejawia się w nieprawdopodobnych kształtach przedmiotów i nienaturalnie jaskrawych barwach.

Josip Generalić: *Sofija Loren*, 1973. Pełen ekspresji obraz aktorki w niebieskiej, bogato przybranej sukni i w dużym kapeluszu. Poza nią słabo zaznaczony zimowy krajobraz. Jedną ręką przytrzymuje aktorka pręgowanego kota. Zwierzę, o nienaturalnej, jakby ludzkiej

¹¹ 2 *triennale insitného umenia* w rozdziale „Wielka Brytania” podaje nazwisko autora: Patrick Byrne (czeski spis ilustracji), ale w spisie francuskim jest nazwisko: James Lloyd (1905). Przychylam się do drugiego nazwiska, bo informacja o autorach tylko jego uwzględnia. Niepewna jest też data jego urodzenia. Anatole Jakovsky (*Peintres naïfs. Lexique des peintres naïfs du monde entier*, Wien ..., 1967) podaje datę urodzenia Lloyda: 1906.

twarzy i zielonych (nie skośnych) oczach, patrzy wprost na widza. Tu jest najsilniejszy rys naiwności.

II. Groteska

Wolfgang Kayser przypomina, że słowo *groteska* pochodzi od wyrazu włoskiego *la grottesca*, a ten ostatni od wyrazu *la grotta* (grota). Groteskami nazywano określone ornamenty, na które natrafiono w piętnastowiecznych wykopaliskach w Rzymie i w innych miejscach¹². Autor powołuje się m.in. na słownik niemiecko – francuski z 1771 r., który określenie *groteskowy* rozumie jako: rzadki, nienaturalny, dziwaczny, cudowny, śmieszny, karykaturalny itp.¹³. Przytacza także inne poglądy, np. pogląd Ch. M. Wielanda, że groteska nie pochodzi z naśladowania rzeczywistości, ale ma swoje źródło w fantazji¹⁴. Sam Kayser określa groteskę jako „świat, który się stał obcy (*die entfremdete Welt*)”, który się nagle przemienił, w którym przestaje obowiązywać teoria rzeczy, pojęcie osobowości, porządek historyczny; świat, który się przejawia jako absurdalny¹⁵. Powtarzając za Kayserem etymologię słowa *groteska* Tomasz Gryglewicz dodaje, że dekoracje malarskie odkopywanych domów tylko dlatego nazywano groteskami, iż wydobywane „ruiny brano wówczas niesłusznie za sztuczne groty”¹⁶.

Gryglewicz daje przegląd literatury przedmiotu oraz przedstawia historię groteski w sztuce. Zauważa, że efekt groteski osiągnąć można:

1/ Przez hybrydyzację, to jest łączenie w przedstawieniach elementów ludzkich ze zwierzęcymi, roślinnymi lub nieorganicznymi,

2/ przez deformację postaci, mogącą mieć zabarwienie fantastyczne lub satyryczne¹⁷.

„Funkcją groteski jest rozładowanie napięcia psychicznego, powstałego na skutek bądź lęku, bądź ograniczeń płynących ze zbyt sztywnej (...) struktury społecznej, politycznej, obyczajowej, estetycznej itp.”¹⁸. Jeśli chodzi o sztukę polską, to zdaniem autora „groteska występowała w ramach różnorodnych tendencji: formistycznej, metaforycznej, kolorystycznej, ekspresjonistyczno-rewolucyjnej”¹⁹.

Groteska ma zawsze jakieś milczące odniesienie do rzeczywistości. Gdyby tego odniesienia nie było, nie moglibyśmy zauważyć, że coś jest groteskowe. A więc gdyby w świecie realnym występowały monstra, łączące w sobie np. elementy ludzkie i zwierzęce, nie szokowałyby nas odpowiednie przedstawienia. Naturalnie każde dzieło zakłada u odbiorców ogólnoludzkie doświadczenie świata i wykształcony w różnych kulturach sposób reagowania na to, co nas otacza.

Odniesienie do rzeczywistości może być także pośrednie – poprzez wcześniejsze przedstawienia pewnych wydarzeń czy przekonań o świecie. Porównanie z dotychczasowymi dziełami na dany temat narzuca się samo i oddziałuje w percepcji, bo nowe groteskowe dzieło nie powstaje w próżni, ale w środowisku biorącym udział we wspólnej kulturze i znającym jej dziedzictwo.

Łatwiej opisać skutki oddziaływania groteski niż uchwycić jej istotę. Przeciwwstawianie rzeczywistości albo też tradycyjnym jej ujęciom to jedynie negatywne określenie groteski, tego, czym ona nie jest. Ale chodzi teraz o pozytywne określenie realizowanej jakości.

¹² W. Kayser *Das Grotteske, Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* Oldenburg-Hamburg 1957 s. 20.

¹³ Tamże, s. 29.

¹⁴ Tamże, s. 31.

¹⁵ Tamże, s. 198-199.

¹⁶ T. Gryglewicz *Groteska w sztuce polskiej XX wieku* Kraków 1984 s. 5.

¹⁷ Tamże, s. 18.

¹⁸ Tamże, s. 29.

¹⁹ Tamże, s. 150.

Wiadomo, że jakości nie można zdefiniować, trzeba ją po prostu zobaczyć. Można jedynie próbować ujmować jakieś jej aspekty. Groteska oznacza przede wszystkim przesadę w przedstawianiu określonych elementów w stosunku do reszty w obrębie danego przedmiotu. Deformacja musi przekroczyć odpowiedni próg (jeżeli tego nie ma, pozostajemy na terenie karykatury). Przesada groteski idzie w kierunku wynaturzenia form.

Każde dzieło jest czymś jedynym i niepowtarzalnym, więc i jakość groteski jest w każdym dziele inna, a zatem ostateczna jakość postaciowa podbudowana jest każdorazowo odmiennymi elementami, a tylko rodzaj niektórych z nich jest w wielu dziełach taki sam, np. wymieniona przesada niektórych kształtów, szokujące powiązanie z sobą pewnych elementów itp. Powiązanie zaś owych różnych elementów, składających się na groteskowość, musi być tego rodzaju, żeby dawało całość o jednolitym wyrazie, a nie kakofonię niezbornych jakości.

Groteska szokuje dziwacznością, ekscentrycznością, fantazyjnością (ale taką, która budzi raczej lęk niż podziw). Ukazuje, do jakiego stopnia i w jakim kierunku można przekształcić znaną rzeczywistość. Ale może też czasem pretendować do odślaniania „prawdziwego” jej dna. Wykracza poza zwykłą ekspresję; ta ostatnia nie narusza istoty przedmiotu, nie przedstawia gałęzi wyrastających z ludzkich głów, ani uskrzydłonych demonów itp. A oto przykłady groteski w malarstwie, podzielone na grupy, odpowiednio do najbardziej charakterystycznych cech przywoływanych obrazów.

Groteskowa deformacja rzeczywistości

James Ensor (1860 – 1949): *Intryga*, 1890. Kilka postaci w ubraniach przypominających stroje karnawałowe. Półotwarte usta. Widać z min, że towarzystwo coś knuje i ma z tego uciechę. Zwłaszcza pani w zielonkawym kostiumie i jasnym kapeluszu (z zadartym nosem i pół-otwartymi ustami z jednym zębem) cieszy się z zawiązywanej intrygi. Miny karykaturalne, a jednocześnie wykraczające poza karykaturę w stronę groteski. Przesadna uciecha z intrygi, która – widać to po przedstawionych typach – nie może mieć wielkiego ciężaru gatunkowego.

Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938): *Czerwona kokota*, 1914. Stojąca postać kobiety w długim czerwonym płaszczu i szerokim kapeluszu. Twarz bardzo szczupła, ujęta karykaturalnie, tak samo szczupłe ręce i nogi. Za kobietą stoi rząd męskich postaci w czarnych ubraniach. Żadnej twarzy nie można zidentyfikować. Z drugiej strony dwie postaci męskie, równie zamazane. Tylko twarz postaci na bliższym planie jest bardziej czytelna – ma ostre rysy, ujęte z profilu. Groteskowa sytuacja w nieokreślonym miejscu. Z powyższej groteski można odczytać smutny fakt, że mężczyźni pojawiający się w życiu kokoty pozostają przeważnie bezimienni.

Tadeusz Makowski (1882 – 1932): *Skąpiec*, 1932. Skąpiec z garbatym nosem i chytrą miną kładzie ręce na naczynie pełne złotych monet. Nie zauważa, że przez okno zaglądają złodzieje, a jeden z nich już postawił rękę na skarpecie wypełnionej pieniędzmi. Czytamy, że to „ostatni sygnowany przez Makowskiego obraz, ilustrujący przypowieść o pazernym skąpcu i złodziejach zabierających mu skrzętnie chowane skarby. Dzieło to, prezentujące w monumentalnej formie groteskę opartą na ludowym moralitecie, nie pozbawionym równocześnie skojarzeń z molierowskim bohaterem, Tadeusz Makowski uważał za najbardziej reprezentatywne dla swojej twórczości”²⁰.

Jean Dubuffet (1901 – 1985): *Kastylijski krajobraz z figurą*, 1974. W środku biała stojąca postać, zbudowana z abstrakcyjnych płaszczyzn w sposób groteskowy. Naokoło niej krajobraz budowany z beżowych i czarnych plam w sposób do tego stopnia abstrakcyjny, że nie pozwalający na identyfikację żadnych konkretnych przedmiotów. Autor hasła komentuje obraz następująco: In der *art brut* von Jean Dubuffet wird der Versuch einer Synthese von

²⁰ S. Krzysztofowicz-Kozakowska i F. Stolot *Historia malarstwa polskiego* Kraków 2000 s. 379-380.

Gegenständlichkeit und abstrakter Malerei unternommen (...)”²¹. Wygląda na to, że groteska jest w opisanym dziele po prostu wynikiem eksperymentu lub zabawy.

Fernando Botero (1932 -): *Mniszka*, 1979. Mniszka o wyglądzie laleczki: nieproporcjonalnie małe usteczka i noski w szerokiej twarzy o szeroko rozstawionych oczach. Brązowy habit, białe nakrycie głowy o szeroko odstających „skrzydłach”. W ręku krzyż i książka. „(malarz kolumbijski Botero) stworzył styl, w którym występują zdeformowane postaci, przypominające mocno nadmuchane lalki o niezwykłych rozmiarach. (...) Botero często parodiuje prace dawne, np. Dürera, Velázqueza czy Dawida (...)”²².

Groteskowe odniesienie do wcześniejszych dzieł sztuki

Eugeniusz Markowski (1912 -): *Adam i Ewa*, 1974. Adam i Ewa przedstawieni są nie jako żywi ludzie, ale jako nadmuchane kukły, zbudowane z plastikowych części. Ewa podaje Adamowi jabłko, trzymając drugą ręką czerwonego gumowego węża, który pyskiem dotyka jej kolana. To, co – według Biblii – było wydarzeniem tragicznym, o skutkach rozciągających się na cały rodzaj ludzki, przekształca się w groteskę w scenę rodzajową późniejszego gatunku (wąż zwija się jakby był częścią np. odkurzacza), i to dziejącą się w nierealnym świecie zabawek. Tragizm sceny biblijnej przekształcił się w farsę. Taka parodia może być na rękę ateistom (nareszcie uwolnienie się od zmory biblijnego przekazu!), ale ewentualna satysfakcja bierze się z zapomnienia, że między wchodzącymi tu w grę istnościami (rzeczywistość – sztuka) nie zachodzi związek przyczynowy.

René Passeron (1920 -): *Judyta*, 1965. Sylwetka nagiej kobiety, stojącej nad zabitym wrogiem narodu. Prawa ręka z rozpartymi palcami podniesiona jest do góry, lewa – odchylona – trzyma miecz. U stóp kobiety leży odrąbana głowa Holofernesa. Kobieta ma karykaturalne kształty: dużą głowę z otwartymi ustami, olbrzymią pierś widzianą z profilu, wystający pośladki. Jedna noga jest wysunięta naprzód, druga opiera się kolanem o głowę zabitego. Nie tak pokazywano tę scenę w dotychczasowej ikonografii. Judytę przedstawiano jako piękną kobietę. Jakżeby inaczej zdołała ona oczarować Holofernesa? Osobną sprawą była sfera jej kobiecych uczuć, które musiała stłamsić dla idei: konieczności pokonania wroga ojczyzny. Ta jej wewnętrzna walka stanowiła dodatkową trudność dla artystów podejmujących ten temat. To wszystko uległo w grotesce zniekształceniu. Judyta przerodziła się w bezduszną samice, zresztą przekraczającą granice rzeczywistości.

Sytuacje lęku, zagrożenia, niepewności; sceny niesamowite

Witold Wojtkiewicz (1879 – 1909): *Swaty*, 1908. W środku przerażona dziewczynka w zgrzebnej białej koszulce, przytulająca do piersi lalkę. Z obu stron dopadli ją wiejscy swaci: z lewej chłop w wysokim kapeluszu, ozdobionym białymi kwiatami; z prawej – kobieta w długiej czarnej sukni z białym kołnierzem i wieńcem na głowie z białych kwiatów. Swaci przyglęśli twarzami do uszu dziewczynki, coś jej widocznie szepcząc. Ta narzucona nachalna bliskość czegoś obcego i cała groteskowa sytuacja jest dla dziewczynki źródłem wielkiej udręki. Groteska tego rodzaju może być ostrzeżeniem przed wychylaniem się ku czemuś jakby już nieludzkiemu.

Zdzisław Beksiński (1929 -): *Oczekiwanie*, 1972. U końca złotego stołu siedzi ciemno-brązowa postać. Zamiast głowy widzimy kamień z dwoma ciemnymi oczodołami po bokach. Z przodu kamień wydłuża się jakby w pysk zwierzęcy (wszystko to jest ledwie zarysowane). Oczekujący położył na stole beczynne ręce. Cztery palce lewej ręki wydłużyły się do monstrowalnej wielkości. Na stole leży kostka do gry, nad głową w przestrzeni sierp złotego księżyca. Czytamy: „Płótna Beksińskiego ukazują świat postaci zdeformowanych,

²¹ *Die grosse Enzyklopädie der Malerei* t. 3 1975 s. 958.

²² *Sztuka świata* t. 12 Warszawa 1998 s. 99.

monstrualnych potworów, czaszek i grobów (...), a wszystko to na tle pejzażu skamieniałego w swej martwocie. Obserwujemy rzeczy z pogranicza rzeczywistości i absurdu”²³.

Kazimierz Kalkowski (1954 -): *Płomyczek*, 1990. Dziwaczna postać starszawego człowieka, trzymającego w ręku jakiś wiecheć palący się żółtym płomieniem. Twarz tego człowieka jest groteskowa; uderzają chytre oczy i takiż uśmiech z podłożonym pod dolną wargę językiem. Druga ręka trzyma długi pręt, o który zaczepiają się górą jakby kłęby dymu; w tych kłębach mającą trzy ludzkie twarze. Wygląda na to, że chytrus chce coś podpalić i cieszy się na tę myśl.

James Ensor (1860 – 1949): *Malujący szkielet*. Wnętrze pracowni ze sztalugami, obrazami na ścianach itp. Na środku przy sztalugach stoi pan w niebieskawym garniturze. W lewej ręce trzyma paletę, prawą maluje obraz. W miejscu głowy jest czaszka, zresztą dość delikatnie nakreślona: oczodoły robią wrażenie ciemnych okularów, owal twarzy został zachowany i gdyby nie czarna jama nosa, widz w pierwszej chwili nie zauważyłby podsunięcia szkieletu na miejsce żywej istoty. Drugą czaszkę widzimy jeszcze wśród rekwizytów w pracowni. Łagodna harmonia barw – seledynu, różnych odcieni rdzy i złamanego błękitu.

Demony

Niklaus Manuel (1484 – 1530): *Demony dręczą świętego Antoniego*, drzewo. Święty z długą białą brodą, w mniszym habicie, siedzi pochylony. Wokół niego kręcą się różne potwory o dziwacznych barwach i kształtach, uzbrojone w rogi i pazury. Chaos krzyczących barw. Święty, nad którego głową widać dużą żółtą tarczę (chyba aureolę), znosi całe to napastliwe zachowanie się demonów ze spokojem.

Salvadore Dali (1904 – 1989): *Kuszenie świętego Antoniego*, 1946. Z lewej strony u dołu klęczy nagi św. Antoni, widziany od tyłu. Wysoko podniósł prawą rękę, w której trzyma krzyż. Następują na niego olbrzymie konie na bardzo wysokich i cienkich nogach, tak cienkich, że aż nierealnych. Pierwszy koń stanął dęba i w bok odchylił łeb, płonie mu grzywa. Drugi koń wydzwignął wysoko figurkę nagiej kobiety. Następne konie też dźwigają na grzbietach różne przedmioty, które trudno zidentyfikować. Postać świętego, zresztą małych rozmiarów, przedstawiona jest realistycznie. Do świata groteski należy tylko jego przerażająca wizja.

Groteska metaforyczna

Jan Lebenstein (1930 – 1999): *Do usług*, 1969. Dziwne zwierzę i nagi mężczyzna zajmują postawę siedzącą, ale stolika między nimi nie widać, bo autor go nie namalował. Zwierzę ma ciało jakby ludzkie, ale głowę ośłą i kopyta zamiast nóg. Co zachodzi między nim a nagim mężczyzną, pozostawiono domyślności widza, który przeczuwa tu jakąś metaforę, ale nawet trzymana przez zwierzę nad człowiekiem parasolka nie sugeruje żadnego owej metafory rozumienia. Kolory żółtawo-beżowe, tło szaro-zielonkawe, na którym żadnego przedmiotu nie wyodrębniono.

Jack Levine (1901 -): *Uczta czystego rozumu*. Trzy siedzące postaci starszych panów. Ten siedzący po prawej stronie przymknął oczy. Wygląda na pewnego siebie profesora. Drugi, w kapeluszu na głowie, podniósł palec wskazujący prawej ręki – coś udowadnia. Trzeci, widziany z profilu, ogląda własne paznokcie. Tło ciemne, z którego wyłania się jakiś wiszący obraz. Groteska ma chyba unaocznic jałowość i oderwanie od życia uprawianej przez oficjalne koła nauki.

Kazimierz Mikulski (1918 – 1998): *Widok z mojego okna*, 1977. Krajobraz z lekka pofałdowany. Na zielonej trawie widać gdzieś białe kule mniszka oraz dwa ptaki. Na lewo ciemno-szary pień drzewa z częściowo zdartą korą, odsłaniającą kobiecy korpus z jedną

²³ A. Wojciechowski *Polskie malarstwo współczesne. Kierunki – programy – dzieła* Warszawa 1977 s. 85.

piersią. Na prawo inny pień, z którego wyrasta kilka cienkich gałązek. I znowu częściowo zdarta kora odsłania kobietę, tym razem część kobiecej twarzy z jednym okiem. Nie jest to twarz żywej kobiety, ale często występujący u Mikulskiego manekin.

Ekscentryczne środki przedstawienia

Giuseppe Arcimboldi (Arcimboldo) (ok. 1527 – 1593): *Ogień*. Na ciemnym tle popiersie mężczyzny, widziane z profilu. Różne części portretu przedstawiają drobne przedmioty codziennego użytku, a jednak z daleka układają się w wizerunek ludzkiej twarzy. Na miejscu wąsów widzimy przewiazaną miotełkę żółtych słomek, szyję prezentują jakieś nóżki naczyń oraz pochylona w prawo gruba żółta świeca. Od płomienia świecy zapaliły się włosy na głowie, podtrzymywane od dołu jakimiś klamrami. Brodę formują brzegi płaskiego naczynia, w którym tkwi zapalony płomyk. Naszyjnik i metalowe części maszyn (jako korpus mężczyzny) dopełniają groteski. Autor encyklopedycznego hasła zauważa jednak, co następuje: „Dabei gelang es ihm, wie seine Zeitgenossen rühmten, über eine verblüffende Porträtähnlichkeit hinaus, sogar zu einer psychologischen Aussage über sein Modell vorzustossen”²⁴. Tu groteska polega na zastosowaniu niecodziennych wyglądków, które w zasadzie powinny uniemożliwić uzyskanie portretu, a jednak – dzięki maestrii autora – tego nie czynią.

Giuseppe Arcimboldi (Arcimboldo): *Wertumnus*. Obraz przedstawia mitycznego boga zbiorów i obfitości, nic więc dziwnego, że jego twarz zbudowana jest z jabłek (policzki), gruszki (nos) i innych owoców. Szyję tworzą dwa ogórki, poniżej pojawia się dynia. Na głowie widzimy winogrona, czereśnie i kłosa zbóż, na piersiach – różnorodne kwiaty. Dowiadujemy się, że Wertumnus to w rzeczywistości ekstrawagancki portret cesarza Rudolfa II Habsburga. Malarz podobno dobrze uchwycił podobieństwo, każąc cesarzowi kwitnąć czereśniami ust, strąkami groszku na miejscu brwi itp. Gdy ogląda się obraz z odpowiedniej odległości, nawet zapożyczone spoza osoby wyglądy spełniają narzuconą im rolę. Przy odmiennym nastawieniu w percepcji mogą się też pojawiać dodatkowe sugestie, np. odnośnie do charakteru portretowanego władcy, że mianowicie nie gardził on przyjemnościami zmysłów.

Two Aesthetic Qualities: Naï vety and Grotesque

With reference to the literature of the subject an attempt is undertaken to determine the conditions of naivety and grotesque as two aesthetic qualities. The provisional list of aesthetically valuable qualities, proposed by R. Ingarden, is quoted with the aim to find in it the place for naivety. The same concerns also the grotesque. It is remarked that naive paintings (the paper is limited to painting) are often characterised by staticity, fancifulness, fabulousness and preference of saturated colours. Some examples of naive paintings are described, divided into groups, depending on their character.

After W. Kayser, the etymology of the word *grotesque* is given and the opinion of T. Gryglewicz quoted. According to the latter, the grotesque appears either by hybridization (connection of human elements with the animal, vegetable or other ones) or by the deformation of shapes. It is remarked that grotesque has always an implicit reference to reality; this reference may be also mediated by previous works (previous works may also mediate this reference). It is stated that grotesque shocks by oddity, eccentricity and fancifulness. Finally some examples are quoted, divided into appropriate groups.

Janina Makota: eik@iphils.uj.edu.pl

²⁴ *Die Grosse Enzyklopädie* t. 1, 1976 s. 158.