

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 04.03.24

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Grotesk

(_estetikk, _sjanger) Ordet kommer fra et italiensk adjektiv for noe som har med en grotte å gjøre: “grottesco”. Opprinnelig brukt om dekorative ornamenter, som blander menneske-, dyre- og planteformer. Det er et avvik fra det normale, balanserte og harmoniske. En blanding av noe skremmende, ekkelt og latterlig.

“By the word *grottesco* the Renaissance, which used it to designate a specific ornamental style suggested by antiquity, understood not only something playfully gay and carelessly fantastic, but also something ominous and sinister in the face of a world totally different from the familiar one – a world in which the realm of inanimate things is no longer separated from those of plants, animals, and human beings, and where the laws of statics, symmetry, and proportion are no longer valid.” (Kayser 1963 s. 21)

Definisjoner av det groteske “range from the bourgeois romantic concept of the grotesque as an expression of the demonic, to the formalists’ interpretation of the term as being the application of specific artistic devices. Most scholars agree, however, that the grotesque is an *aesthetic* category involving the following notions: *content*, *structure* and *function* (result/effect).” (Dalgård 1982 s. 8)

Det groteske er paradoksalt og monstrøst, og skaper en grufull-komisk eller beklemmende effekt (Henckmann og Lotter 1992 s. 94). “Ambivalent sammenkobling av gru og latter er også et vesentlig kjennetegn ved det groteske.” (Haindl 2007 s. 72) “Grotesk er følelsen av redsel som utløses gjennom overspent komikk; grotesk er angsten for det uforklarlige som bekjempes gjennom det komiske.” (Thomas Cramer sitert fra <https://www.hausarbeiten.de/document/47655>; lesedato 04.03.21) Noe forskrekkende, motbydelig eller gruoppvekkende blir kombinert med det latterlige eller vipper på grensen til det komiske. Det groteske rommer et “overraskelses-moment” som gjennom å være avvikende fra en norm har en komisk effekt (Andrea Reischl i http://othes.univie.ac.at/8350/1/2010-01-26_9909597.pdf; lesedato 26.10. 21).

“That the word “grotesque” applies to three different realms – the creative process, the work of art itself, and its reception – is significant and appropriate as an indication that it has the makings of a basic esthetic category. This threefold aspect

is characteristic of the work of art in general which, in direct contrast to all other forms of production, is literally “created.” Its unique structure enables the work of art to preserve its identity however much of its “cause” it may have absorbed. It has the strength to rise above this “occasion.” And finally, in contradistinction to other and different kinds of use, the work of art is “received.” It can only be experienced in the act of reception, regardless of any modifications arising from it.” (Kayser 1963 s. 180)

“Hans Günther distinguishes between the *grotesque of composition*, which is a net with too large a mesh for holding the microstructure of a work, and *grotesque style*. [...] Günther’s definition is noteworthy for the fact that it allows the grotesque to be clearly separated from the fantastic and the tragi-comic. Only when an interchange occurs between the real and the fantastic plane does the grotesque come about. Thus, for example, fairy-stories and science fiction are not grotesque – they contain only the fantastic plane. [...] Stylistic grotesque relates to the purely linguistic side of a work of art” (Dalgård 1982 s. 18-19).

Vanlige kjennetegn ved det groteske er oppblanding, fordobling, overskridelse, og at noe er uformelig, deformert, misdannet, vanskapt (Mullen 2013 s. 13). Deformasjoner som gjør mennesker til “gjenstander” uten at de dermed er døde (Sandig 1980 s. 34). Noe kan være enormt overdrevet, f.eks. i størrelse (Haindl 2007 s. 15). Menneskeskikkelser kan være “animalisert” (Mullen 2013 s. 107). Det groteske tipper ikke over i kvalmende ubehag, men kan være på grensen til det. Det motsigelsesfulle, uvanlige, uventede kan skape en grotesk humoristisk effekt (Kellerer 1968 s. 50). Kategorier som det avskyelige, demoniske, fantastiske og fornuftsstridige kobles ofte til det groteske (Haindl 2007 s. 12).

“The grotesque deals with distorted or unnatural forms set in an extravagant arrangement aiming at a disturbing comic effect. [...] it disregarded the realistic reproduction of the familiar world, transgressed proportion, and neglected the laws of nature.” (Maria Parrino i <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/9781118398500.wbeotgg010>; lesedato 01.09.22) “[G]rotesque art is essentially mixed or hybrid in form, like tragicomedy [...] its elements, in themselves heterogeneous (human forms, animal forms, the natural, the supernatural, the comic, the monstrous and misshappen), are held together in unstable, conflicting, paradoxical relationships.” (Hollington 1982)

“The most consistently distinguished characteristic of the grotesque has been the fundamental element of disharmony, whether this is referred to as conflict, clash, mixture of the heterogeneous, or conflation of disparates. It is important that this disharmony has been seen, not merely in the work of art as such, but also in the reaction it produces” (Philip Thomson sitert fra <https://victorianweb.org/genre/grotesque.html>; lesedato 10.05.22). “The basic definition of the grotesque: the unresolved clash of incompatibles in work and response. It is significant this clash is paralleled by the ambivalent nature of the abnormal as present in the grotesque:

we might consider a secondary definition of the grotesque to be the ‘ambivalently abnormal’ ” (Philip Thomson sitert fra http://www.artandpopularculture.com/The_Grotesque_%28Philip_John_Thomson%29; lesedato 10.05.22).

“Philip Thomson argues that the aim and function of the grotesque nature is disharmony. It is a mixture of both the terrifying and comic, and he illustrates his point in his chapter on abnormality, arguing that a classic experience of the grotesque is ‘the experience of amusement and disgust, laughter and horror, mirth and revulsion, simultaneously.’ He also establishes the fact that there are several variations of the grotesque. It can be terrifying and comic, abnormal, satiric and playful as well as extravagant and exaggerated. These are variations within the theme of the grotesque and evoke laughter and disgust at the same time.” (Ålovsrud 2007 s. 13) Det er abnormt ved å stille spørsmål ved alle normer (Sandig 1980 s. 12).

Den romerske forfatteren Horats innledet *Om diktkunsten* med et angrep på groteske sammenblandinger:

“What if a Painter, in his art to shine,
A human head and horse’s neck should join;
From various creatures put the limbs together,
Cover’d with plumes, from ev’ry bird a feather;
And in a filthy tail the figure drop,
A fish at bottom, a fair maid at top:
Viewing a picture of this strange condition,
Would you not laugh at such an exhibition?”
(oversatt av George Colman)

Mange har påpekt at det groteske inkluderer noe komisk, at det er “en overskridelse av det komiske gjennom overraskende sammen-føyninger av heterogene elementer, f.eks. det komiske med det avskyvekkende eller det latterlige med det skrekkelige” (Willberg 1989 s. 50). Latteren er ikke fri og utvungen, men ufri og “hysterisk”; det er en latter som har noe primitivt ved seg, som en skadefryd eller en grusom glede (Simone L. Bue i <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/1835162/full.pdf>; lesedato 26.10.21). Det groteske kan framtre som “skrekkelig komisk”, (Mullen 2013 s. 53, 109 og 406). “Det groteske lever av spagaten mellom gru og latter” (Maik Hemmecke i <https://www.hausarbeiten.de/document/47655>; lesedato 04.03.21). Det er relasjonelt, en blanding av det komiske og det tragiske, latter og angst, det tiltrekkende og det frastøtende (Iehl 1997 s. 15-16, 73, 85). Det utgjøres av misforhold (Schultz 1995 s. 89-90) og kan følgelig vekke både frykt og latter. Det er balanse mellom smerte og latterlighet (Sandig 1980 s. 26). Det idylliske og det forferdelige kan gli over i hverandre. Det groteske er også beslektet med svart humor (André Magnan i Voltaire 1984 s. 63). Når vi ler av det groteske, er det med en urovekkende latter, ikke en forfriskende humor (Mullen 2013 s. 99). “Grotesk er

følelsen av redsel som oppstår ved overdreven komikk.” (Thomas Cramer sitert fra <https://theses.cz/id/vf04pe/22644-260062569.pdf>; lesedato 19.04.22)

“Det groteske er per definisjon noe heterogent, med nødvendighet ambivalent, for begrepet stammer fra billedlige blandingsframstillinger av mennesker og dyr. [...] Det groteske er først og fremst blanding, amalgam, heterogenitet, hybriditet og svinger mellom latter og frykt, liv og død, overflod og knapphet, frodighet og magerhet. [...] Det groteske vekker latter – men en latter som gjør oss usikre, som blir sittende fast i halsen og som dessuten vekker til live noe uhyggelig [etwas Unheimliches] og demonisk” (Thomas Meyer og Dominique Iehl gjengitt fra <https://www.grin.com/document/199578>; oversatt av HR; lesedato 10.05.22). Det grusomme og det komiske blandes, og det demoniske trenger seg inn i det banale (Sandig 1980 s. 46).

“Laughter originates on the comic and caricatural fringe of the grotesque. Filled with bitterness, it takes on characteristics of the mocking, cynical, and ultimately satanic laughter while turning into the grotesque. [...] The role of laughter within the complex of the grotesque poses the most difficult question that arises in conjunction with that phenomenon. A clear-cut answer is impossible, especially since the involuntary and abysmal laughter formed part of the action of certain works [...] THE GROTESQUE IS A PLAY WITH THE ABSURD. It may begin in a gay and carefree manner – as Raphael wanted to play in his grotesques. But it may also carry the player away, deprive him of his freedom, and make him afraid of the ghosts which he so frivolously invoked. And now no helper comes to his rescue. The creators of grotesques have no advice that they can follow.” (Kayser 1963 s. 187) “[T]he grotesque is a game with the absurd, in the sense that the grotesque artist plays, half laughingly half horrified, with the deep absurdities of existence” (Philip Thomson sitert fra <https://www.bartleby.com/essay/Time-Burtons-Gothic-Fantasy-Representing-the-Victorian-P3HTHRAVC>; lesedato 10.05.22).

“In many grotesques, little is to be felt of such freedom and gaiety. But where the artistic creation has succeeded, a faint smile seems to pass rapidly across the scene or picture, and slight traces of the playful frivolity of the *capriccio* appear to be present. And there, but only there, another kind of feeling arises within us. In spite of all the helplessness and horror inspired by the dark forces which lurk in and behind our world and have power to estrange it, the truly artistic portrayal effects a secret liberation. The darkness has been sighted, the ominous powers discovered, the incomprehensible forces challenged. And thus we arrive at a final interpretation of the grotesque: AN ATTEMPT TO INVOKE AND SUBDUE THE DEMONIC ASPECTS OF THE WORLD.” (Kayser 1963 s. 188)

Det groteske er bastardaktig og fører på avveier, med paradokser og urimeligheter, og miksing av det fantastiske og det realistiske – alt dette med tre funksjoner: det lekende, det satiriske og det absurde (eller demoniske) (Simone L. Bue i <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/1835162/full.pdf>; lesedato

26.10.21). Det innebærer en omsnuing, fordreining eller sammenblanding, der ingredienser kan være en “amorft mengde” av det komiske, satiriske, uhyggelige, fantastiske og absurde (Peter Fuss gjengitt fra Haindl 2007 s. 2 og 9). Det kan skje en “aggressiv deformering av virkeligheten” (Katharine Weder i <https://www.academia.edu/10649985/>; lesedato 23.11.21). Deformasjon blir et stilprinsipp (Sandig 1980 s. 35).

Kjennetegn kan være: “Experiments with extreme psychic states (insanity, split personality etc.). [...] The breaking of norms and morals [...] Violent contrasts, the joining of opposites (parallelism), sudden transformations (inversion) [...] The grotesque *can* contain exaggerations and contrasts, but the grotesque really consists of *alogisms* which occur when the artistic image splits into two logically incompatible categories or images [...] a grotesque *type-making principle* instead of an artistic device (Mann 1966, 23). The alogism is not ‘an artistic device for an artistic device’s sake’, and this is emphasised by its double structure (ambivalence). Beyond the unpredictable outlines of the grotesque world one senses an existing reality the perception of which is ambiguous and full of contradictions.” (Dalgård 1982 s. 14-15) Det groteske kan kjennetegnes av “alogistic disorder, disharmony, exaggerations, generalisation, a synthesis of fantasy and reality etc. [...] Antinorm (Dalgård 1982 s. 18).

“The various forms of the grotesque are the most obvious and pronounced contradictions of any kind of rationalism and any systematic use of thought. It was absurd in itself when the Surrealists sought to make absurdity the basis of their system. [...] two basic types of the grotesque emerged: the “fantastic” and the “satiric.” ” (Kayser 1963 s. 188-189)

“The distortion of all ingredients, the fusion of different realms, the coexistence of beautiful, bizarre, ghastly, and repulsive elements, the merger of the parts into a turbulent whole, the withdrawal into a phantasmagoric and nocturnal world ([Edgar Allan] Poe used to speak of his “daydreams”) – all these features have here entered into the concept of the grotesque.” (Kayser 1963 s. 79)

I en studie av det groteske definerer Geoffrey Galt Harpham det slik: “[I]f the confusion is not absolute, and we have an inkling of the unity and character in the midst of the strangeness of the form, then we have the grotesque. It is the half-formed, the perplexed, and the suggestively monstrous” (1982 s. 15). Kunst-historikeren Gombrich mener at formblandinger og uformelighet er det mest markante kjennetegnet, og dette er merkbart i de mange menneske-dyr-hybridene i grotesken som kunsttradisjon. Groteske vesener er flere skapninger samtidig. Slik kan de virke ertende ved å være både-og, verken-eller, men samtidig ha noe gjenkjennelig over seg.

“The grotesque can be said to be a vulgar type of comedy. [...] The notion combines ugliness and ornament, the bizarre and the ridiculous, the excessive and the unreal.” (Ålovsrud 2007 s. 9-10)

“The word [grotesque] designates a condition of being just out of focus, just beyond the reach of language. It accomodates the things left over when the categories of language are exhausted: it is a defense against silence when other words have failed. In any age – this one, for example – its widespread use indicates that significant patterns of experience are eluding satisfactory verbal formation.” (Harpham 1982 s. 3-4)

Det groteske kan gi en opplevelse av å være desorientert, av svimmelhet, som når målestokker og peilemerker er borte, på en slik måte at tilskueren ikke skjønner hva hun/han egentlig ser eller hører (Mullen 2013 s. 330). “Det groteske ligger i selve forvrængningen, men også i en henvisning til en usynlig verden af magter, der hele tiden forsøger på at forvandle verden til kaos og kogende vanvid.” (Kofoed 1999 s. 89)

Det er noe “ambivalent og uløselig” (Mullen 2013 s. 28). Noe uforestillbart blir likevel synliggjort eller framstilt. Den groteske uformeligheten innebærer både mangel (“deficiency”) og overskridelse (Mullen 2013 s. 108). I “hertet” av det groteske er det en uløselig motsetning – “we are stuck, aware of the presence of significance, or of certain kinds of formal integrity, but unable to decipher the codes” (Harpham 1982 s. 16) Det er et “grensefenomen” med sammenstøt som skaper orienteringsvansker, slik at noe ikke er enten-eller, men både-og og samtidig verken-eller. Det oppstår en slags tredje sannhetsverdi fra det usikre (Haindl 2007 s. 13-14).

I sin bok *Det grotesk-komiskes historie* (1788) definerte tyskeren Karl Friedrich Flögel det groteske som “overspent, fordreid, grilleaktig, underlig, fantastisk, monstrøst, uregelmessig [og] utsvevende” (sitert fra Haindl 2007 s. 11).

Tyskeren Johann Georg Sulzer skrev i verket *Allmenn teori om de skjønne kunster* (1792): Grotesk “kaller man en besynderlig og selsom fantastisk sjanger [tysk “Gattung”] av maleriske forsiringer i bestemte rom. Det groteske består av små figurer av mennesker og dyr, sammenvevd med blomster og løvverk, slik at man ser dyre- og planteriket som flyter sammen; [...] Det overrasker, som en eventyrlig drøm, ved de utsvevende forbindelsene av slike ting som ikke har noen naturlig forbindelse seg imellom; [...] Det hører altså i det hele tatt til sjangeren [både] det latterlige og det eventyrlige, som ikke helt kan forkastes.” (sitert fra Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 185)

Tyskeren Gerhard Mensching mener at det groteske innebærer en veksling mellom ulike “framstillingsnivåer”, ved at to aspekter krysser hverandre eller blandes, slik at betrakteren ikke finner noe fast holdepunkt, ingen synsvinkel som gir det

framstilte en meningsfull orden (gjengitt fra Simone L. Bue i <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/1835162/full.pdf>; lesedato 26.10.21).

Det groteske er “urent”, som en tilsøling eller besudling (Mullen 2013 s. 51). Det er noe “besmittende” ved det groteske, der ulike elementer gjennomtrenger hverandre som om det ble spredt en både fysisk og åndelig smitte (Mullen 2013 s. 51). “Ludi naturae” er blant annet abnormiteter i naturen, ekstreme utvekster, det unaturlige som både er underlig og heslig (Zima 1995 s. 151-152).

Normal kausalitet, dvs. vanlige årsak-virkning-sammenhenger, avvikes (Haindl 2007 s. 84). Tilfeldigheter og usannsynligheter råder, kombinert med en “desorienteringslyst” (Haindl 2007 s. 84). Vanlige normer og verdier settes på spill, slik at det blir tydelig at kulturelle konvensjoner er relative, flytende som vann (Haindl 2007 s. 98-99).

Det groteske kan dessuten i romaner komme til uttrykk gjennom sammenstøt mellom ulike språklige uttrykksmåter (Iehl 1997 s. 68). Det kan bestå i at to eller flere personers stemmer blandes, slik at resultatet blir en motstridende verbal “glidelås” der svært forskjellige uttrykk forenes. Denne “glidelåsteknikken” kan også gjelde en montasje av tale og tanke (Haindl 2007 s. 31-32).

Det har blitt hevdet at det groteske snarere er en persepsjonsmåte enn en sjanger (Kayser 1973 s. 384). Tilskuerne blir grepet av en avgrunnsfølelse og kommer ut av balanse, fordi normal persepsjon og vanlige måter å skape mening på blir forstyrret (Rémi Astruc gjengitt fra Mullen 2013 s. 105). Vi opplever “intense anxiety and turmoil, conditions that are the very material of the grotesque.” (Mary McAleer Balkun sitert Mullen 2013 s. 34)

“The grotesque world is – and is not – our own world. The ambiguous way in which we are affected by it results from our awareness that the familiar and apparently harmonious world is alienated under the impact of abysmal forces, which break up and shatter its coherence.” (Kayser sitert fra Mullen 2013 s. 37)
“We are so strongly affected and terrified because it is our world which ceases to be reliable, and we feel that we would be unable to live in this changed world. [...] We are unable to orient ourselves in the alienated world, because it is absurd” (Kayser sitert fra Mullen 2013 s. 48).

“This sense of flowing-into is a consistent quality of the grotesque, in which not only identities, but codes, systems, and distinctions of any kind are thrown together with no dominant principle that would enable us to determine what the entity is by itself, what is properly the inside and what the invader outside.” (Harpham 1982 s. 106) Det groteske viser oss en verden der alt befinner seg på grensen til sin motsetning. Dette kan være marerittlignende (Mullen 2013 s. 414). “Den anskuer verden som et galehus, naturen som et evigt ædegilde og samfundet som korruptionens højborg.” (Kofod 1999 s. 39)

Det groteske har noen likhetstrekk med gotisk litteratur. Gotiske romaner er “vertikale” ved å lede oss ned i den menneskelige erfarings avgrunner, ned i dyp av angst og skrekk, der det avskyelige finnes. Også det groteske forbindes med det frastøtende og monstrøse (Maurice Lévy gjengitt fra Mullen 2013 s. 43). De franske 1800-tallsforfatterne Balzac og Flaubert har begge innslag i sine romaner som viser en fascinasjon for “det grotesk triste” (Riegert 1973 s. 34).

Grotesk er “a style of decorative art characterized by fanciful or fantastic human and animal forms often interwoven with foliage or similar figures that may distort the natural into absurdity, ugliness, or caricature” (*Webster’s dictionary* 2011). Det groteske er “incongruous” (Lerner 1989 s. 142). En atmosfære av noe grotesk krever en viss fremmedhet og desorientering (Mullen 2013 s. 361). Det er noe forvirrende, villedet, ledet på avveier (Mullen 2013 s. 85). Det har noe skjørt og fluktuerende ved seg, noe ustabil og omsnudd (Mullen 2013 s. 96). Det er noe forvridd og forvirrende. Men selv om det viser forvridning, vansiring og lignende, skjer dette ikke i større grad enn at det opprinnelige er gjenkjennbart, altså slik et det kjente viser seg gjennom det fremmede (Gwenhaël Ponnau gjengitt fra Mullen 2013 s. 70).

Det svever mellom normen og det marginale. “The grotesque must begin with, or contain within it, certain esthetic conventions which the reader feels are representative of reality as he knows it. The characteristic themes of the grotesque [...] jeopardize or shatter our conventions by opening onto vertiginous new perspectives characterized by the destruction of logic and regression to the unconscious – madness, hysteria, or nightmare. But that threat depends for its effectiveness on the efficacy of the everyday, the partial fulfillment of our usual expectations.” (Geoffrey Harpham i artikkelen “The Grotesque: First Principles”, her sitert fra Mullen 2013 s. 376)

Det groteske har historisk sett å gjøre med underlige figurer malt i italienske grottelignende rom. Blandingene av dyre-, menneske- og planteformer var merkelige, fordreide og unaturlige. Skapningene virket deformerte eller sammenkomponerte. Allerede i senantikken ble de merkelige ornamentene med blandinger av dyr, mennesker og planter oppfattet som en “barbarisk mote” (Sandig 1980 s. 30).

“Ordet grotesk er avledet av det italienske grotta (= hule eller grotte) og tjener i kunsthistorien som betegnelse på de stiliserte ornamentene man under renessansen bl.a. fant under utgravningsarbeidene i den romerske keiser Titus’ palass i Roma [mer kjent som keiser Neros palass]. Disse ornamentene skapte en viss forvirring fordi de vevde sammen teriomorfe, biomorfe og antropomorfe strukturer til nye kunstige enheter slik at grensene mellom dyr, planter og mennesker ble oppløst. Naturen ordnes på sett og vis på nytt ved at dyr vokser ut av planter, menneskelige attributter går over i dyreskikkelse osv., hvorved det vekkes inntrykk av at den ene

form i en dynamisk prosess avføder den andre uten hensyn til de foreliggende morfologiske og anatomiske mønstre i erfaringsverdenen. Denne ornamentikken vant etter hvert stor utbredelse i samtidens kunst og spredte seg raskt til andre områder som boktrykkerkunst, brukskunst og arkitektur.” (Knut Brynhildsvoll i https://www.idunn.no/edda/2002/02/identitetskrisen_i_peer_gynt_-_belystfra_groteskestetiske_synspunkter; lesedato 20.11.15)

Neros palass, Domus Aurea (“Det gylne hus”), bygd i det 1. århundre e.Kr. på befaling av keiser Nero, ble oppdaget i renessansen, med fresker og stukkaturer fulle av fantastiske framstillinger. Palasset måtte graves fram – det var som om hele bygningen lå i en grotte, i et mørke under sivilisasjonen (Ulrike Steierwald i <https://journals.openedition.org/germanica/2903>; lesedato 15.03.21). Bygningen fikk innflytelse på noen renessansekunstnere. Den ble opplevd som en underjordisk “grotte” fordi det var reist andre byggverk på jorden som dekket det. En viss prins Palagonia utsmykket sitt slott på Sicilia med groteske og bisarre skulpturer og ornamenter. I boka *Antropologi i pragmatisk henseende* (1798) har den tyske filosofen Immanuel Kant et estetisk angrep på Palagia og kaller figurene på slottet hans for “karikatur-skikkelser [...] eventyrlig, unaturlig, [...] drømmebilder” (sitert fra Lange 1992 s. 123).

Neros palass “stood for only 40 years. [...] Domus Aurea had it all – magnificent frescoes and marble-clad walls, a huge pool (where now the Colosseum stands), a colossal statue of Nero at the entrance, famous statues brought from Greece, huge gardens... One of the most luxurious palaces ever built and ridiculously expensive – when Nero entered it for the first time, he famously said, “At last I can live like a human being!” [...] After Nero’s death, Domus Aurea quickly fell into disrepair – such was nobles’ hatred for Nero that they seemed intent on destroying his palace, too. The Flavians built an amphitheater on the site of the pleasure lake, and in 104, after another big fire, emperor Trajan built a bath complex on top of the palace. Domus Aurea was gone. Or was it? In fact, rows of gigantic brick halls still survived under the new baths, filled in with sand like Pompeii was buried by ash. This preserved part of the palace, now completely underground, completely forgotten – until the late 1400s, when a young man accidentally fell through a crack in the ground and found himself in a huge vaulted room. Soon a trickle of Renaissance tourists began visiting the underground ruins. Back then, you had to be tied to a rope and lowered into the pitch darkness of the palace. On the other hand, the frescoes were in a much better state – clear and colorful. Here we come to the “grotesque” part of the story: in Italian, the word for a cave is grotta, and the underground palace was very much like a cave. So the decorations inside it came to be known as grottesche – found in a cave. And what decorations they were! Strange animals, floral designs, abstract ornaments of all kinds. Naturally, artists were particularly eager to visit Domus Aurea: Raphael, Pinturicchio, Michelangelo... They were so impressed that they later recreated the grottesche in their works – in the Vatican, for example. That’s how weird, unusual designs came to be called grotesque.” (<https://medium.com/@smarthtripplatform/birthplace-of-grotesque->

visiting-emperor-neros-palace-in-rome-and-why-you-ve-never-heard-about-5b89fd11f462; lesedato 10.05.21)

“The grotesque famously borrows its name from the accident of the discovery around 1480 of the remains of Nero’s *Domus Aurea* and its elaborate ornaments. Its meaning then gradually expanded from the designation of the decorative grotesque of the Renaissance to what may appear as a vague or all-inclusive category. Critics agree, however, on the central idea that the grotesque achieves the harmonious or hair-raising, but always impossible, fusion of heterogeneous elements. The word has come more prosaically to designate an unexpected mixture of comic and horror or of comic and disgust. Laughter is central, since distortion, even taken to its extreme, is not grotesque without laughter.” (Isabelle Hervouet-Farrar i <https://www.cambridgescholars.com/resources/pdfs/978-1-4438-6756-6-sample.pdf>; lesedato 10.05.22)

“[G]rotesken stammer fra udsmykningen af det såkaldte Tituspalads i Rom, hvor en ny mode af barbarisk karakter vandt indpas på Augustus tid. Det groteske maleri er som arabesken et virvar af blade, stængler og blomster, men ud af denne levende og yppige vegetation vokser små eventyrlige væsener frem, halvfigurer og blandinger af mennesker og dyr. Derved nedbrydes en af de grænser, som hidtil havde været gældende, og en hæmningsløs verden af dyriske og underjordiske væsener dukker frem. Denne groteske billedverden genfindes hos Raphael, der i 1515 bemalede søjlefladerne i de pavelige loggiaer med billeder af denne art. Hvor arabesken forøger fantasiens udfoldelser gennem afledning og abstraktion, går grotesken en modsatrettet bevægelse ved gennem sine sammenfiltrede fremstillinger af planter, dyr og mennesker at bevirke en nedbrydning af grænserne mellem alt levende. I grotesken omstyrtes selve naturens orden til et frodigt morads af vilkårligt og uberegneligt liv. Hvor en spinkel stængel ses bære et tempel, trodses selve tyngdeloven og kunsten overskrider derfor bevidst de fysiske grænser og love, der gælder som naturens orden.” (Kofoed 1999 s. 22-23)

“I 1820 skrev William Hazlitt: “Vores litteratur er gotisk og grotesk”. Dermed løsnedes grotesken fra det billedkunstneriske, fra ornamentik, figur, landskab og blev til en æstetisk kategori, der lige som arabesken peger frem mot det moderne.” (Kofoed 1999 s. 61)

Groteske vesener passer ikke inn i kjente kategorier eller taksonomier. De er “anamorfe” (Helmuth Kiesel i <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension-sachbuch-seid-umschlungen-chimaeren-11293370.html>; lesedato 04.03.21). “Anamorphosis, in the visual arts, an ingenious perspective technique that gives a distorted image of the subject represented in a picture when seen from the usual viewpoint but so executed that if viewed from a particular angle, or reflected in a curved mirror, the distortion disappears and the image in the picture appears normal. Derived from the Greek word meaning “to transform,” the term anamorphosis was first employed in the 17th century, although this technique had

been one of the more curious by-products of the discovery of perspective in the 14th and 15th centuries.” (<https://www.britannica.com/art/anamorphosis-art>; lesedato 11.05.21) Hierarkier og verdier snus om, med forvridninger som skaper monstrøse forstørrelser og forminskninger og relativiserer kjente målestokker (Helmuth Kiesel i <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension-sachbuch-seid-umschlungen-chimaeren-11293370.html>; lesedato 04.03.21).

“Alle ordener og alle hierarkier er under nedbrydning. Sandheden og virkeligheden er ikke blot begreber under forandring og utvikling, de eksisterer slet ikke hverken som idé eller appelinstant. De naturlige størrelsesforhold ændres, og en ny verden, der gør krav på en form for indbildt eksistens, dukker op ved siden af det fysiske univers. Grotesken er således en stor kloning af planter, dyr og mennesker. Den er også et indbrud fra en sjælelig verden i det fysiske univers. I drømmen og i den fantastiske forestilling blandes det skabte sammen til nye helheder.” (Kofod 1999 s. 23)

Det groteske er ofte preget av overdrivelse og ekstravaganse (Mullen 2013 s. 344). Hyperbol er en språklig overdrivelse. Hyperbolsk framstilling av enkelte kroppsdeler er typisk for en grotesk stil (Haindl 2007 s. 56). Skapningene er disproporsjonale. De er paradoksale vesener fordi de med sine hybride kombinasjoner verken er det ene eller det andre, de er “grotesque border-crossings” (Ulrike Steierwald i <https://journals.openedition.org/germanica/2903>; lesedato 15.03.21).

“[W]e could say that, although the grotesque is more comfortable in hell than in heaven, its true home is in the space between, in which perfectly formed shapes metamorphose into demons. This mid-region is dynamic and unpredictable, a scene of transformation or metamorphosis. Within the gap of ambivalence or ambiguity, energy is confused, incoherent.” (Harpham sitert fra Mullen 2013 s. 51) Typisk for det groteske er sammensmeltninger, blandingsformer, transformasjoner, bastardlignende skapninger og annen “urenhet”.

Det engelske ordet “transmogrify” betyr “to change or transform into a different shape, esp. a grotesque or bizarre one” (<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/transmogrify>; lesedato 26.10.21). “The grotesque within transmogrification [...] the process of transmogrification refers to a grotesque transformation [...] themes of body horror, the carnivalesque body, body dysmorphia [...] Geoffrey Harpham’s argument that the grotesque can serve as a thematic metaphor for confusion, insanity, loss of perspective, social collapse and angst, and pulls us beyond the boundaries of the world we know [...] laughter, disgust and astonishment, combined with fear [...] the grotesque is used as a tool to mock the weakness and foolishness of society using monstrous and abject themes to turn our laughter against us by what the Romantics referred to as “infernal laughter”, where we are the ones mocked by our fate and our own weaknesses by images and concepts which threaten our idea of normality.” (<https://www>.

independent.com.mt/articles/2021-08-19/newspaper-lifestyleculture/The-grotesque-within-transmogrification-6736236071; lesedato 26.10.21)

“Allerede under renessansen ble den groteske syntetiseringen av heterogene former applisert på litterære tekster, for eksempel i Rabelais’ *Gargantua og Pantraguél* (1532-52) og tyskeren Johann Fischarts *Geschichtsklitterung* (1575), en bearbeidelse av Rabelais’ verker, hvor det forekommer sidelange oppramsinger av hybride vesener hentet fra antikk mytologi og middelalderens demonologi. Selv om begrepet etter hvert vant innpass i litteraturestetiske skrifter som en underkategori av det lavkomiske, må man først frem til andre halvdel av det 18. århundre før det groteske blir gjenstand for en seriøs teoretisk interesse, for eksempel i Justus Möasers *Harlekin oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen* (1761) eller i Carl F. Flögels *Geschichte des Grotesk-Komischen* (1788). Denne interessen forsterkes ytterligere både hva refleksjonsdybde og litterær praksis angår under romantikken, hvor det groteske vurderes på sine egne premisser og ut fra sine iboende muligheter til å fremstille den grunnleggende dualismen i tilværelsen og gi uttrykk for den indre splittelse som den romantiske livsfølelse beror på. Gjennom det 19. århundrets første halvdel kan man iakttå en voksende interesse for det groteske som litterært fenomen. [...] Friedrich Schlegel forbinder i sine *Athenäumfragmenter* det groteske med tragikomedien og karikaturen, og fremhever som groteskens kjennetegn “blandingen av det heterogene” og “det som i sin eksplosive sprengkraft samtidig utløser latter og gru.” (Knut Brynhildsvoll i https://www.idunn.no/edda/2002/02/identitetskrisen_i_peer_gynt_-_belystfra_groteskestetiske_synspunkter; lesedato 14.12.15)

Paradokser og ambivalenser er typisk for det groteske. Ifølge den franske 1800-tallsdikteren Charles Baudelaire bryter det groteske med faste hierarkier og forvirrer derfor betrakterne. Som estetikk er det groteske koblet til opplevelse av irregularitet, abnorme sammensetninger, og fenomener som framtrer både som ekle og komiske samtidig. Det latterlige og det avskyelige forenes (Marx 1997 s. 52). Den tyske forfatteren Ernst Jünger oppfattet det groteske som en krysning av humor og avsky (Bohrer 1983 s. 142). Baudelaire oppfattet det groteske som en blanding av latter og angst, av humor og fremmedhet (gjengitt fra <http://narratologie.revues.org/6787>; lesedato 19.01.15). “[There is] the perception that something is illegitimately in something else [...] things that should be kept apart are fused together” (Harpham sitert fra Mullen 2013 s. 84).

Baudelaire oppfattet det groteske som det absolutt komiske, noe som viser fram den “kreaturlige siden av mennesket”, det siviliserte menneskets konflikt med sine drifter, i en komikk som er så avgrunnsdyp at den er nær dødelig skrekk (gjengitt fra Kamper og Wulf 1986 s. 45). “Det groteske er hos Baudelaire blevet en del af den moderne tilværelses umenneskelighed. I Daumiers karikaturer af det franske samfundsliv finder det groteske udtryk som et narrespil, hvor sandhed, retfærdighed og godhed er gjort til skamme.” (Kofoed 1999 s. 93)

Groteske vesener er flere skapninger samtidig, de er “uformelige”. Litteraturforskeren (og Faulkner-eksperten) André Bleikasten mener at det groteske er “deformert” samtidig som groteske skikkelser gir “form til det uformelige”, gir form til noe som grenser til det demoniske (her sitert fra <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6333>; lesedato 28.10.22). Det groteske er preget av deformasjon, destruksjon og dekomposisjon (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 186). Det menneskelige og det animalske, seksualitet og død, liv og undergang blandes (Zima 1995 s. 282-283). Det foregår ofte en “avmenneskelig-gjøring” av mennesket (Knapp og Knapp 1991 s. 47). Estetikken har noe gruffullt og bunnløst ved seg (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 185). Fornuftens lover opphører å gjelde. Det groteske er “utenfor ethvert normalitetsbegrep” (Mullen 2013 s. 90).

Det groteske innebærer glidning og utskjening (“glissement, la dérobade”; Iehl 1997 s. 13) i forhold til det som oppfattes som traust virkelig. Det oppstår en hybrid eller “inkoherent”, deformert eller “gal” verden som lager en sprekk mellom bevisstheten og virkeligheten (Iehl 1997 s. 13-14).

“[T]he grotesque, and those who indulge in it, frequently encounter a backlash that takes the form of genealogical abuse, with accusations of illegitimacy, bastardy, or hybridization, terms that indicate structural confusion, reproductive irregularity, or typological incoherence. Genre, genus and genitals are linked in language as in our subconscious. [...] Grotesque forms are material analogues or expressions of spiritual corruption or weakness. Their parts are in a state of anarchy, producing an impression of atrocious and inappropriate vitality” (Harpham sitert fra Mullen 2013 s. 76).

“Certain animals are especially suitable to the grotesque – snakes, owls, toads, spiders – the nocturnal and creeping animals which inhabit realms apart from and inaccessible to man. Partly for the same reason (to which their uncertain origin is added) the same observation applies to vermin. [...] The plant world, too, furnishes numerous motifs, and not only for the ornamental grotesques. The inextricable tangle of the jungle with its ominous vitality, in which nature itself seems to have erased the difference between plants and animals, is so grotesque that no exaggeration is needed.” (Kayser 1963 s. 182-183)

“The grotesque is a structure. Its nature could be summed up in a phrase that has repeatedly suggested itself to us: THE GROTESQUE IS THE ESTRANGED WORLD. [...] But who effects the estrangement of the world, who announces his presence in this overwhelming ominousness? Only now do we plumb the final depth of the horror that is inspired by the transformed world. These questions remain unanswered. Apocalyptic beasts emerge from the abyss; demons intrude upon us. If we were able to name these powers and relate them to the cosmic order, the grotesque would lose its essential quality. [...] We are unable to orient ourselves in the alienated world, because it is absurd.” (Kayser 1963 s. 184-185)

“[S]everal contradictory feelings are aroused by the grotesque; we smile at the deformation but are appalled by the horrible and monstrous elements as such. The basic, feeling, however [...] is one of surprise and horror, an agonizing fear in the face of a world which breaks apart and remains inaccessible.” (Wolfgang Kayser sitert fra Mullen 2013 s. 263)

“[T]he grotesque has proved an enduring tool for examining social and cultural concerns, for exploring the anxieties of a given period, and for doing so with humor, even if it is of the dark variety.” (Mary McAleer Balkun sitert fra Mullen 2013 s. 431) “The grotesque also emerges ‘in societies and eras marked by strife, radical change or disorientation’ [...] [it can] draw attention to cultural assumptions and biases, [...] challenge existing beliefs, and [...] reveal human shortcomings.” (Rosemay G. Thompson og Mary McAleer Balkun sitert fra Mullen 2013 s. 63) Det groteske er ambivalent på en måte som uttrykker frustrasjonen ved en uløst konflikt (Maurice Lévy gjengitt fra Mullen 2013 s. 98).

“I sin studie *Das Groteske im Prosawerk von Vladimir Nabokov* peker Maria-Regina Kecht på at inkongruensen er et av groteskens fundamentale kjennetegn og at det inkongruente bare kan fastslås i forhold til noe det ikke samsvarer med. I overensstemmelse med dette premisset drar hun den slutning at “en av de essensielle eiendommelighetene ved grotesken er den vedvarende konflikten mellom to inkompatible semantiske områder. Plutselig gjør man den erfaring at et fullstendig annerledesartet, vesensforskjellig virkelighetsområde kolliderer med det system av relasjoner man er fortrolig med, og som ved sine ordninger og normer gir oss en følelse av sikkerhet og gyldighet” [...] det hører med til groteskens vesen at den unndrar seg enhver tydning” (Knut Brynhildsvoll i [https://www.idunn.no/edda/2002/02/identitetskrisen_i_peer_gynt_-_belystfra_groteskestetiske_synspunkter; lesedato 20.11.15](https://www.idunn.no/edda/2002/02/identitetskrisen_i_peer_gynt_-_belystfra_groteskestetiske_synspunkter;lesedato%2011.15)).

“Den groteske teksten er således kjennetegnet ved at den hele tiden uformidlet og til leserens eller tilskuerens overraskelse oscillerer mellom forskjellige virkelighetsplan, et trekk som er gjennomgående i *Peer Gynt*, hvor teksten uavbrutt og overgangsløst slår om fra empirisk til fantastisk referanse, mens tilbakekomsten til lokal bevissthet ofte skjer i form av harde kollisjoner, brå oppvåkninger, plutselige demaskeringer etc. Gerhard Mensching har i sin studie, *Das Groteske im modernen Drama* formulert groteskeffektens tilblivelse slik: “Blir det realistiske fremstillingsnivå ikke helt forlatt av fortelleren, men stadig overlappet av eller blandet sammen med det fantastiske, oppstår den groteske strukturs virkning”.” (Knut Brynhildsvoll i [https://www.idunn.no/edda/2002/02/identitetskrisen_i_peer_gynt_-_belystfra_groteskestetiske_synspunkter; lesedato 20.11.15](https://www.idunn.no/edda/2002/02/identitetskrisen_i_peer_gynt_-_belystfra_groteskestetiske_synspunkter;lesedato%2011.15))

“Den groteske kunsten ytrer seg i første rekke gjennom de urene former og monstrøse blandinger. I Ibsens verk er disse hybride miksturene i særlig grad representert i *Peer Gynt*, hvor hovedpersonen selv inkarnerer den fremtredelsesform professor Rubek i den reviderte versjonen av “Opstandelsens dag” kaller

“mennesker med dulgte dyreansikter”. Allerede i 2. akt lar han seg som tegn på sin dyriske eksistens utruste med “troldbrogen” og hans eget “blandingskræ” av et avkom er følgelig “faer (s)in opp af dage”. Når Peer utvikler sin visjon om koloniseringen av Sahara ser han for seg at oasen befolkes av bastarder, fremgått av en krysning av dølsk og arabisk blod, og når han møter igjen Bøygen i slutten av 4. akt, er det i en sfinx’s skikkelse, dvs. i form av et “underlig (...) krydsningsdyr”. Det er i det hele tatt typisk for Peer at han oversetter sitt spaltede indre til kroppsspråklige metaforer som betoner sammenfallet av det forskjelligartede og således permanent kreerer anatomiske transformasjoner av stilfiguren *coincidentia oppositorum*.” (Knut Brynhildsvoll i https://www.idunn.no/edda/2002/02/identitetskrisen_i_peer_gynt_-_belystfra_groteskestetiske_synspunkter; lesedato 14.12.15)

Rémi Astruc har skrevet bøkene *Groteske sinnsforvirringer: Det komiske “sjokkets” estetikk* (2010) og *Fornyselsen av det groteske i romanen i det 20. århundre* (2010; begge på fransk). “In his 2010 book, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siecle*, Remi Astruc highlights ambiguity as a defining characteristic of the grotesque. He says, “[...] the grotesque is the impossible brought to life, the embodiment of the discomfort that comes from reflecting on otherness [...] The blend of masculine and feminine, the everyday and the fantastic, human and animal, natural and synthetic, sensual and revolting...” (<https://champagneisle.wordpress.com/2012/07/22/the-beautiful-and-the-grotesque-gaultier-at-the-deyoung/>; lesedato 13.02.15).

Den amerikanske forfatteren og kritikeren Joyce Carol Oates skrev i essayet “Reflections on the Grotesque” (1994): “Is a ghost story inevitably of the genre of the grotesque? – no. Victorian ghost stories, on the whole, are too “nice” – too ladylike, whatever the sex of the writer. [...] The grotesque is the hideous animal-men of H.G. Wells’s *The Island of Doctor Moreau*, or the taboo-images of the most inspired filmmaker of the grotesque of our time, David Cronenberg (*The Fly, The Brood, Dead Ringers, Naked Lunch*) – that is, the grotesque always possesses a blunt physicality that no amount of epistemological exegesis can exorcise. One might define it, in fact, as the very antithesis of *nice*.” (her sitert fra Mullen 2013 s. 55)

“Den groteske “uropplevelse” inntreer ifølge [Wolfgang] Kayser ved at det plutselig bryter inn noe fremmed og demonisk i hverdagen som truer med å avskaffe den tilvante orden og som derfor forårsaker angst og skrekk. Denne uhyggen økes ytterligere dersom den empiriske verden ikke helt og holdent forlates, men beholdes som en kontrast til det fantastiske virkelighetsplan. Kayser skjelner mellom en fantastisk form for groteskkunst og en form som fremkommer ved en overdrivelse eller “ekstremisering” av “det grotesk-komiske og satiriske”. På motivplanet kommer den fremmedgjorte verden til uttrykk ved at hybride vesener trenger inn i tilværelsen og driver sitt groteske spill med menneskene, hva enten de viser seg i form av anatomiske misfostre eller maskerte eller kostymerte vesener.

Det finnes ifølge Kayser imidlertid også dyr som per se oppfattes som groteske, deriblant apokalypsens fabelvesener, slanger, skrubbusser o.l. I planteverdenen har grotesk-kunstneren en affinitet til det innfiltrerte og ugjennomtrengelige som til tider gis skinn av å være levende slik at grensen mellom den botaniske verden og mennesker og dyr nedbrytes. Selve innbegrepet av den groteske erfaring er ifølge Kayser dårehuset og vanviddets verden: “Møtet med vanviddet er liksom en av de urerfaringene av det groteske som livet påtvinger oss”. Som innfallsvinkel til den groteske fremstilling tjener fortelleteknisk sett ofte drømmen, dagdrømmen eller demringstilstanden mellom våken drøm og drøm. Groteskbegrepets nærhet til vanvidd og drøm og de dermed sterkt forskjøvede virkelighetsparametre fører med seg at tematiseringen av identitetstapet, subjekterosjonen og identitetsfluktuasjonen inntar en fremtredende plass i groteskkunsten.” (Knut Brynhildsvoll i https://www.idunn.no/edda/2002/02/identitetskrisen_i_peer_gynt_-_belystfra_groteskestetiske_synspunkter; lesedato 20.11.15)

“The grotesque is the estranged world ... We are so strongly affected and terrified because it is our world which ceases to be reliable, and we feel that we would be unable to live in this changed world. The grotesque instills fear of life rather than fear of death. Structurally, it presupposes that the categories which apply to our world become inapplicable.” (Wolfgang Kayser i *The Grotesque in Art and Literature*, 1963; her sitert fra Mullen 2013 s. 14-15)

Det groteske “suggests an anarchy of parts, the absence of proportion” (Harpham 1982 s. 111). Det består av uttrykk som blander “the disgusting and the beautiful, images that tested our categories, especially those of “art” and “nature” by existing impossibly in both modalities at once.” (Harpham 1982 s. 182) Det har blitt hevdet at grotesk estetikk er spesielt vanlig i krisetider og under sosiale omveltninger (Henckmann og Lotter 1992 s. 94). “It is no accident that the grotesque mode in art and literature tends to be prevalent in societies and eras marked by strife, radical changes or disorientation” (Philip Thomson sitert fra <https://victorianweb.org/genre/grotesque.html>; lesedato 10.05.22). Stabil mening undergraves og det åpnes et rom for det usikre (Nina Jambrina i <http://narratologie.revues.org/6787>; lesedato 19.01.15).

Det groteske er kjennetegnet av forvridninger og forvrengninger (Iehl 1997 s. 57). Det virker truende ved å være ukontrollerbart (Iehl 1997 s. 16). Det rommer spenning, ambivalens og ubestemthet (Iehl 1997 s. 26). Det er noe ubestemt ved selve de groteske vesenene (Günter 2008 s. 265). Noe kan dessuten være grotesk ved å være unaturlig stort, oppblåst, enormt (Iehl 1997 s. 65). Det groteske er anti-dialektisk: det skiller i stedet for å forene; forening av motsetninger framvises som en umulighet (Iehl 1997 s. 57). Noe framtrer som uforutsigbart og underlig, fremmed. Figurene representerer både form og oppløsning (Günter 2008 s. 265).

“[W]e feel precisely the same emotion concerning a painting of something disgusting as we do concerning the disgusting object itself, and so we lose the

distinction between art and reality. This must be why pure art can be pushed to the verge of the grotesque, but can never be grotesque itself. Paradoxically, although the grotesque is closer to pure art than any other art form, it is also utterly opposed to pure art.” (Harpham 1982 s. 181)

“The freak is an object of simultaneous horror and fascination because, in addition to whatever infirmities or abilities he or she exhibits, the freak is an *ambiguous* being whose existence imperils categories and oppositions dominant in social life. [...] Freaks cross the borders that divide the subject from all ambiguities, interconnections, and reciprocal classifications, outside or beyond the human. They imperil the very definitions we use to classify humans, identities, and sexes – our most fundamental categories of self-definition and boundaries dividing self from otherness.” (Elizabeth Grosz sitert fra Mullen 2013 s. 263)

“Tod Browning’s classic 1932 film *Freaks* provides a strong grounding for the carnivalesque grotesque as an affirmative means to read the “abnormal” content and form of fantastic films. [...] a horrific sensationalism to finally mark these ostensibly “sympathetic” freaks with an irreconcilable otherness. [...] As Garland-Thomson (1997) says, “Bakhtin’s concept of the disorderly body as a challenge to the existing order suggests the radical potential that the disabled body as sign of difference might possess within representation” (p. 38). Like the hybrid nature of the fantastic film, the disorderly carnivalesque body is so potentially transgressive because grotesquerie breaks down individual body definition at the collective level of ritual. According to Brottman (2005), the grotesque – and by extension, the abject and interstitial – has the potential to cause not only fear and horror but humor and laughter, due to its quality as “evidence of an absence of bodily control, witnessed most vividly by the collapse of bodily boundaries and the external appearance of things that should properly be kept inside the body” (p. 12). [...] Brottman (2005) argues that the horror and laughter alternately evoked by the grotesque and carnivalesque figure (whether in freak shows, films, or elsewhere) releases a sense of repressed otherness linked to “human ambivalence about the material bodily stratum,” our widespread cultural fascination with “freakish” bodies (p. 46), and the horror “of being human and of having a human body” (p. 48). Even as it plays upon fears about the potential for bodily disablement the grotesque carnival figure is therefore liberating because it paradoxically erases distinctions between individual humans (whether disabled or nondisabled) by invoking the collectively shared human state of corporeal embodiment. Within the rituals of carnival, as in the fantastic film in modern society, the grotesque figure becomes the “fantastic” marker through which one’s individual experience gives way to a collective vision as bodily boundaries collapse with the temporary inversion of shared cultural values. In the case of *Freaks*, Brottman (2005) argues that Browning’s carnivalesque film erases binary distinctions between “human monsters” and “monstrous humans,” instead positing all people (including the film’s viewers) as “freaks” within the collective state of corporeal embodiment: “a set of deformed caricatures whose individual identity is no longer recognizable,

bound forever to other strange bodies and misshapen, atrophied selves” (p. 29).” (Church 2006)

Den britiske skuespilleren Boris Karloff regnes som en av de mest groteske skikkelsene i filmkunsten på 1900-tallet, med sin fremmedhet og hybriditet som vekket ubehag hos seerne (Mullen 2013 s. 90).

“[T]he grotesque depends not only on physical conditions, the deformity of which most people would recognize, but also on our conventions, our prejudices, our commonplaces, our banalities, our mediocrities. [...] Each age redefines the grotesque in terms of what threatens its sense of essential humanity.” (Harpham sitert fra Mullen 2013 s. 280) Den groteske menneskekropp er ikke beherskbar, den “går over sine bredder” i retning det ikke-menneskelige (Mullen 2013 s. 264).

Den russiske kulturforskeren Mikhail Bakhtin oppfatter det groteske som det sentrumsløse som blander oppe og nede, hellig og profant, indre og ytre (gjengitt fra Günter 2008 s. 264-265). Det foregår en omsnuing og blanding, f.eks. av kjærlighet og død, av det spirituelle og det dyriske, av det skrekkelige og det latterlige. Ifølge Bakhtin viser den groteske kropp at mennesket ikke har kontroll, fordi kroppen framstår som åpen, gjennomtrengelig og sårbar (gjengitt fra Mullen 2013 s. 97). Han hevdet at den franske renessanseforfatteren François Rabelais’ romaner er prototypiske for det groteske i fiksjonstekster (Günter 2008 s. 268). “Bachtin cites the example of an old, dying, pregnant woman as a typical grotesque image” (Dalgård 1982 s. 11).

“[W]hereas Bakhtin sees the grotesque as containing all the principles of comic art, and that he placed the grotesque at the heart of the carnivalesque, Kayser is invariably not amused by the grotesque.” (Ålovstrud 2007 s. 13)

Djevelen framstilles ofte som en grotesk skapning: en blanding av det menneskelige og det dyriske (bukkefot, horn, hale, mye kroppshår), og han representerer en omsnuing av kristen moral (Haindl 2007 s. 59).

Den romerske arkitekten Vitruvius felte i det siste århundret f.Kr. en streng dom over nye tendenser i arkitekturen, med det han kalte en “fordervet smak” for det som er mot naturens orden (Iehl 1997 s. 6). “[D]et groteske blir et aktivt prinsipp for undergraving. Alle hierarkiene støtes om, snus på hodet, for å fremme metamorfosens dynamikk.” (Iehl 1997 s. 11).

Groteske småfigurer tegnet i margin i middelalder-manuskripter (“drollerier”, på engelsk kalt “drolleries” og “drollery”) ligner ofte på steinmonstrene i periodens katedraler (Ernst 1991 s. 610). En “drollery” er en “small comic figure (or part of a figure) drawn or painted in the margin of an illuminated manuscript or hidden in a border or in the decoration of an initial letter. Christopher de Hamel suggests that drolleries and grotesques may have served as mnemonic devices, since medieval

manuscripts were neither foliated nor paginated” (Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05). De groteske skikkelsene i margen kunne foreta seg ting som stod i klar kontrast til tekstenes religiøse innhold (Zima 1995 s. 152). “Marginal Creatures; animal musicians, apes and hares, impudent antics, grotesques and drolleries. [...] What do they all mean, these lascivious apes, autophagic dragons, pot-bellied heads, harp-playing asses, arse-kissing priests and somersaulting jongleurs that protrude at the edges of medieval buildings, sculptures and illuminated manuscripts? asked Michael Camille in ‘Image on the Edge’, 1992, one of the first monographs on the subject. [...] Hybrid creatures behaving badly. One wears the cowl of a monk. To modern eyes such images are shocking in a devotional work, but in medieval manuscripts marginalia are often scatological. They can be understood as reminders of what sin looked like, or commentaries on social and religious conventions.” (<http://pinterest.com/cobwebmoth/marginal-creatures-animal-musicians-apes-and-hares/>; lesedato 29.05.13)

“A distorted, fantastic, or incongruous figure drawn or painted in the margin of an illuminated manuscript, incorporated into the decoration of an initial letter, or hidden in an ornamental border. According to Geoffrey Glaister (Encyclopedia of the Book, Oak Knoll/British Library, 1996), the word grottesca was first used in Italy to describe images in the murals found in buildings constructed during the reign of Nero (A.D. 37-68). Michelle Brown notes in *Understanding Illuminated Manuscripts* (Getty Museum/British Library, 1994) that the grotesques found in medieval manuscripts are usually unrelated to the text, but some may have meaning associated with their appearance in bestiaries. Christopher de Hamel suggests that some may have served as mnemonic devices, since medieval manuscripts were neither foliated nor paginated (*The British Library Guide to Manuscript Illumination*, University of Toronto Press, 2001).” (Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

I verket *Kritikk av dømmekraften* (1790) har den tyske filosofen Immanuel Kant “his own idea about why the grotesque resists being classed as art. There is “one kind of ugliness alone,” he says, which “is incapable of being represented conformably to nature without destroying all aesthetic delight, and consequently artistic beauty, namely that which excites *disgusts*.” The grotesque is preeminently the art of disgust; we can think, for example, of [Edgar Allan] Poe’s definition of the grotesque as involving “much of the beautiful, much of the wanton, much of the *bizarre*, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust.” [...] An adequate figure for Kant’s scheme might be a line representing the possibilities of artistic expression, at one end of which lies non-representational art wholly divorced from any prior reality, and communicating no meaning accessible to logic; and at the other end of which lies wholly representational art that accepts both the goal of mimesis and the burden of meaning. The grotesque, in Kant’s scheme, would lie just beyond both terminal points of that line; or perhaps it would be more accurate to say that the very tips of the line would be called grotesque. We might more easily imagine a curved line with the tips almost meeting, separated by

a space of art/non-art, the grotesque, in which the disgusting mingles with the ultra-aesthetic, the brutish with the freely playing fancy, a realm in which art is manifest primarily as sensation.” (Harpham 1982 s. 181-182) Amerikaneren Edgar Allan Poe ga ut novellesamlingen *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840).

I forordet til sitt skuespill *Cromwell* (1827) skrev den franske dikteren Victor Hugo at mennesket er både kropp og ånd, skygge og lys, tyngde og letthet i lik blanding, og at det groteske er en estetisk konsekvens av disse blandingene (her gjengitt fra <http://narratologie.revues.org/6774>; lesedato 19.01.15). Hugo kan blande det sublime og det groteske (Auerbach 1988 s. 436).

Om en av hovedpersonene i Emily Brontës roman *Wuthering Heights* (1847) skriver Geoffrey Galt Harpham: “Heathcliff’s special allure is the sense he fosters that identities are not necessarily discontinuous, but could flow into each other. This sense of flowing-into is a consistent quality of the grotesque, in which not only identities, but codes, systems, and distinctions of any kind are thrown together with no dominant principle that would enable us to determine what the entity is by itself, what is properly the inside and what the invader outside. In grotesque forms the alien outside has merged decisively with its victim-mate-self to produce a condition of such exquisite disorder that it is impossible to distinguish host and parasite.” (Harpham 1982 s. 106) Heathcliff er først og fremst skremmende, mens andre litterære figurer er grotesk-komiske, f.eks. noen av barna i Roald Dahls *Charlie and the Chocolate Factory* (1964). Den tyske dramatiker Bertolt Brechts karakterer “er som regel karikerte og groteske” (Ine Therese Berg i *Morgenbladet* 20.–26. januar 2012 s. 31). En persons skygge kan se grotesk ut – fordreid og ute av proporsjoner.

Den polske forfatteren og multikunstneren Stanislaw Ignacy Witkiewicz (som også kalt seg selv Witkacy) “had served with the Russian Imperial Guard and accompanied the anthropologist Malinowski, who was a close friend of his, on expeditions to the South Seas, Witkiewicz painted in a style akin to that of the Expressionists, but also foreshadowing much of present-day psychedelic painting – he experimented with taking drugs – and wrote grotesquely dream-like dramas that anticipate much of the Theatre of the Absurd of the fifties and sixties” (Martin Esslin i Bradbury og McFarlane 1978 s. 554).

Ifølge den britiske 1800-tallsforfatteren John Ruskin “the grotesque disdains the middle ground, and can perhaps only be defined as the art of moral extremes; the grotesque is any kind of art that stands at the margins of experience, that enlarges our conception of human capacities.” (Harpham 1982 s. 184) Det Andre og det egne sammenblandes og kan fungere som et bilde på moralsk usikkerhet (Mullen 2013 s. 140-141).

“Grotesk” har blitt brukt som sjangerbetegnelse. Den tyske filosofen og forfatteren Salomo Friedlaender (med psevdonymet Mynona) ga ut en rekke “grotesker”

(Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 187). Blant Friedlaenders verk er *Trappiststreik og andre grotesker* (1922), *Jeg har lyst til å bjeffe og andre grotesker* (1924) og *Den leende Job og andre grotesker* (1935). Tyskeren Hermann Harry Schmitz publiserte groteske historier/noveller. Den østerrikske forfatteren Gustav Meyrink (pseudonym for Gustav Meyer) publiserte mange noveller med groteske trekk. Hans noveller ble i 1913 samlet i verket *Den tyske spissborgers magiske horn* (tittelen henspiller på en samling av folkeviser fra den tyske romantikken).

Grotesk som sjanger ligger svært nær parodi, satire og tragikomedie. I satirer skjuler det seg derimot et ideal, noe å streve etter, mens dette mangler i grotesker: "I satiren blir virkeligheten framstilt som mangelfull og gjennom det oppstår et ideal, mens i grotesker framstår det mangelfulle som det normale og leder ikke mot noe ideal." (Arnold Heidsieck i *Det groteske og det absurde i moderne drama*, 1969, her sitert fra <https://theses.cz/id/vf04pe/22644-260062569.pdf>; lesedato 19.04.22). Kjennetegnet ved grotesken som sjanger er først og fremst at grotesk estetikk dominerer, dvs. at to elementer som står i kontrast til hverandre er satt sammen (<https://theses.cz/id/vf04pe/22644-260062569.pdf>; lesedato 19.04.22).

En av "the hallmarks of the grotesque is the *synthesis* of genres. [...] Grotesque structure includes a synthesis of traditional genres, so that new and surprising juxtapositions come about." (Dalgård 1982 s. 124 og 142)

Middelaldersjangeren fatrasie var en lyrisk sjanger med grotesk innhold (Quinsat 1990 s. 108). Commedia dell'arte-figurene kan kalles groteske (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 186). Den franske 1600-tallsmaleren Jacques Callot lagde noen grotesk-komiske bilder (Iehl 1997 s. 36-37). I Edgar Allan Poes novelle "The System of Dr. Tarr and Professor Fether" oppnås det en grotesk effekt gjennom at legene og de syke blir umulig å skille fra hverandre (Iehl 1997 s. 73). Tyskerens Wilhelm Buschs fortelling *Eduards drøm* (1891) regnes av noen eksperter som hans mest groteske verk, i dette tilfellet uten hans egne illustrasjoner. Mange litterære figurer framtrer som groteske, f.eks. hos den engelske forfatteren Charles Dickens på 1800-tallet (Mr. Pecksniff og Mrs. Gamp i *Martin Chuzzlewit* og flere i andre av hans romaner). Et hovedpoeng i Michael Hollingtons bok *Dickens and the Grotesque* (1984) er at "attraction of repulsion [...] is the hallmark of the Dickensian grotesque." (s. 232)

Dickens sin "tendency to equate the grotesque with the strange in *The Old Curiosity Shop* is conventionally romantic. By the time of *Great Expectations*, however, he had expanded his notion of the grotesque as a stock property of comic convention, to a "grotesque tragic-comic conception" that, he said, inspired the novel. Significantly, Dickens applies the grotesque not to oddity of character or scene but to a conception of something inherently contradictory in the human situation, which is best brought out by the deliberate mixing of genres and types appropriate to the tragic-comic. The grotesque has often been regarded as an aspect of the Romantic reaction against Neoclassicism, an attempt to summon up the

demonic and Dionysian aspects of the world by reimporting the horrific and supernatural into the well-manicured world of Augustan limits. The grotesque is thus viewed as a foil to the sublime, a comic employment of the satirical as a counter to the tragic vision. Like Shakespearean comic relief or the riotous satyr plays which rounded off the trilogies of classical Greek theater, the grotesque presents an upside-down, distorted version of what has been represented in more elevated terms. [...] It was the formal literary means both of giving expression to a perception of the world as a place at once ordinary and extraordinary, ludicrous and sublime, and of unifying such contrarities through the conception of the tragicomic and the use of grotesque contrasts associated with it.” (Michael Goldberg i <http://www.victorianweb.org/authors/dickens/dickens3.html>; lesedato 05.03.15)

Blant karakterene i Dickens’ roman *The Old Curiosity Shop* (1841) er det noen groteske skikkelser. Den groteske Daniel Quilp jakter på Nell Trent og hennes bestefar fordi de skylder han penger og fordi han vil gifte seg med Nell. Quilp er liten av vekst, men med et uvanlig stort hode. “In *The Old Curiosity Shop* [...] Dickens states his intention of surrounding Little Nell with “grotesque and wild, but not impossible companions” (Preface, xii)” (Hollington 1982).

“In most of Dickens’s novels, the grotesque, morbid and macabre are present in one form or another. Freud called the funny grotesque a form of ‘humour’, and its manifestation in Dickens comes from the sense of estrangement evoked by his animism. Kincaid thus argues that the grotesque has a presence in most of Dickens’s novels and that: ‘It generally concerns itself with the demonic aspects of existence or, more generally, with a perception of the terrors and absurdities of internal and external traps.’ ” (Ålovsrud 2007 s. 22)

“By the time of *Great Expectations*, however, he [Dickens] had expanded his notion of the grotesque as a stock property of comic convention, to a “grotesque tragic-comic conception” that, he said, inspired the novel. Significantly, Dickens applies the grotesque not to oddity of character or scene but to a conception of something inherently contradictory in the human situation, which is best brought out by the deliberate mixing of genres and types appropriate to the tragic-comic.” (Michael Goldberg m.fl. i <https://victorianweb.org/authors/dickens/dickens3.html>; lesedato 10.05.22)

I Dickens’ historiske roman *A Tale of Two Cities* (1859) handler noen av karakterene “offensive and uncivilized, as an affront to decency and an outrage to normality [...] expressed in the exaggeration of their hate. But the reader’s reaction to the abnormal can vary a great deal. Some will find these kinds of examples sickening or horrifying, some find it funny, and some will find it both things at once.” (Ålovsrud 2007 s. 31)

“The most striking examples of the body as commodity in the novel [Dickens’ *Our Mutual Friend*, 1865] is in the taxidermist Mr. Venus’s shop. His name is a

grotesque symbol of love, and he is a grotesque artist. His shop is one hideous extended metaphor of the flesh – money equation, with human molars in the drawer among the halfpence, and the partially assembled skeleton of a French gentleman in the corner. ‘Bones, various. Skulls, various. Preserved Indian baby. African ditto. Bottled preparations, various. Everything within reach of your hand, in good preservation. The mouldy ones a-top. What’s in those hampers over them again, I don’t quite remember. Say, human various. Cats. Articulated English baby. Dogs. Ducks. Glass eye, various. Mummied bird. Dried cuticle, various.’ (81) Mr Venus refers to the human remains as he would refer to groceries in a grocery store. His wide selection of grotesques such as preserved babies in glass jars and hampers that he labels with a rather unfavourable indifference as ‘human various’, produce a sense of horror in the reader. When babies, the most innocent and pure of all human creatures, are taken advantage of even in death, displayed for entertainment in the horror cabinet, and used purely for economic reasons, all common sense and reason warns us that this is an unholy act. [...] Silas Wegg, the villain hired by Boffin in order to have someone read to him, has taken the flesh–money equation a step further. He has commodified himself by selling his amputated leg to Mr. Venus for a few pounds, to be included in one of Venus’s reassembled skeletons.” (Ålovsrud 2007 s. 74-75)

“If Bakhtin saw the grotesque body as a source of regeneration but seems to have failed to perceive its horror, fragmentation and dismemberment are often brought to the fore by Dickens, in whose fiction the hybrid, fragmented grotesque body is obsessively represented as a source of fascination, not untinged with repulsion and horror (for example Carker’s teeth) or fun (the ubiquitous leg).” (Isabelle Hervouet-Farrar i <https://www.cambridgescholars.com/resources/pdfs/978-1-4438-6756-6-sample.pdf>; lesedato 10.05.22)

Den tyske forfatteren Jakob Michael Reinhold Lenz framstiller livet som “a serious and at times grotesquely comic business in which, more often than not, men behaved with destructive irrationality, slaves to their impulses and victims of their emotions.” (Howarth 1978 s. 154)

“The one production of the Théâtre de l’Oeuvre that has had the greatest historical significance was not seen as anything more than a scandalous, schoolboy joke in its own time. Alfred Jarry’s *Ubu roi* (“King Ubu”) was produced in 1896, with nonrealistic settings and costumes. All the scene settings were displayed simultaneously on a backdrop, and the costumes and makeup were deliberately grotesque, as was the acting style, an amalgam of buffoonery, the horror of Grand Guignol, and extravagant mock-tragedy.” (<https://www.britannica.com/art/theater-building/The-influence-of-Reinhardt>; lesedato 26.05.20)

Den italienske dramatiker Luigi Chiarelli prøvde å skape “grotesk teater” med skuespillet *Masken og ansiktet* (1916), med en blanding av skeptisisme, paradokser, absurditeter, parodier og ekstravaganse (Arrighi 1956 s. 117). Det groteske er også

et sentralt innslag i Howard Phillips Lovecrafts novelle “The Lurking Fear” (1923) (Iehl 1997 s. 75). Den spanske dramatikeren Ramón del Valle-Inclán skrev på 1920-tallet noen satiriske komedier, f.eks. *Don Frioleras horn* (1921), i en sjanger han kalte “*esperpentos* (i.e. ‘scarecrows’ or ‘grotesques’)” (Howarth 1978 s. 170). Den spanske maleren og forfatteren Eugenio Fernández Granells *Romanen om Tupinamba-indianeren* (1959; utgitt i Mexico, og først i 1982 trykket i Spania) framstiller krig på en absurd og grotesk måte (Strosetzki 1996 s. 333). Granells skrivemåte har dessuten “esperpentiske” trekk. Esperpento er en litterær stil som bruker ironiske, forvridde, groteske og tingliggjørende framstillingsmåter for å kritisere samfunnet. “Esperpento is a type of theatre developed by Ramón del Valle-Inclán (1869-1936) focusing on characters whose physical and psychological characteristics have been deliberately deformed and warped to the point where they become grotesque caricatures. Valle-Inclán used this esperpento as a vehicle for social and political satire.” (<http://dictionary.reverso.net/spanish-english/esperpento>; lesedato 18.11.13)

“For most people now blackface is assumed to have been so evidently a grotesque and offensive exaggeration of blackness that it was a signalling with a vengeance. However, it is worth noting, first, that sometimes – so it is claimed – audiences did mistake blackface performers (including Jolson and Tucker) for African-Americans [...]. Second, there was a range of exaggeration in the blacking up, some involving big white lips and crinkly toupees, but some quite naturalistic.” (Dyer 2007 s. 148)

Fritz Gysin har skrevet avhandlingen *The Grotesque in American Negro Fiction: Jean Toomer, Richard Wright, Ralph Ellison* (1975). “Gysin who has studied the grotesque in *Invisible Man* [av den amerikanske forfatteren Ralph Ellison, utgitt 1952] says that “almost all the persons in *Invisible Man* assume grotesque traits; several of them are portrayed as actual grotesque figures” (1975:178). Gysin is right to point out that “the deviations from the normal human figures consist in the concentration on – or stressing – of physical deformity, the surface distortions frequently suggesting an inner incongruity [...]” (ibid. : 178).” (http://www.ummtodz/IMG/pdf/Carnivalisation_and_the_Sacred_Word_in_Ralph_Ellison_s_Invisible.pdf; lesedato 18.03.15)

Den franske 1700-tallsforfatteren marki de Sade snur i sine tekster om på konvensjonelle begreper. Han foretar en “grotesk inversjon” av tradisjonelle moralske målestokker, der det gode kan komme til uttrykk som fysisk smerte (Fauskevåg 1982 s. 133).

Den franske forfatteren Gustave Flaubert skrev 21. august 1846 til Louise Colet: “Det grotesk triste har for meg en uhørt sjarm; det korresponderer med min komiske bitterhets intime behov” (sitert fra Gengembre 1990 s. 107). Hovedpersonen i den tyske forfatteren Wilhelm Raabes roman *Stappekake: En sjø- og mordhistorie* (1890) kalles som barn for “stappekake” og mobbes også på andre måter. Heinrich Schaumann var svært tjukk da han var barn, og gjorde det dårlig på

skolen. Han var grotesk i sin matgladhet, latskap og gjennom å ese ut over alle rimelige grenser (Günter 2008 s. 269). Antagonisten Eduard framstilles også som grotesk. Dessuten framstår selve romanen som et “uformelig og hybrid monstrum” (Günter 2008 s. 267) som vrir seg unna enhver tydelig sjangerbestemmelse (jf. romanens undertittel). Det groteske unnviker sjangrenes avsluttede konturer (s. 268).

I kapitlet “Øl” i Aksel Sandemoses roman *En flyktning krysser sitt spor: Espen Arnakkes kommentarer til Janteloven* (1933) skildres en kropp som nesten er dyrisk i sin abnormitet: “En kropp kan i blant bli utsatt for enorme ødeleggelse og likevel på en ubegripelig måte henge ihop. Paul Himmelby hadde ingen synlig hals lenger. Svulne poser hang fra kinnene ned på skuldrene. Øynene hans så en nesten ikke, bare det røde slimet som fløt ut av sprekkene. Brystkassen var forsvunnet i den veldig vommen som gikk liksom helt opp under kjeveposene, og denne vommen var merkelig nok flat, men sluttet i en hengende sekk mellom knærne på ham. De uformelige armer stakk ut som luffer på en sel. Han vraltet pesende av sted på sine store og uformelige laddeføtter og siklet nedover hele sin skrekkelige buk. I årevis hadde han ikke tatt til seg annen næring enn øl. [...] Ble ikke denne stinkende haug av bedrevet kjøtt grepet av gru ved seg selv når han våknet og kjente sin svine-kropp? Måtte han til flasken igjen, måtte han skitne til en smågutt som engang så dagens lys og fikk navnet Paul Himmelby?”

Utdraget ovenfor fra Sandemoses roman slutter med spørsmålet om mennesket har fri vilje. Ble Paul Himmelby født til å gå til grunne i alkohol, eller valgte han frivillig det som livet hans har utviklet seg til? Fortelleren ser i fantasien for seg den lille gutten Paul Himmelby, og undres om den uhyggelige, nesten umenneskelige drankeren allerede var der da, som en spire i smågutten. Han har endt opp mer som et dyr enn et menneske (“som luffer på en sel,” “svine-kropp”). Beskrivelsen av han er grotesk, så ekkel at den nesten blir morsom. Mannen har ingen hals eller brystkasse og uformelige armer. Han har en enorm “buk”, der ordet “buk” kan gi assosiasjoner til slangen i paradiset og syndefallet (Gud forbanner slangen og dømmer den til å krype på sin buk). Han er en slags kong Øl, som en kjempesvamp.

Den amerikanske forfatteren Alfred Chesters roman *The Exquisite Corpse* (1967) har blitt oppfattet som full av “grotesqueness” (Kochhar-Lindgren, Schneiderman og Denlinger 2009 s. 155). Den amerikanske forfatteren Saul Bellow har “en egen evne til komisk-grotesk karakterisering av bipersoner som man må til Dickens for å finne maken til, en vakker balanse mellom åpen, modernistisk sensibilitet, klare realistiske forpliktelser og stor språklig innovasjonslyst.” (*Morgenbladet* 10.–16. juli 2015 s. 38)

Østerrikeren Clemens J. Setz “skriver historier om pestramte visitkort, diarrefremkaldende børn og kunst smuglet op på månen. Han er en ny grotesk stemme i tysksproget litteratur og lige nu aktuell med tre bøger på henholdsvis dansk, engelsk

og tysk. [...] Setz sætter en ære i det groteske. I et interview med tysk radio har han udtalt, at dette mangler at blive udforsket i tysk litteratur. [...] Det skæve, underlige og anderledes finder man også hos forfatteren selv. [...] I "Visitkortene" opfører vanemennesket Martinas visitkort sig pludselig underligt. De begynder at lugte og få små væskefyldte blærer. Som en anden pestramt Kong Midas bliver alle de ting, Martina kommer i kontakt med, ramt af den bizarre sygdom. [...] Det groteske, anderledes og helt ude i hegnet gør *Kærligheden på Mahlstädterbarnets tid* til en mystisk oplevelse. [...] *Indigo*, der just er udkommet i en engelsk oversættelse, er historien om Clemens Setz, der ansættes som matematiklærer på Helianau Instituttet i Østrig, som huser de såkaldte "Indigo børn". Børnene besidder en uheldig medfødt lidelse, der gør, at mennesker omkring dem får akut hovedpine, diarre og udslæt på huden. Myndighederne ser ingen anden udvej end at internere børnene på et internat, hvor de volder mindst mulig skade på samfundet. Løbende bliver nogle af børnene "relokalisert". Det vil sige, at de bliver overført (forklædt med festhatte eller klædt ud som skorstensfejere!) til steder, der er ukendte for de andre børn og internatets ansatte. Andre børn begår derimod selvmord i fortvivlelse over deres lidelse. I ét af romanens to hovedspor følger man Clemens, der er stærkt optaget af børnenes mystiske relokalisering, og som prøver at finde ud af, hvor børnene bliver bragt hen og ikke mindst hvorfor. I romanens andet hovedspor er det Robert, et tidligere Indigo barn, der fortæller historien. Den voksne Robert har mistet sin "lidelse" og lider nu under konsekvenserne af at have været afskåret fra det øvrige samfund i de mange år under instituttets pleje. Flere gange krydser Clemens og Roberts spor: i de tidlige år, hvor Clemens er lærer for den unge Robert, og i de senere år, hvor Robert opsøger Clemens, for at få mere at vide om baggrunden for sin egen relokalisering, og fordi Robert har fået nys om, at Clemens har trukket huden af en dyremishandler (!) [...] Der findes åbenbart en rejsehåndbog fra det nittende århundrede, der råder unge kvinder til at tage nåle i deres mund, når de med tog passerer gennem mørke tunneller – man ved jo aldrig, hvad mænd kan finde på, når lyset udebliver." (Philip Martinussen i <http://atlasmag.dk/kultur/b%C3%B8ger/ind-i-det-groteske-med-%C3%B8strigs-nye-litter%C3%A6re-superstjerne>; lesedato 08.05.17)

Den svenske forfatteren Sara Stridsberg, som blant annet har skrevet romanen *Drömfakulteten* (2005), sa i et intervju: "Da jeg skrev *Darling River*, følte jeg det var jeg selv som var grotesk, at jeg gikk rundt i verden som et insekt. Krum, ufyselig og ekkel." (*Morgenbladet* 17.–23. september 2010 s. 43)

Mange av den tyske maleren George Grosz' bilder er groteske (Kuenzli 2006 s. 108). Monstrene i dataspill har ofte øgle- og menneskepreg samtidig, og de kan se så store og dumme ut at de virker komiske. De er besynderlige sammensetninger som ikke ligner på noe naturlig. Den amerikanske kunstneren Mark Paulines installasjon *Mummy-Go-Round* er laget av døde dyr som har blitt bearbejdet til å få smilende munnar. Installasjonen har blitt kalt grotesk (Dery 1997 s. 130).

Mary Russos *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity* (1995) “largely builds on Peter Stallybrass and Allon White’s argument that “the grotesque returns as the repressed of the political unconscious, as those hidden cultural contents which by their abjection had consolidated the cultural identity of the bourgeoisie” (8-9). She foregrounds the interdependence of the grotesque and the normal and argues that the grotesque body provides “room for chance” within “the very constrained spaces of normalization” (11), incorporating “female exceptionalism” and the “monstrous and lacking,” taking in both “high” and “low” bodies (22-23). [...] Russo uses the grotesque as an intriguing model for alternative communities that would tolerate heterogeneity. [...] the strange, the risky, the minoritarian, the excessive, the outlawed, and the alien” (Celia Marshik i <https://muse.jhu.edu/article/23063/summary>; lesedato 26.10.21).

Transvestitter har blitt oppfattet som groteske, når menn på en overdreven måte framstår som kvinner (Ramona Curry i Neumann-Braun 1999 s. 201).

Den engelske kunstneren Aubrey Beardsley “shocked and delighted late-Victorian London with his sinuous black and white drawings. He explored the erotic and the elegant, the humorous and grotesque [...] create hundreds of tiny ‘grotesque’ illustrations for the Bon-Mots series [1893-94], three miniature books of witty sayings. In this context, the term grotesque relates to distortion or exaggeration of form to create an effect of fantasy or strangeness. For Beardsley the idea was central to his way of seeing the world. Summing up his own art, he later said, ‘I am nothing if I am not grotesque.’ ” (<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/aubrey-beardsley/exhibition-guide>; lesedato 23.11.21)

De japanske butoh-danserne sminker seg kritthvite og danser groteske danser; noen av framføringene er til minne om atomeksplosjonene i Hiroshima og Nagasaki (Dery 1997 s. 184).

Sceneopptredenene til den amerikanske tungrock-gruppa Gwar (grunnlagt 1987) har blitt kalt grotesk (Wehrli 2005 s. 517). De opprinnelige medlemmene var kunststudenter som egentlig ville lage en parodi på et heavy metal-band. Musikerne i gruppa stod på scenen utkledd som mellomting av monstere, barbarer og zombier. Da gruppa fikk sceneforbud i to amerikanske byer, hevnet de seg i albumet *America Must Be Destroyed* (1991) med å latterliggjøre dem som “var enfoldige nok, til å ta det hele alvorlig” (sitert fra Wehrli 2005 s. 519).

Opp gjennom historien er disse noen av kunstnerne som har lagd groteske malerier, tresnitt og andre bilder: Giuseppe Arcimboldo (f.eks. bildet *Vann*), Cornelius Floris, Etienne Delaune, Christoph Jamnitzer, Nicasiaus Rousseel (han levde på 1600-tallet, men hans *Book of Grotesques* ble utgitt i 1925), Marco Dente, Agostino Veneziano, Giovanni Antonio da Brescia, Peter Flötner og på 1900-tallet blant andre karikaturtegneren Gerald Scarfe. Karikaturer deformerer ofte ansikter inntil det groteske (Gervereau 2000 s. 116). Den svenske tegneserietegneren

Joakim Pirinen har lagd mange groteske bilder i sine serier, det samme gjelder svensken Erik Svetoft og amerikaneren Basil Wolverton. Den japanske tegneren Junko Mizunos bilder og tegneserier inneholder “adorable grotesqueris” (Gravett 2011 s. 196). Hennes tegninger “juxtaposes the hyper-cute with the grotesque! Mixing sweetness with terror” (<https://www.cbr.com/junko-mizunos-hell-ladies/>; lesedato 01.06.22).

Den amerikanske fotografen Joel-Peter Witkin har komponert groteske bilder. Skulptøren Kris Kuksi har også skapt groteske verk.

Den amerikanske fotografen Leslie Krims lager konseptuelle kunstverk med sitt kamera. Noen av hans bilder “refer intentionally to many vernacular and naïve forms of photographic grotesquery: medical photography, for example, in the “Macaroni Cures Cancer” series, and forensic imagery in “The Incredible Case of The Stack O’ Wheats Murders”. They are often quite pointedly directed at aspects of our culture that are generally thought to be sacrosanct or taboo, yet they defy reduction to any single programmatic meaning. Frequently they manage to be simultaneously hideous and humorous. Krims’s work requires the viewer to clarify his or her own attitudes by presenting a steady flow of inexplicable, extremely abnormal but clearly articulated situations. These provoke, and indeed often demand, a response from the viewer. But since these are photographs, that response in its most appropriate form is an internal self-definition. One function of Krims’s work for his rapidly growing audience is as a tool for testing the limits of one’s own tolerance and locating one’s sore spots. These are difficult images to live with. No matter how unconventional one’s attitudes may be, there are almost certainly images Krims has created that each viewer would consider excessive. Frequently his photographs arouse intense anger. Indeed, in 1971 a viewer in Tennessee kidnapped the child of a gallery volunteer during an exhibit that included Krims’s work, and demanded the removal of Krims’s pictures as ransom for the boy’s safe return.” (A. D. Coleman i <https://www.nearbycafe.com/photocriticism/members/archivetexts/photohistory/coleman/pf/colemangrotesque3pf.html>; lesedato 10.05.23)

“Among the most persistent motifs of the grotesque we find human bodies reduced to puppets, marionnettes and automata, their faces frozen into masks.” (Kayser sitert fra Mullen 2013 s. 312).

Amerikaneren Gary Panter og andre skapte tegneserien *Pee Dog* (1982), som er “a scatological, grotesque, often pornographic funny animal, underground comic that teeters on the edge of acid-blasted blasphemy.” (Gravett 2011 s. 454) *Berserk* (1989) av den japanske manga-tegneren Kentaro Miura viser mange kampscener. “These battles are mesmerizingly grotesque” (Gravett 2011 s. 539).

Christopher Nielsens skuespill *Hustyrannen* har personer som ifølge forfatteren “er tegneseriefigurer, og det aller meste av det de sier og gjør er grotesk overdrevet.

Replikkene er på samme tid troverdige og helt hinsides.” (*Morgenbladet* 29. januar–4. februar 2010 s. 33) “I novella “Myggestik” fra samlingen “Bavian”, som danske Naja Marie Aidt fikk Nordisk råds litteraturpris for i 2008, får hovedpersonen en “grotesk” betennelse i et myggestikk på rumpa, noe som får ham til å ligne nettopp en bavian.” (*Klassekampens* bokmagasin 22. juni 2013 s. 9)

Den amerikanske kunstneren Cindy Sherman bruker serier av fotografier som kunstnerisk uttrykk. I hennes bilde “Untitled # 150” “står en kvinne i forgrunnen, hun strekker ut en tunge, den er grotesk stor i forhold til munnen [...] driver Sherman med fotografiene som fulgte mot slutten av 80- og begynnelsen av 90-tallet temaet radikalt videre, inn et slags marerittaktig rom, uten mennesker, bare menneskelige dokker og kroppsdeler av plast, sammensatt på groteske måter, i tillegg til bilder av menneskelige etterlatenskaper, som oppkast. Det er umulig å se på disse bildene uten å bli fylt av ekkelhetsfølelse, de er frastøtende og motbydelige, for eksempel det som heter “Untitled #263”, fra 1992, som forestiller en kvinnelig underkropp med hårete kjønnsorgan og bena kappet av øverst oppe på låret, som er satt sammen med en mannlig underkropp, også det med kjønnsorganet blottet og lårene kappet av, på en slik måte at de kvinnelige benstumpene peker nedover, de mannlige oppover. Det ser ut som om de er vokst sammen, altså er ett og samme stykke – men stykke av hva? Nedenfor den kvinnelige delen ligger et kvinnelig dokkehode, ovenfor den mannlige delen ligger et mannlig dokkehode. [...] I hva ligger det motbydelige? Et menneske med grisetryne kan ha noe dragende ved seg, mens et kvinnelig og mannlig kjønnsorgan satt sammen er nesten umulig å se på, selv om begge elementene jo befinner seg innenfor det menneskelige, er legemsdeler alle har, og som også blir forent, som en del av seksualakten, noe de færreste finner motbydelig. Likevel, å forsere grensen mellom det kvinnelige og mannlige ser ut til å være beheftet med mer motstand enn den mellom menneske og dyr. Men det er ikke det kvinnelige og mannlige i seg selv, som kulturell forestilling, som føres sammen i dette bildet, det er det konkrete, fysiske og kroppslige ved det, og det er de to nivåene, altså kjønnene som en sosial realitet, hvor de kan føres sammen, blandes og forvandles omkostningsløst, og kjønnene som en fysisk realitet, hvor de ikke kan føres sammen, som i dette bildet møtes, på en enkel, men likevel kompleks måte, for det er jo i seg selv et bilde, en overflate, og det det er bilde av, er ikke menneskelig, tilhører ikke det levende, men er en inorganisk etterligning av det. Det blir en slags tredobbel fiksjon, først i kroppsdelenes virkelighetsimitasjon, så i sammensetningen av dem, og så i avbildningen. Det merkelige er at disse lagene av artifizialitet ikke skaper avstand, som holder følelsene unna, tvert imot er det som om de forsterker dem.” (Karl Ove Knausgård i *Klassekampens* bokmagasin 9. august 2013 s. 14)

“*Country Noir* [en betegnelse skapt av den amerikanske forfatteren Daniel Woodrell] og *Grit Lit* [“gritty literature”, ofte med blanding av vold og humor] er betegnelser som noe lettvent og forenkler brukes for å prøve å forklare akkurat denne syntesen av amerikansk realisme med røtter i det groteske. Virkeligheten [som den amerikanske forfatteren Frank] Bill beskriver kan kalles grotesk, noe

kritikere ofte har gjort når de skal prøve å beskrive en viss type realisme – spesielt innen sørstats-litteraturen.” (*Dagbladet* 1. oktober 2009 s. 38-39) Woodrell brukte første gang begrepet “country noir” om sin roman *Give Us a Kiss* (1996).

Den amerikanske forfatteren Flannery O’Connor skrev i essayet “Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction” (1960) at det i sørstatslitteraturen kryr av personer langt utenfor normen, såkalte “freaks”: “Whenever I’m asked why Southern writers particularly have a penchant for writing about freaks, I say it is because we are still able to recognize one. To be able to recognize a freak, you have to have some conception of the whole man, and in the South the general conception of man is still, in the main, theological. That is a large statement, and it is dangerous to make it, for almost anything you say about Southern belief can be denied in the next breath with equal propriety. But approaching the subject from the standpoint of the writer, I think it is safe to say that while the South is hardly Christ-centered, it is most certainly Christ-haunted. The Southerner, who isn’t convinced of it, is very much afraid that he may have been formed in the image and likeness of God. Ghosts can be very fierce and instructive. They cast strange shadows, particularly in our literature. In any case, it is when the freak can be sensed as a figure for our essential displacement that he attains some depth in literature.” (siteret fra <http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/grotesque.html>; lesedato 05.01.18) Dette er litteratur der leseren ifølge O’Connor “meet the extremes of our own nature”. Det er ikke uvanlig med personer i denne litteraturen som driver med selvskading, incest, voldtekt, nekrofil og andre kroppslige ekstremhandlinger (Mullen 2013 s. 63).

Andre kjennetegn ved sørstatslitteraturen bidrar ifølge O’Connor også til mystikk: “In these grotesque works, we find that the writer has made alive some experience which we are not accustomed to observe every day, or which the ordinary man may never experience in his ordinary life. We find that connections which we would expect in the customary kind of realism have been ignored, that there are strange skips and gaps which anyone trying to describe manners and customs would certainly not have left. Yet the characters have an inner coherence, if not always a coherence to their social framework. Their fictional qualities lean away from typical social patterns, toward mystery and the unexpected.” (siteret fra <http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/grotesque.html>; lesedato 05.01.18)

Paula Uruburus studie *The Gruesome Doorway: An Analysis of the American Grotesque* (1987) har blitt beskrevet slik: “Moving from America’s Puritan roots through the 19th and 20th centuries, *The Gruesome Doorway* examines the significance of the American Grotesque through an analysis of the works of Hawthorne, Poe, Crane, Norris, Anderson, West, and O’Connor. Dr. Uruburu explores the backgrounds and sources of the genre known as the Grotesque [...] The study reveals that this genre is peculiarly suited to a nation consistently torn between “high ideals” and “catch-penny realities,” whose inhabitants are pulled through the gruesome doorway into the landscape of the Grotesque.” (<http://ohe>

book.com/1082441-the-gruesome-doorway-(american-university-studies)-paula-muruburu-epub-fb2.html; lesedato 11.07.18)

Den argentinske forfatteren Jorge Luis Borges' "metaphysical engagement of monsters departs radically from their traditional literary uses. Monsters have long terrorized and fascinated fictive enclaves of civilization with their inordinate size, their deformity, and their multiple assaults upon the social and psychic order. Their hybridity is taboo in a very literal sense, for one of the primary functions of taboo is to prevent the confusion of kinds. Anthropologists agree that societies, both traditional and modern, have regularly created mechanisms to discourage (and punish) the crossings of bloodlines, races, religions, gender, and other culturally determined boundaries. In these cases, the survival of the group is deemed by the collective to depend upon the perpetuation of existing structures of exclusion – hence the prohibition of mixture, which is equated with debasement, disaster, and dissolution. In related fashion, both Freudian and Jungian psychology uses monstrosity as a cipher of otherness, and the irruption of monsters in hallucination, or dream may be a sign of the return of the repressed. If Borges's monsters seem mild-mannered talismans (his necessary dragon, his angels, Asterion), their hybridity is nonetheless offered as an affront to logic and order. Recall the opposition between civilization and barbarism that had, since at least the middle of the nineteenth century, been a trope in Argentinian literature. Borges's monsters ironize this opposition. Their hybridity transgresses the traditional boundaries between culture and nature, order and dissolution, modernity and its atavistic sources." (Gracia, Korsmeyer og Gaché 2002 s. 62)

Den danske forfatteren Peter Adolphsens kortprosasamlinger *Små historier* (1996) og *Små historier 2* (2000) inneholder groteske fortellinger, f.eks. "Dr. Fulster og den utrolige vanskabning Gaspard", "Armstumpen, edderkoppespindet og orgelsonaten", "Lort og penge", "Den hovedløse filosof" og "Pilk fra en mlif-noitca" (Unckel 2004).

Den tyske regissøren Wolfgang Staudtes film *Den underlegne* (1951) inneholder en scene der vi får se ansikter gjennom ølglass, som dermed vris til det groteske (Liptay og Bauer 2013 s. 110). I de franske regissørene Marc Caro og Jean-Pierre Jeunets film *The City of Lost Children* (1995) vises "scenes from a flea's perspective in which the human body becomes a vast and often grotesque spectacle." (King og Krzywinska 2002 s. 29) Den amerikanske regissøren Tim Burtons filmer har blitt karakterisert som "Comic-Grotesken" (Rauscher 2012 s. 121). Den kolombianske kunstneren Fernando Boteros maleri *Mona Lisa* (1987), der hun er svært tjukk, har blitt oppfattet som en "grotesk travesti" (Herding og Gehrig 2006 s. 114).

Det groteske i f.eks. en film kan fungere som et symptom på en ustabil identitet, en usikker mannsrolle og lignende (Mullen 2013 s. 341). "[T]he films of the seventies have been populated with the "grotesque" female: prostitutes, neurotic spinsters,

schizos, nymphos, alcoholics [...] and other crazies. The best roles for a woman in this generation of films have been ones in which she is portrayed as eccentric or “sick,” “under the influence,” or even “possessed.” [...] The proliferation of female grotesques in the contemporary film is a kind of resurgence of female energy – but for the most part they represent a male projection of that emergence. [...] It is as though men, confronted with an irreversible change in the status and social function of women, are rendered incapable of empathy for them in their new roles and can only deal with the new image by rendering it in grotesque forms. Thus the grotesque distortion is a function of threatened social change.” (M. C. Kolbenschlag i artikkelen “The Female Grotesque: Gargoyles in the Cathedrals of Cinema”, 1978; her sitert fra Mullen 2013 s. 223). En slik grotesk kvinne er Nurse Ratched i *One Flew Over the Cuckoo’s Nest* (1975; regissert av Miloš Forman). Kolbenschlag hevder at det mannlige publikum får en “misogyn katarsis” av disse kvinneskikkelsene. I mange kinosaler skal scenen der hoved-personen/helten McMurphy prøver å kvele Nurse Ratched ha ført til jubel og applaus (Mullen 2013 s. 224 og 436).

“[A]nxious laughter at the grotesque carnival figure may, as Brottman (2005) says, release a sense of repressed otherness that temporarily highlights the collective human condition of corporeal embodiment (p. 46) [...] Garland-Thomson (1997) argues that the grotesque body can be freed from its negative connotations in the related posthumanist concept of the cyborg, as popularized by Donna Haraway. A cyborg is a hybrid human/machine entity that transgresses the boundaries between organic and mechanical, self and other. [...] Virtually all of [filmregissøren David] Cronenberg’s films use “body horror” to highlight the vulnerability of the human body, often by showing grotesque unions of flesh and technology [...] As Brottman (2005) says, the grotesque carnival figure suggests a loss of bodily control and a “fearful desire to dissolve the contours of the self,” violating ego boundaries in its close relation to “fantasies about merging and fusion” (p. 46, 49)” (Church 2006).

Å gjøre det menneskelige subjekt om til et objekt har en grotesk virkning (Sandig 1980 s. 21). “The mechanical object is alienated by being brought to life, the human being by being deprived of it. Among the most persistent motifs of the grotesque we find human bodies reduced to puppets, marionettes, and automata, and their faces frozen into masks. From the interspersed masks of the ornamental grotesque to the present age the theme has been a popular one” (Kayser 1963 s. 183).

Den amerikanske kunstneren Robert Longos kunstinntallasjon *All you Zombies: Truth before God* (utstilt i New York i 1990) viser en skapning som ser ut som en blanding av en gorilla og en gladiator. “Instead of an asexual automaton, Longo’s creature represents a wild manifestation of human, animal and mechanical sexual potency and violence. [...] It storms across several thresholds; that between male and female, life and death, human and beast, organic and inorganic, individual and collective.” (Gray 1995 s. 274) Skapningen er en slags kyborg og zombie i ett. “For

Donna Haraway the cyborg is a central metaphor for boundary crossings and fusions of all kinds – human-animal, organism-machine, physical-nonphysical. [...] Cyborgs are in opposition to purity and essence, which constrain identity and limit the possibilities for political alliances. They are destabilizing monsters, inclusive and able to construct ad hoc, impure, partial identities and alliances. Haraway's "cyborg myth is about transgressed boundaries, potent fusions, and dangerous possibilities which progressive people might explore as one part of needed political work" (65-72)." (Gaggi 1997 s. 155-156)

"Gurlesk är ett begrepp som myntades i USA 2001 av poeten Arielle Greenberg och som drar inspiration från karnevalessk, burlesk, grotesk, Riot Grrrls med mera. De gurleska strömningarna har dock funnits mycket längre runtom i världen och i många olika skepnader. Det ideella förlaget Dockhaveri kan sägas vara en av dessa skepnader." (<http://dockhaveri.se/?p=361>; lesedato 11.05.16) "Feminism i sockersöt förpackning som inte väjer, varken för ilska eller för kitsch. Så kan den nya litteraturströmningen *gurlesk* beskrivas. Med utgångspunkt i bilden av flickrummets gullighet införlivar *gurlesken* groteska element. Det kan vara en sax i dockans huvud som får symbolisera ett uppror mot de könsnormer som finns i samhället. [...] *Gurlesk* är bildat till engelskans *girl*, 'flicka', och *burlesque*, 'burlesk'." (<http://spraktidningen.se/artiklar/2014/02/gurlesk>; lesedato 10.05.16)

Andrea Hochheimer har skrivet avhandlingen *Groteske figurer i det 19. århundrets prosa: Deres estetiske og poetologiske funksjoner* (1996; på tysk). En annen tysk monografi om temaet er Peter Fuss: *Det groteske: Et medium for kulturell forandring* (2001; på tysk). Rosemarie Garland-Thomson har gitt ut studien *Extraordinary bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature* (1997) og Mikita Brottman *Offensive Films* (2005).

Ekkelt

Fenomener som hos mange vekker avsky, kvalme, vemmelse – primært av fysiske (ikke moralske) grunner. Det er frastøtende og motbydelig. Også kalt abjekt. Ofte er det groteske noe som virker ekkelt (Haindl 2007 s. 72).

Winfried Menninghaus' bok *Det ekle: Teori og historie om en sterk følelse* (1999) er en omfattende studie (skrevet på tysk) om det "ekle" i moderne estetikk og kunst. Det ekle skaper en emosjonell nærhet som ikke er ønsket. Den som føler at noe er ekkelt, er nær dette, men vil bli kvitt det (en lukt, en berøring, et syn). Det vi opplever som ekkelt, er mye nærmere oss enn vi ønsker (Haindl 2007 s. 73). Som en slags beskyttelsesreaksjon kan det komme enten spy eller latter (Haindl 2007 s. 72). Både forråtnelse og seksualitet kan være "ekkel". Innen kunstverdenen betegner "abject art" en spesiell type verk.

For Menninghaus er det ekle "det skandaløse, ikke-assimilerbare, det heterogene som overskrider sivilisasjonens forbud" (<http://othes.univie.ac.at/8350/1/2010-01->

26_9909597.pdf; lesedato 29.10.21). Det utfordrer tabuer og er dermed provoserende.

Splatter i skrekkfilmer, altså overgrep der blodet spruter, anses ofte for å være ekle (Mayer 2000 s. 1).

“According to Julia Kristeva in the *Powers of Horror*, the abject refers to the human reaction (horror, vomit) to a threatened breakdown in meaning caused by the loss of the distinction between subject and object or between self and other. The primary example for what causes such a reaction is the corpse (which traumatically reminds us of our own materiality); however, other items can elicit the same reaction: the open wound, shit, sewage, even the skin that forms on the surface of warm milk. [...] As Kristeva puts it, “Abjection preserves what existed in the archaism of pre-objectal relationship, in the immemorial violence with which a body becomes separated from another body in order to be” (*Powers* 10). The abject marks what Kristeva terms a “primal repression,” one that precedes the establishment of the subject’s relation to its objects of desire and of representation, before even the establishment of the opposition, conscious/unconscious. Kristeva refers, instead, to the moment in our psychosexual development when we established a border or separation between human and animal, between culture and that which preceded it. On the level of archaic memory, Kristeva refers to the primitive effort to separate ourselves from the animal: “by way of abjection, primitive societies have marked out a precise area of their culture in order to remove it from the threatening world of animals or animalism, which were imagined as representatives of sex and murder” (*Powers* 12-13).” (<http://www.cla.purdue.edu/english/theory/psychoanalysis/kristevaabject.html>; lesedato 15.11. 12)

“Julia Kristeva describes the abject as that which threatens life, that which disturbs identity, system, and order. The abject takes a number of forms but is specifically related to the human body, its wastes and decay. The abject is that which must be excluded, so a ‘clean and proper self’ can be constructed. But the abject is also necessary, it is that which as a socialised subject, we define ourselves against. It is through ritual that contact with the abject element is experienced, so as to once again exclude that element. Barbara Creed suggests the process of watching a horror film, of experiencing images of abjection such as blood, mutilated bodies and corpses, is similar in effect to that of ritual, in that the fearful element is once again encountered and excluded. [...] infantile experiences of bodily excretions – urine, shit, mucus, spittle, blood and vomit – which have not yet been controlled and removed from sight.” (Lisa Morton i http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vollno3/morton_issue3.html; lesedato 05.01.18)

“Det som vekker skam og avsky blir unndratt det menneskelige. Martha Nussbaum skriver i boka “Hiding from Humanity” at avsky har blitt brukt gjennom historien for å ekskludere og marginalisere grupper av mennesker som representerer den dominerende gruppens frykt for ens egen dyriskhet og dødelighet. Det dyriske,

kroppslige defekter, kroppsvæsker, blod, spytt, oppkast, utsondringer. Det avskyelige og frastøtende berører alle livsområder: følelser, sanselighet, psykologisk utvikling, det sosiale og politiske feltet! På alle disse nivåene skjer det en avvisning og en utstøting av det avskyelige. Hvorfor føler vi avsky? Det er fordi avskyen beskytter oss og verner oss fra for mye daglig kontakt med aspekter ved vår menneskelighet som er vanskelige å leve med, det er dette som vi skammer oss dypt over. Derfor er også skam og avsky tett forbundet, skriver Nussbaum. Men avskyen må beherskes, tåles, ellers fører den til sosial ødeleggelse, hat og stigmatisering.” (Irene Engelstad i *Klassekampens* bokmagasin 16. august 2014 s. 4)

Den tyske ekspresjonistiske dikteren og legen Gottfried Benn skriver ofte om det ekle ved mennesket (Grosse 1988 s. 84). Den franske dikteren Charles Baudelaires spleen-dikt på 1800-tallet og dansken Glenn Christians diktsamling *Mudret sol* (2013) er tekster “hvor slimet, det uhyggelige, det klamme, ja kroppens og verdens affald fylder i beskrivelsen af omverdenen.” (Victor B. Lindholm i <http://atlas-mag.dk/kultur/naturen-er-haeslig>; lesedato 20.08.18)

Mange lesere reagerte negativt på Jakob Sandes dikt “Likfunn” (1929) (*Bokvennen* nr. 4 i 1999 s. 29) på grunn av strofer som dette:

“So fann dei han Ole Johan,
langt burte i Håsteins-hagen.
Der låg han og rotna og brann,
med solsteiken rett i magen.
Og magen var grøn og blå,
av steinklaka gorr og slim,
og flugor og kvitmakk små,
aula i yrjande stim.”

Den russiske forfatteren Vladimir Georgievitsj Sorokin har i flere av sine tekster brukt en “heslighetens estetikk” der han overskrider normale grenser for hva folk oppfatter som ekkelt og skammelig (Neuhaus og Holzner 2007 s. 708). Han skildrer flommer av alle typer kroppsvæsker, kannibalisme m.m. (Neuhaus og Holzner 2007 s. 709).

Marius Ektvedts roman *Revir* (2012) ble i en anmeldelse kalt “bokhøstens ekleste. Sidene fylles av groteske, kvalmeframkallende beskrivelser. Det er skitt og møkk, oppskrapte hender, nedbitte fingernebler” (*Dagbladet* 28. januar 2013 s. 47).

William Ian Millers bok *The Anatomy of Disgust* (1997) “embarks on an alluring journey into the world of disgust, showing how it brings order and meaning to our lives even as it horrifies and revolts us. Our notion of the self, intimately dependent as it is on our response to the excretions and secretions of our bodies, depends on it. Cultural identities have frequent recourse to its boundary-policing powers. Love

depends on overcoming it, while the pleasure of sex comes in large measure from the titillating violation of disgust prohibitions. Imagine aesthetics without disgust for tastelessness and vulgarity; imagine morality without disgust for evil, hypocrisy, stupidity, and cruelty. Miller details our anxious relation to basic life processes: eating, excreting, fornicating, decaying, and dying. But disgust pushes beyond the flesh to vivify the larger social order with the idiom it commandeers from the sights, smells, tastes, feels, and sounds of fleshly physicality. Disgust and contempt, Miller argues, play crucial political roles in creating and maintaining social hierarchy. Democracy depends less on respect for persons than on an equal distribution of contempt. Disgust, however, signals dangerous division. The high's belief that the low actually smell bad, or are sources of pollution, seriously threatens democracy. Miller argues that disgust is deeply grounded in our ambivalence to life: it distresses us that the fair is so fragile, so easily reduced to foulness, and that the foul may seem more than passing fair in certain slants of light. When we are disgusted, we are attempting to set bounds, to keep chaos at bay. Of course we fail. But, as Miller points out, our failure is hardly an occasion for despair, for disgust also helps to animate the world, and to make it a dangerous, magical, and exciting place.” (<https://www.hup.harvard.edu/catalog.php?isbn=9780674031555>; lesedato 05.11.19)

Den amerikanske filosofen og kritikeren Susan Sontag har beskrevet fenomenet camp som en måte å utfordre tidens normer på gjennom å benytte det smakløse, f.eks. i grotesk overdrivelse.

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>