

## ALUNIȚA COFAN

Academia de Studii Economice, București

# CONCEPTUL DE GROTESC – FUNDAMENTARE ESTETICĂ ȘI TEORETICĂ

Abstract. Cofan Alunița, *Conceptul de grotesc – fundamentare estetică și teoretică* [The concept of the grotesque – aesthetic and theoretic foundation]. Studia Romanica Posnaniensia, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXVI: 2009, pp. 165-177. ISBN 978-83-232-2035-0. ISSN 0137-2475.

In the following paper, *The concept of the grotesque – aesthetic and theoretic foundation*, we are interested in reconstructing the aesthetic identity of the grotesque. This is a difficult task since the grotesque can be recreated like a puzzle from at least two different aesthetics: **the ugly** (the hideous, the horrible, the monstrous) and **the humorous** (the sinister, the macabre, the black humour). Afterwards, by examining the relation between the grotesque and different eras and literary movements, we will show that the grotesque is after all an aesthetic category which belongs to some revolutionary and modern artistic knowledge. In essence, beyond the difficulty to circumscribe and define the grotesque, we have identified three of its invariants: *polymorphism, contradiction and excess*.

« Frumosul are o singură înfățișare. urâtul, o mie ».

(Victor Hugo, în prefața la *Cromwell*)

## INCURSIUNI ISTORICE ȘI SEMANTICE

Deși, uneori, întoarcerea în urmă pe firul istoriei pentru stabilirea etimologiei unui termen sau a sensului originar al acestuia poate părea o rătăcire zadarnică printr-o suită de transformări și deveniri ulterioare care mai păstrează doar o vagă urmă cu punctual de plecare, totuși o astfel de „arheologie” semantică se dovedește adeseori benefică pentru scoaterea din ascundere a aceluși sine inalterabil al conceptului examinat. Ceea ce ne-a determinat întoarcerea la „obârșie” a fost faptul că, în destule lucrări și studii ce-i rezervau, mai mult sau mai puțin un loc subsidiar, grotescul era recurent în combinații cu alți termeni precum : bizar, burlesc, pitoresc, diform, monstruos, fantastic, oribil, înspăimântător, caricatural, absurd. Așa s-a

creat, în mintea noastră, o stare de perplexitate interogativă, deoarece se înfățișa caleidoscopic și cu o extremă ambiguitate, destructurantă, și părea să se topească în acești „vecini” contextuali, preluând câte ceva de la fiecare. De la bun început, ne-am pus așadar întrebarea dacă, dincolo de asocierile lexicale cumulative în care fusese plasat, grotescul posedă un „ceva” al său, esențial și inalienabil, sau dacă el se formează într-adevăr, ca un puzzle, dintr-un cumul de alte semnificații împrumutate de la alți termeni. Natura paradoxală, hibridă și contradictorie a grotescului, imposibil de surprins în termeni clari, ni s-a relevat pe parcursul cercetării noastre. Și totuși...

Orice caricatură este oare grotescă, având în vedere că modul caricatural de a vedea și simți lumea este una din punctele de trecere spre grotesc? Credem că nu. Simpla deformare sau îngroșare a unui element fizic din înfățișarea cuiva, de pildă alungirea peste măsură sau supradimensionarea nasului, încadrează acea reprezentare într-un portret caricatural, apropiat de originalul din natură, dar, dacă adăugăm chipului niște urechi de măgar sau un rât de porc, caricatura noastră s-a metamorfozat într-un desen grotesc, respingător și rizibil în același timp, de unde nu era, în prima etapă, decât rizibil. În privința apropierei de adevărul redării, a cunoașterii prin caricatură, Bergson susține că: „multe caricaturi sunt mai asemănătoare decât portretele” (Bergson, 1997: 24). Transformarea ulterioară împinge imaginea dintr-un plan al realului și al percepției directe, cvasi-imitative, într-un plan al irealului și al fanteziei eruptive, dezlănțuite. De aici se vede că grotescul este un mod de a concepe (imagina) și nu de a percepe lumea și e ușor să sesizăm înrudirea lui cu monstruosul și fantasticul, dat fiind că și acestea din urmă sunt categorii ale irealității. În acest sens trebuie înțeleasă afirmația lui W. Kaiser referitoare la grotesc: el este creație, nu imitație (Popa, 1975: 179) și pune rizibilul și monstruosul într-un insuportabil antagonism, bazându-se pe efecte extreme și violente șocuri psihice (Popa, 1975: 180).

Originea italiană a termenului indică drept referent „grota”, „subterana” (*Encyclopedia Universalis*, 1990, vol. 24) (amintind indubitabil de descoperirile unor ruine romane „înfundate” sub pământ, din secolele al XV-lea și al XVI-lea), adică ceea ce este *ascuns*, *invizibil* unei percepții directe, superficiale și obișnuite, ceea ce poate fi găsit numai după îndelungi și intenționate căutări, știind sau imaginându-se că acel ceva mascat și ascuns trebuie să existe. O subterană lasă impresii contradictorii și prima senzație este aceea de spaimă, de teroare. În orice caz, ea înșeală privirea și aduce întotdeauna surprize și nu dintre cele agreabile.

În secolul al XVI-lea, termenul desemna mai precis componente și motive ornamentale, având specific *simbioza regnurilor* și a formelor extrem de variate și abundente (cu posibile influențe arabe și hispanice : de aceea va exista o echivalență a lui cu *arabescul* (Popa, 1975: 174-175) în secolul al XIX-lea, la romantici – E.A. Poe, Baudelaire, Th. Gautier) : frunzișuri, flori, fructe, animale reale, dar și fantastice (grifoni, centauri, himere, sirene etc). Ingredientul principal îl constituia libertatea combinărilor și asocierilor, opuse clar unei viziuni raționale și logice.

Decorațiile de acest fel erau folosite pe ziduri, coloane, bolți, fântâni, canaturi ale ușilor, mobilă, obiecte de uz domestic și, evident, ele ascundeau *denaturând* (cel puțin la o primă impresie) obiectul în care erau încastrate. Așa încât, deși rostul strict funcțional al unora (de pildă o servanță, un scaun sau o solniță) nu dispărea cu totul, ele puteau foarte bine să sugereze o deviere de la destinația lor practică spre o contemplare frământată de neliniști. Am adăuga, parafrazându-l pe V. Hugo, că, dacă urâtul este o formă a imitației „servile” față de natură, o copie de tehnician sânguinos, grotescul înseamnă deja artă (Hugo, 1982: 287), o ficțiune cu legi personale în care numai meandrele bunului plac și ale capriciului visător au relevanță. Oricum, lucrurile prinse în păienjenșul motivelor grotești se metamorfozează, inducând în privitor senzații incomode de incertitudine și angoasă. Staticul obiectual prinde viață, se mișcă și impune, într-un mod dedublat, o atmosferă alunecoasă, fantastică și neverosimilă, care provoacă și pune la treabă imaginația firilor sensibile. În asemenea spații ale prezenței lor, fără ele, totul ar fi cuminte, așezat și liniștitor, de o banalitate strivitoare care n-ar stârni sau „agăța” privirea.

Pentru a ne apropia cu încă un pas de semnificațiile lui, să reținem această capacitate a grotescului de a-și ascunde adevărata identitate, de nu se dezvălui cu ușurință, de părea altceva, fiindcă îndărătul lui se află întotdeauna o surpriză contrariantă și șocantă. E clar că el pune problema autenticului ori a autenticității, jucându-se cu mai multe identități. De aceea este atât de greu să-l definim în termeni preciși și siguri, pentru că, versatil și alunecos, grotescul reunește în sine atât un cumul de aspecte (și... și...), cât și o disjuncție negativă (nici... nici...). Vorbind în termeni emblematici, ceea ce-l caracterizează cel mai bine este masca, travestiul, deghizarea. Așa cum măștile populare sau de carnaval propun cel puțin două identități, cea vizibilă dintr-o dată și cea din spatele vizibilului, grotescul își prezintă dintr-o dată, *simultan* și cu „sinceritate”, multiplicitatea de fețe. Însă actul mascării atrage atenția, din punct de vedere ontologic asupra unei potențiale imposturi sau falsități, pentru că ceea ce, în exterior, poartă un semn, în interior, îndărătul măștii, poate apărea un semn opus, coexistent cu primul. Semnele sunt nu numai opuse, dar și ireconciliabile (Călin, 1966: 65); nu se actualizează, prin grotesc, o simplă antiteză de termeni contradictorii (se știe că, în orice relație de antinomie, termenii corelați își selectează opusul lor pe baza a cel puțin un sem comun), ci o coexistență de aspecte și forme care sunt anevoie, aproape imposibil, de plasat împreună. Râsul și plânsul, tragicul și comicul, sublimul și ridicolul, frumosul și urâtul, adunate în aceleași cuprins și manifestate în același timp, creează distonanțe interioare care străbat în afară ca niște strâmbături, schimonoseli, grimase și desfigurări. Practic, privitorul însuși este supus din partea obiectului grotesc unor reacții divergente dintre care fac parte repulsia și fascinația exercitată de repulsiv.

Data fiind complexitatea estetică a grotescului, nu este deloc de mirare să-l regăsim de-a lungul istoriei în diferite epoci pentru care modalitățile artistice ale reprezentării se depărtau de natură, de realitate, iar *amestecul* de genuri literare

constituia o necesitate. Așa stând lucrurile, este vădit că pentru aceste manifestări și fenomene artistice, conceptul de imensis nu avea nici o relevanță. Înainte însă de a urmări fenomenologia grotescului, e necesar să facem câteva distincții operatorii. *Prima* se referă la o disociere, mai mult formală, între **grotescul popular**, de extracție folclorică, care răsare oribil, monstruos și burlesc în basme, mituri, legende, farse, snoave și bestiare, și **grotescul savant**, prelucrat de mari conștiințe artistice, precum Dante, Rabelais, Cervantes. *A doua distincție* are legătură cu modurile de manifestare ale grotescului în universul imaginar, care sunt în număr de trei și se canalizează pe următoarele fâgașe : 1. *figuri, personaje* ; 2. *situații, atmosferă* și 3. *limbaj*. De bună seamă că între aceste separări formale se aplică principiul vaselor comunicante, chiar dacă doar unidirecțională, cum se întâmplă adesea în relația dintre popular și savant, devreme ce marii scriitori s-au apropiat întotdeauna de filonul popular cu o anumită aderență intimă și pasională, conștiinții fiind că află în el un specific al modului lor de a fi în lume. Apoi, dacă figuri, personaje și situații grotești le întâlnim din abundență în universul popular, grotescul de limbaj e o categorie care aparține prelucrării culte, savante. Și când spunem „grotesc de limbaj” ne referim la tot felul de „manierisme”, în special la cele din secolul XX, de extracție avangardistă ori din plămada teatrului absurd (Munteanu, 1989: 5-139), dar nu putem evita referirile al unele curente sau tendințe literare de la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul celui următor, precum eufuismul, gongorismul, bembismul și prețiozitatea. Intrăm astfel pe teritoriul celei de-a *treia distincții operatorii* : cea dintre **grotescul intenționat** și **neintenționat**. Primul este rezultatul voluntar al unei concepții artistice (așa cum e cazul „neomanierismelor” secolului XX), iar al doilea se află în strictă dependență de conștiințe receptoare, căci în viziunea artistică originară n-a existat defel o astfel de intenție (e cazul manierismului istoric de la sfârșitul secolului al XVI-lea). Oricum, voluntar sau involuntar fiind, apar destul puncte comune între cele două categorii de „isme”. Cel mai important și edificator pentru amândouă este disjuncția „abisală” dintre formă și conținut. Rezultatul este apariția unui limbaj abscons, ininteligibil, care nu comunică „ceva” decât cu mare greutate sau nu mai comunică deloc, fiindcă nu mai există sens în lume. Receptarea e blocată ori prin obscuritatea ornamentală (Shearman, 1983: 151) ori prin devidarea cuvintelor de sens (asociații aleatorii, enumerări verbioase, repetiții în structuri identice). Pledăm, deci, pentru existența unui grotesc formal și împotriva unor opinii negatoare în această privință care susțin că el nu e legat nici de *manierism*, nici de *absurd* (Popa, 1975: 180). În fond, absurdul este hidosul teoretic, noțional și rațional, iar scârbosul și repulsivul este hidosul senzorial, după formularea unui estetician postkantian, Karl Rosenkranz (Rosenkrantz, 1982: 277). Un alt teoretician, de data aceasta român, al stilurilor, Edgar Papu, recunoaște că modalitatea grotescă se servește de un limbaj confuz, obscur, incoerent, reprezentând mostre de anarhie verbală și de haos sintactic și cuprinzând, în același timp, o obezitate a frazei, goliță de sens (Papu, 1986: 163).

## GROTESCUL ÎN RELAȚIA CU ANUMITE EPOCI ȘI CURENTE LITERARE

Îl vom căuta, încercând să-i circumscriem afinitățile, numai în acele epoci, curente și modalități artistice pentru care realitatea era nemulțumitoare și prin intermediul cărora, scriitorii, exprimându-se creator, își alegeau refugiul într-un univers al libertății fanteziei, al visului, al iluziei și irealității. Sau, pur și simplu, evadarea constituia o metodă de căutare a esențelor, a arhetipurilor, asemeni celor din lumea ideală a lui Platon, a unui *dincolo* de realitate, mai bun și mai pur, unde s-ar afla *eonii*, entități supratemporale și temporale în același timp (Eugenio d'Ors, 1971: 179-180). Astfel, denaturarea, deformarea și desfigurarea realității, prin prelucrarea critică, satirică sau polemică a datelor ei, sunt mijloace preferate de scriitori pentru a reliefa tarele, viciile și urăteniiile lumii. Grotescul își face simțită prezența de fiecare dată când, printr-un exces de exagerare și îngroșare sau printr-un amestec disparat și contradictoriu, urâtul devine hidos, înspăimântător și rizibil, fără să mai stărnească mila și simpatia, cum se putea foarte bine întâmpla în cazul urâtului pur și simplu.

Aplicând o tăietură în diacronie, descoperim prezența grotescului uneori în epoci succesive, fapt deloc surprinzător, dacă ne gândim că formele și curente literare curg unele într-altele, că ele nu sunt atât de opuse pe cât vor să crediteze impresia, fiindcă, de fapt, atitudinile antitraditionale pe care și le arogă unele pornesc de la tradiția inaugurată de precedentele. Renașterea, barocul, manierismul, romantismul, expresionismul și „neomanierismul” [în acest concept includem curente de avangardă de la începutul secolului nostru, după încadrarea ce-o face Edgar Papu (Papu, 1986: 496)] se întâlnesc prin anumite ramnificații estetice ale lor, pe zone mai întinse sau mai restrânse, cu grotescul. Înrudirea între anumite fenomene literare este recunoscută și de Lucian Blaga, atunci când demonstrează analogiile și deosebirile dintre romantism și expresionism, „noul stil” al veacului XX (Blaga, 1990: 90). Dintre toate, dacă punem la socoteală afirmațiile lui Dan Grigorescu, pătrunzător exeget al expresionismului în literatura română, în această privință (Grigorescu, 1980: 66), expresionismul pare să aibă afinități de natură strânsă cu grotescul.

Să examinăm pe rând implicațiile estetice ale grotescului în fiecare din aceste curente literare și să vedem prin ce anume o face, prin ce aspecte este înglobat de acestea în propriile lor reprezentări. La prima vedere, apropierea „simpatetică” se realizează după cum urmează: printr-o viziune a colosalului și a enormului cu Renașterea [deoarece „în artă, categoria cantității, văzută în proporții uriașe, nu aparține numai sublimului, ci și grotescului” (Papu, 1986: 59)], printr-o extravaganță scandalosă și șocantă cu barocul; prin distorsiuni și deformări subiective exagerate cu manierismul; printr-un fantastic monstruos, terifiant și oribil cu romantismul; prin elementaritate (însemnând o întoarcere la amorf) și angoasant cu expresionismul; prin absurd și caricatural cu avangarda.

Există, de altfel, după cum confirmă un cercetător profund al Evului Mediu, E.R. Curtius, un amestec stilistic de serios și comic caracteristic sfârșitului Antichității care poate să crească până la *barlesc*, considerat a fi, în accepțiile lui obișnuite, înregistrate normativ de dicționare, un *comic excesiv, grotesc, extravagant și adesea vulgar* (Curtius, 1970: 486). Lumea antică posedă, *avant la lettre*, o bogată figurație populară grotescă, provenind din credințele ei politeiste și desemnând o serie de fături auxiliare pe lângă marii zei : harpiile, eumenidele, tritonii, gorgonele, satirii, faunii, ciclopul, centaurii. Unele provocau râsul [„Silen este un grotesc bufon” (Hugo, 1982: 288)], iar altele înfricoșau [„Polifen este un grotesc teribil” (Hugo, 1982: 288)]. Ele ocupau diferite roluri, mai mult sau mai puțin episodice, în epopeea comică (Homer), tragedia comică [la Euripide, fiindcă abia cu el tragedia atinge ocazional comicul (Curtius, 1970: 483)] și în comedie (Aristofan), fără ca scriitorii antici să aibă foarte clară conștiința că o asemenea galerie de personaje ține de o contrapondere destabilizatoare față de aspirația lor spre sublim și frumos. Să nu uităm, totuși, privind spre literatura latină, de *Metamorfozele* lui Apuleius și de *Satyricon-ul* lui Petronius, care parodiază cu bună știință pateticul eroic, solemnul și gravul unor lucrări contemporane sau antecesoare. Apuleius dezvoltă, de pildă, un comic grosolan în care amestecă umorul culinar cu alte *ridicula* (trivialități, obscenități), fapt pe care-l vom regăsi mai târziu la Rabelais, chiar dacă nici la el nu lipsește o anumită bonomie. Polaritatea glumă-graviate a fost, începând cu Antichitatea târzie, o schemă ideatică, formală, care apare în teoria retorică, în poezie, în poetică, dar și sfera idealurilor de viață. Așadar, chiar pentru epoca imediat următoare, amestecul de hazliu și serios făcea parte din normele stilistice cu care erau familiarizați și de care erau conștienți poeții medievali, fapt ce confirmă marea trecere de care se bucurau în Evul Mediu încrucișările și hibridizările stilistice, în *orice formă* (Curtius, 1970: 491).

Astfel, la Dante, reprezentativ pentru epoca medievală, Edgar Papu stabilește, într-o analiză minuțioasă și erudită a caracterului popular și modern al *Divinei Comedii*, că grotescul formează una din laturile prin care este întrețesut în opera dantescă specificul popular. Infernul dantesc abundă, după opinia lui, în imagini în care elementul terifiant deformant și totodată caricatural provoacă *echivocul* între *spaimă* și *râs*, asemenea unor măști de carnaval. Întrucât pe lângă utilizarea elementului deformant, consideră E. Papu, unul din procedeele obișnuite ale categoriei grotești este și aceea de a raporta prin comparație o scenă îngrozitoare la o reprezentare comică sau, în orice caz, jovială; prin aceasta se minimizează efectul terifiant, lăsând să transpară o intenție de satiră sau de simplă farsă (Papu, 1970: 34-35).

Un alt estetician, Mihai Bahtin, examinând într-un studiu pătrunzător universul rabelaisian (Bahtin, 1982: 394), atribuie grotescului din paginile romanului *Gargantua și Pantagruel* calitatea *exagerării*, a preciziei detaliate, a descrierii și asocierii, și capacitatea de a se forma din *intersecțarea* diferitelor *serii de toposuri* precum: corpul uman (aspectele lui anatomice și fiziologice), mâncarea, băutura, sexualita-

tea, coprologicul, moartea. El remarcă că analogiile grotești sunt alcătuite de Rabelais prin serii descriptive *hiperbolizante* sau prin *îmbînări absurde* de cuvinte (Bahtin, 1982: 400-405). Ținta grotescului este aceea de a deprecia, devaloriza, deierarhiza, o stare de fenomene și lucruri date: „toate îmbinările lui de cuvinte (chiar acolo unde obiectual par absolut absurde) țin, înainte de toate, să distrugă ierarhia stabilită a valorilor, să micșoreze ceea ce e mare și să mărească ceea ce e mic, să distrugă imaginea obișnuită a lumii sub toate aspectele ei” (Bahtin, 1982: 401).

Trecând de la grotescul Renașterii care, după cum s-a văzut în exemplele date, dezvoltă o viziune a colosalului și a enormului, prin hiperbolizare și amestec absurd de forme incompatibile, grotescul își anexează în modul său de a fi atât barocul, cât și manierismul, prin felul în care acestea se raportează la noțiunea de *mimesis*. Manierismul recurge, deci, la *alterarea* modelului dinafară, la *degradarea* conceptului de *mimesis* cu o conștiință mai curând agresivă; pe când barocul, după părerea lui E. Papu, nu lezează structura naturală, o cultivă organică, dar o face să *prolifereze*, așa încât devine o *hipertrofiere* a mimesisului (Papu, 1986: 73). În două cuvinte, distincția dintre grotescul baroc și cel manierist s-ar putea rezuma astfel: creația *multiformă* a barocului completează, în esență, creația *deformată* a manierismului.

Însă cea mai importantă formulare estetică și noțională a grotescului, enunțată clar și programatic, aparține romanticilor, care își simt oprimată libertatea creatoare de canoanele frumosului, impuse de clasici prin intermediul poeziei lui Aristotel. Criza noțiunii de frumos în artă aduce în prim planul dezbaterilor polemice problema locului urâtului în exprimarea artistică. Victor Hugo, unul dintre franc-tirorii bătăliei romantice, delimitează cu o siguranță uluitoare dubla apartenență a grotescului, în celebra teorie pe o face asupra acestuia în prefața la *Cromwell*, socotind că există o alianță creatoare între grotesc și frumos, știind că prezența lui potentează înțelegerea și strălucirea frumosului. Pe de o parte, îl leagă de diform și oribil (estetica urâtului), iar, pe de altă parte, îl asociază bufonului și burlescului (estetica comicului) (Hugo, 1982: 288-289, 290-293), făcând trimeri exemplificatoare la *ființele intermediare* din tradițiile populare ale Evului Mediu, la *hidoasele figuri* ale lui Dante, la *înfățișările ridicole* ale lui Callot și la *închipuirile pitorești* (adică: bizare, insolite) ale religiei și poeziei. Grotescul sparge monotonia reprezentărilor unice și asemănătoare ale frumosului. „Lucrurile frumoase sunt acelea care se apropie de criteriul ideal. Ca să se apropie de acest etalon, ele trebuie să fie asemănătoare. [...] frumosul, fiindcă ține de ideal, e și el unic. Realitatea însă poate fi diversă”, opinează un estetician român (Ralea, 1957: 233) și, lucru curios, Hugo nu-l opune, ci îl aliază sublimului (ca manifestare estetică a frumosului), fără a uita să remarce contrastul hotărât pe care-l presupune și-l evidențiază relația dintre ele. În ciuda alianței propuse, Hugo răstoarnă totuși relația grotesc-sublim și-i acordă absolută întâietate primului, pentru ca apoi să lege această răsturnare violentă de poziții de prăbușire arbitrării deosebiri clasice de genuri și de nașterea dramei, un

gen literar nou, care „topește în același suflu grotescul și sublimul, teribilul și bufonul, tragedia și comedia” (Hugo, 1982: 294).

Ceva mai târziu, Baudelaire vede în grotesc ciocnirea idealității cu diabolicul și absurdul, neavând, prin urmare, nimic comun cu hazliul sau comicul (Friedrich, 1969: 77). Pentru el, frumosul este un rezultat al combinării între „pur și bizar”, bizarul fiind înțeles ca o deformare care produce surpriza sau declanșează un atac neașteptat asupra conștiinței contemplatoare. Poate că din acest mod de înțelegere baudelairiană a grotescului, asociere a idealității cu absurdul și diabolicul, vor fi derivate câteva trăsături esențiale ale grotescului expresionist și avangardist de peste câteva decenii. Deși Baudelaire însuși definește urâtul ca pe o împletire a oribilului cu bufonescul, totuși socotim că, în mod intuitiv, el a formulat, de fapt, ecuația estetică a grotescului.

Parte din comentatorii fenomenului literar expresionist sunt de accord în a recunoaște înclinația și gustul pentru grotesc al acestui curent, fie că ia forme apocaliptice (Crohmălniceanu, 1978: 156) (țâșnind din fantasticul monstruos al romanțismului), fie că se arată prin figurile atroce și lugubre ale umorului negru (Micu, 1985: 244). Pentru expresioniști, grotescul pare un teren de manifestare a sacrului, a unor forțe suprafirești cu țeluri superioare, iar galeria de estropiați, schimonisiți, caraghioși și nebuni iluminați devine expresia umanității care-și caută, sub măștile ei hlizite dureros, sufletul divin pierdut și capacitatea de a trăi simultan oribilul și sublimul (Crohmălniceanu, 1978: 153), ceea ce ne amintește de dorința lui Baudelaire de a exprima suferința prin răs, când suferința înseamnă măreție și sublim, iar răsul – degradare și înjosire. Așadar, ființa umană este distorsionată în mod grotesc sub presiunea demoniei civilizație, a păienjenişului tentacular urban, înstrăinată de propria esență, iar expresionismul încearcă să celebreze, prin opoziție la acestea, elementarul, „forțele tumultuoase”, sacrul și arhaicul, acționând în expresie prin imagini brutale, violente și agresive (Micu, 1985: 128-129).

Nu se poate ocoli contribuția lui A. Jarry la dinamizarea viziunii grotești a curentelor literare de la începutul acestui secol prin trilogia sa ubuescă (*Ubu rege*, *Ubu încornorat* și *Ubu înlănțuit*). Figură grotescă exemplară, Ubu este un hibrid între marionetă și mască, dincolo de care nu se găsește autenticul și adevărul ființei (ca în expresionism), ci doar „autenticul” nimicului și al golului copleșitor. Jarry a urmărit să satirizeze, ridiculizând agresiv, tarele și viciile omenești. A pus, prin Ubu, în fața publicului nu o oglindă fidelă, *realistă* ori *naturalistă*, ci una care deformează în exces trăsăturile sancționate: „virtuosul se vede (în oglindă – n. mea., A.C.) cu coarne de taur și cu un trup de balaur, potrivit exagerării viciilor lui” (Jarry, 1968: 100). În fapt, Ubu este imaginea răsturnată, îngroșată violent și fardată monstruos, a umanității întregi. La fel de important ni se pare în opera lui Jarry, ca prezență a grotescului de limbaj, și jargonul din rostirea ubuescă, a cărui configurație lingvistică se reazemă pe trivialități, aberații semantice, non-sensuri și compuneri lexicale antinomice. Celelalte personaje din jurul lui Ubu folosesc, totuși, un



limbaj mai decent și inteligibil, cu toate că și acesta este minat de o anume rigiditate a gândirii în clișee.

În anumite texte avangardiste (dadaism, futurism, constructivism) și în teatrul sau proza absurdului (S. Beckett, E. Ionescu), limbajul este prelucrat în distorsiuni grotești, fiindcă nu mai există putința comunicării într-o lume haotică și lipsită de sens. Amorful ontologic se reflectă în limbaj printr-o serie de *procedee* între care se înscriu: *palinodul*, *silogismul aberant* sau *falsul raționament*, *combinația de registre lingvistice eterogene*, precum *familiar-solemn*, *intim-protocolar*, *popular-savant*. *Anticlimaxul*, ca procedeu al grotescului de *atmosferă* și *situație*, fiindcă desfășoară un tip de umor sec, reticent și înfiorător care glisează pe hotarul subțire dintre tragic și comic, este practicat de reprezentanții *umorului negru*, *atroce*, *crud*, *macabru* și *sinistru*, care dă naștere unui *râs schimonisit* și *înghețat* (Călin, 1975: 139). În astfel de situații, o istorie ce debutează grav sfârșește bufon și o bagatelă comică virează spre un deznodământ catastrofic, lugubru.

## CIRCUMSCRIERI ESTETICE ȘI CÂTEVA CONCLUZII

După examinarea morfologiei și a conotațiilor grotescului în istorie, e nevoie să ne îndreptăm atenția asupra unei perspective strict estetice a conceptului, folosindu-ne, bineînțeles, de acumulările de până acum. Un lucru reiese clar în evidență: natura grotescului nu este deloc simplă, mai mult chiar, e paradoxală. Pentru a surprinde ceea ce-i este specific e necesar să-i disociem identitatea proprie de toate potențialele împletiri cu alte noțiuni și concepte, fiindcă chiar acesta e unul prin principalele obiective al tezei noastre, de a-i stabili un „sine” al său, inconfundabil și inalterabil, oricât ar părea de bizar și preconcept să vorbim despre individualitate la o categorie estetică care destructurează și distruge tocmai această noțiune. Constantele alcătuitoare ale identității sale estetice, purtând, deci, semnul grotescului, ne vor ajuta să-i detectăm imixtiunea într-un text și să-l recunoaștem ca atare. Ne-am oprit la trei caracteristici (sau invariante) care-i delimitează cel mai bine identitate categorială : *polimorfismul*, *contradicția* și *excesul*.

Natura paradoxală a grotescului este vizibilă în capacitatea lui de a fi o reprezentare polimorfă a fanteziei. Polimorfismul stabilește punțile de legătură și tranziția spre monstruos și fantastic și fundamentează înglobarea întregii figurații de personaje animaliere sau umanoide a căror organizare internă decurge dintr-o simbioză ciudată de elemente disparate, eterogene, în categoria grotescului. Absurdul generat de asemenea imagini țâșnește din imposibilitatea acceptării logice și raționale a unei conviețuiri de forme atât de potrivnice ordinii normale. Exemplele abundă și nu ne-am putea opri asupra unuia fără să simțim că am defavorizat un altul, poate și mai bun. E suficient să (re)aducem în fața ochilor noștri reproducerea de coșmar ale bestiarelor medievale care circulă încă în imaginile zoomorfe din basmele, poveștile, snoavele și farsele populare. Impresia pe care o lasă eteroge-

neitatea discordantă a unor astfel de întruchipări este aceea de a fi insuficient organizată (deși fiecare parte funcționează după legile sale) practic amorfă, indistinctă, având câte puțin din materia unui alt regn, căci nici o componentă nu este desăvârșită până la capăt. Intenția formatoare s-a întrerupt la jumătate sau s-a mulțumit cu o vagă schițare. Dezordinea structurii a făcut ca el să fie asimilat cu o lume inferioară, nedesăvârșită, alcătuită din bucăți luate de ici și de colo. Acest lucru nu împiedică creatura ivită din disparitatea formelor să asculte de legile sau princi-piile alăturate ale părților componente. Așa ajungem la simbolul măștilor de carna-val (M. Bahtin a legat prezența grotescului de figurația carnavalescă, iar W. Kaiser – de absurd) care înfățișează privitorului aceleași distorsiuni contradictorii și dizarmonice de forme cumulând mai multe identități, dar funcția lor este cu totul alta și anume: aceea de a media contactul cu o lume superior organizată, divină, și de a ascunde fețele nevrednice ale neinițiaților ce recrează temporar, prin măști, atitudini și comportament, atmosfera haotică, amorfă, primitivă de la începutul creației (Caillois, 1975). Se înțelege acum de ce, pentru expresioniști, măștile groțești întruchipau o coborâre a sacrului în lume.

Cea de-a doua constantă, **contradicția**, dezvăluie natura permanent duală a manifestării grotescului. Nu este vorba de o banală și simplă contradicție, ci mai mult de o reunire forțată a unor incompatibilități care pot trece una în alta sau pot co-exista într-o vecinătate deformantă când pentru una, când pentru cealaltă. Așa se explică, pe de o parte, de ce grotescul își bifurcă apartenența spre **estetica urâtului** și spre **estetica comicului**. Se poate sesiza clar, după ce am detaliat concepția modernă a lui V. Hugo despre grotesc, că acesta înseamnă numai un **anume urât** (*hidos, oribil, respingător*) și un **anume comic** (*burlesc, bufon, vulgar*). Grimasele, schimonoselile și strâmbăturile hidosului nu atrag, în principiu, simpatia și mila privitorului, ci numai reacții tensionate de dezgust, scârbă și spaimă, pentru că el alătură, automat și inconștient, hidosul diabolicului sau drăcescului care înfricoșează fiindcă maschează un rău posibil. Dar, pentru a exorciza sau atenua spaima resimțită în fața lui, nu e decât o soluție: aceea de a-l „cobori” din înălțimile înfricoșătoare cu ajutorul râsului, care, tocmai din această pricină, ajunge un „râs chinuit” ori „strâmb”. În consecință, o parte din modalitățile comice groțești, care se pretează cel mai bine la ștergerea, măcar parțială, a tensiunii iscate de repulsie și spaimă și folosite în această situație sunt (după cum precizează K. Rosenkranz, 1984: 322) grosolană limbajului, înjurăturile și termenii obsceni. Pe de altă parte, există o serie de polarități a căror contiguitate și manifestare simultană dau naștere unor efecte groțești, precum sublimul și ridicolul, solemnul și vulgarul, tragicul și comicul, suavul și dezgustătorul. Între componentele acestor perechi sau cupluri contrastante pot apărea permutări, dar efectele rămân aceleași. Eroicul, aparținând registrului solemn, sublim și tragic, supus unei șarje ridiculizante devine grotesc, în special atunci când eroismul ține de închipuire, este un fals eroism. Și aici atingem problema imposturii și a falsității pe care o demască violent grotescul prin procedeele sale și-i sesizăm, în același timp, latura critică. Pe adevăratul erou, ridicolul

nu-l afectează, el rămâne imperturbabil și senin în mijlocul detractorilor; defăimătorii sunt cei care se fac mai degrabă de râs și ridicoli, fiindcă și-au ales prost ținta, iar tirul lor s-a întors, prin ricoșeu, asupra lor înșile. Putem detecta o anumită înțelegere a lumii și a vieții, aflată dincolo de ochiul deschis asupra grotescului, ca subcategorie estetică a comicului și a urâtului. Legătura dintre estetică ontologie și gnoseologie a devenit aproape o tautologie, un adevăr evident: „Orice teorie estetică e condiționată de o teorie a cunoașterii” (Ralea, 1957: 234) sau, cu alte cuvinte: „ar fi cu totul fals să rupem fundamentele esteticii de acelea ale ontologiei” (Hartman, 1974: 511), după cum răsună opiniile consonante a doi esteticieni, unui aparținând culturii române și celălalt culturii germane. Prin urmare, grotescul are și el întotdeauna o *latură morală*, un *etos*, și o *latură metafizică*. Aceasta din urmă desemnează atitudinea și poziția omului (în speță, a creatorului) față de lume, respectiv locul și rolul pe care-l are în ordinea și rânduiala universului.

Revenind la relația dintre sublim și ridicol și, acceptând asertiunea comună „*de la sublim la ridicol nu e decât un pas*”, ne întrebăm cum se face această tranziție de la unul la celălalt. După Kant, criticat de N. Hartman, în *Estetica* sa, în subiectul contemplator, aflat în fața sublimului, se găsesc în conflict *două momente afective*: unul de *împotrivire* sau de *repulsie*, un sentiment de *neputință* și de *teamă* și, al doilea de *adeziune* (Hartman, 1974: 410). Ca atare, în orice valoare estetică pozitivă există, la un moment dat, prin inducerea unui prag de sațietate și monotonie o zonă de hotar care intră sub o incidență negativă, a reversului sumbru și opus valorii, unde apare o nonvaloare. Pozitivul alunecă spre negativ, valoarea spre nonvaloare, numai dacă ele depășesc un prag al măsurii și echilibrului.

Ne apropiem în acest fel de cea de-a treia invariantă a identității estetice a grotescului: *excesul*. Aceasta nu înseamnă, pur și simplu, exagerare și îngroșare, trăsături ce țin de arta caricaturalului (și, după cum am văzut, nu orice caricatură este grotescă), ci o culminare a lor peste măsura unei putințe previzibile. Așadar, îngroșarea și exagerarea peste limita lor obișnuită și „normală” împing caricaturalul în domeniul grotescului. Excesivul este o trăsătură nu numai a figurării (reprezentării spațiale), ci și a intensității. E limpede acum în ce fel orice exces tensional, pozitiv și valoric, se transformă în contrariul lui. În principiu, urâtul însuși este văzut ca o deformare sau desfigurare (mărire, alungire, subțiere și îngroșare a unei părți din ansamblu, din care decurg efecte distonante și dizarmonice), însă grotescul implică un simț special al urieșescului și al infimului (ori al microscopicului), așa încât, în loc de mărire, dăm peste o hiperbolizare și, în loc de micșorare, peste o litotă. Cu o butadă, născută din ideea de exces (în sensul de „ieșit din comun” și „nefiresc”) pe care-l cuprind însușirile desemnate de „insolit”, „extravagant” și „bizar”, putem afirma că grotescul este un *urât extravagant*. Cât despre obiectul plasat sub tirul necruțător al șarjei grotești, el este desființat. Înghesuit între deprecieri, devalorizare și ridiculizare, el stârnește reacții divergente în sufletul contemplatorului: pe de o parte – respingere și înspăimântare, pe de altă parte – o ușoară solidarizare și adeziune. Oricât ar părea de straniu, mila și ușoara simpatie

pe care o resimțim în fața urâtului se perpetuează și în cazul grotescului, uneori. Asta din pricină că îndărătul hidosului și monstruosului fizic, a degradării corporale, poate răsări un rest de umanitate în care s-au păstrat intacte înalte valori morale (bunătatea, înțelegerea, generozitatea).

Romanticilor li se datorează această valorizare sau latură pozitivă a grotescului și e suficient pentru a înțelege răsturnarea valorică produsă să-l luăm în considerație pe nefericitul Quasimodo. Se întâmplă, deci, ca grotescul să fie nedrept și să atace cu specifica lui cruzime nu numai acel ceva care se închipuie valoare, ci și adevărata valoare. Orbit de pasiunea argumentării, pamfletarul poate pași strâmb, aplicând corecțiile umorului său negru cu o voluptate verbală care uită să mai facă anumite distincții. La îndemâna noastră se află exemplul unui pamfletar de temut din perioada interbelică a literaturii române, T. Arghezi, care șarjează, ridiculizându-l grotesc, împotriva lui Lovinescu.

Grotescul denotă, în concluzie, o retragere din fața răului existenței și a lipsei de valoare a lumii. El sesizează, prin imagini răsturnate și deierarhizate, imperfecția, falsul și vidul din jur și, într-un anume sens, el este o *categorie estetică revoluționară* care își dorește, *satirizând și criticând ordinea putredă existentă*, să reîntroneze, cumva, adevăratele valori. Oricât de dezgustat și lipsit de iluzii ar părea la un moment dat, el aspiră în secret, ca un demn ferment al mobilității și schimbării, la etosul clasic al Antichității.

#### BIBLIOGRAFIE

- Bahtin M. (1982), *Probleme de literatură și estetică* (cap. *Cronotopul rabelaisian*), București : Univers.
- Balotă N. (1971), *Lupta cu absurdul*, București : Univers (p. 5-449, fără pag. 137-157).
- Blaga L. (1990), « Despre naturalism », in : *Fețele unui veac*, București : Minerva.
- Caillois R. (1971), *În inima fantasticului*, București : Meridiane.
- Călin V. (1975), *Romantismul* (cap.: *Estetica*, p. 13-60 ; *Spiritul satiric, Ironia romantică, Feeric și fantastic*, p. 203-271), București : Univers.
- Călinescu M. (1987), *Five faces of modernity*, Durham : Duke university Press, și ed. românească: 1995. *Cinci fețe ale modernității* (cap. *Ideea de avangardă*), București : Univers.
- Călinescu M. (1993), *Rereading* (cap. *Rereading Borges's « The Aleph »*), London : Yale University Press.
- Crohmăniceanu Ov. S. (1978), *Literatura română și expresionismul*, București : Minerva.
- Curtius E.R. (1970), *Literatura europeană și Evul Mediu Latin* (cap. *Excursuri, IV. Glumă și gravitate în literatura medievală*, p. 483-504), București : Univers.
- Grigorescu D. (1980), *Istoria unei generații pierdute: expresionistii* (cap.: *O artă germanică*, p. 5-123 ; *În literatura română*, p. 372-427), București : EE.
- Hartman N. (1974), *Estetica* (cap.: *II. Sublimul și grațiosul*, p. 403-457; *III. Comicul*, p. 457-505), București : Univers.
- Lascault G. (1973), *Le monstre dans l'art occidental* (p. 9-36), Paris : Klek.

- Marino A. (1973), *Dicționar de idei literare*, vol. 1 (art.: *Comedia*, p. 400-408; *Comicul*, p. 409-442), București : Eminescu.
- Micu D. (1992), *În căutarea autenticității*, București : Minerva.
- Munteanu R. (1989), *Farsa tragică* (cap. *Universul grotesc*, p. 5-139, 236-288), București : Univers.
- Nemoianu V. (1998), *Îmblânzirea romantismului*, București : Minerva.
- Papu E. (1986), *Despre stiluri* (cap.: *Barocul, Gânduri despre manierism*), București : Eminescu.
- Popa M. (1975), *Comicologia* (cap.: *Modul satiric, Modul grotesc și Modul ironic*), București : Univers.
- Popa M. (1968), *Homo fictus* (cap.: *Tipicitatea. Personajul stereotip; Automatele, marioneta, personajul parodic; Suprapersonajul*, p. 160-214; 221-229; 229-328), București : EPL.
- Rosenkranz K. (1984), *O estetică a urâtului*, București : Meridiane.
- Shearman J. (1983), *Manierismul*, București : Meridiane.
- Wright Th. (1864), *Histoire de la caricature et du grotesque* (cap.: *Origine de la caricature et du grotesque*), Paris : Garnier Frères.