

Czarny humor, komizm, parodia

Motto

*Fast alles Komische beruht auf d[em]Schein von
Selbstvernichtung
F. Schlegel¹*

I. Próba czarnego humoru

Współczesna komika objawia różnorodne, niemal niemożliwe do pełnego ogarnięcia i wyczerpania, oblicza oraz formy. Tak jak w swoim czasie prym wiodły komiczna anegdota, satyra, komedia lub parodia, postmodernistycznym znakiem czasu stał się czarny humor. Pojęcie to i sam termin wynalazł i upowszechnił poeta i surrealista francuski André Breton (1896–1966) w książce *Anthologie de l'humour noir*, która pierwotnie ukazała się w 1940 roku i – zakazana przez cenzurę reżimu Vichy – została ostatecznie zredagowana w 1966 roku. Objęła ona przykłady czarnego humoru między innymi z dzieł Jonathana Swifta (uważanego za jego pierwszego nowożytnego twórcę), D.-A.-F. de Sade'a, Edgara Allana Poe'go, Charles'a Baudelaire'a, Friedricha Nietzschego, André Gide'a, Alfreda Jarry'ego, Raymonda Roussela, Franza Kafki czy Salvadora Dallego, by wymienić tylko niektóre nazwiska znane i rozpoznawalne spośród 45 uwzględnionych w antologii).

Dla Bretona czarny humor stał się pojęciem bliskim – czy wprost synonimem – humoru surrealistycznego oraz nonsensu. Łączono go również z egzystencjalizmem (za sprawą Jeana-Paula Sartre'a i Alberta Camusa) oraz z teatrem absurdu (nie bez udziału i wpływu Samuela Becketta) lub z teatrem okrucieństwa (*Théâtre de la cruauté*, 1932) Antonina Artauda. Uznano go w tym otoczeniu za formę „grzecznego manifestowania rozpacz” (*politesse du désespoir*) w obliczu – jak to odbierano – gęstniejącego w świecie absurdu i perspektywy nieuniknionej nicości.

Mimo że zbliżenia i identyfikacje tego rodzaju w pełni historycznie się nie potwierdziły i nie utrwaliły – okazały się bowiem zbyt cząstkowe i okazjonalne, przywiązane do literackich i artystycznych koniunktur – termin „czarny humor” objął znacznie szerszy zakres zjawisk pod względem historycznoliterackim i teoretycznym. Wykroczył daleko poza świat frankofoński, co zresztą znalazło wyraz już w prekursorskiej *Antologii* Bretona. Pojęcie czarnego humoru zyskało znanie ogólności i uniwersalności oraz zrobiło międzynarodową karierę. W pewnym stopniu historycznie i teoretycznie usamodzielniało się.

¹ F. Schlegel, KA, t. 16, [V 1797], s. 237.

Znalazło w efekcie swoje kalki lub odpowiedniki w innych językach i literaturach, a także w innych zjawiskach, by wspomnieć paralelny termin „czarny romantyzm”.

Specyfika czarnego humoru wyraziła się w tym, iż kontekstem dla niego stały się inne formy humoru lub komiki – na przykład humor jasny, afirmatywny, łagodny lub pogodny, to jest formy wolne zasadniczo od typowych dla czarnego humoru elementów zgrzytu, dysonansu, impertynencji, skandalu lub etycznej prowokacji – niekoniecznie zaś preferowany przez Bretona surrealizm bądź tradycje i formy literackiego nonsensu, z angielskim pure nonsensem na czele. Ilustracjami czarnego humoru mogłyby być, dajmy na to, takie utwory, jak opowiadania E.A. Poego: *A Predicament*, *The Man That Was Used Up*, *Never Bet the Devil Your Head* lub Franza Kafki *Przemiana*, *Głodomór* czy *Kolonia karna*. Wiele przypadków czarnego humoru można znaleźć także w dziełach polskich pisarzy: w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego, aforyzmach Stanisława Jerzego Leca, utworach Tadeusza Różewicza, Witolda Gombrowicza czy Sławomira Mrożka, a także u wielu innych rodzimych autorów i artystów.

Na czym polega niepokojąca osobliwość czarnego humoru²? Otóż przywołuje on w aurze śmiechu czy wesołości rzeczy z zasady tematycznie i moralnie makabryczne, potworne lub gorszące. Ujmuje jako śmieszne zjawiska, które z natury rzeczy wcale nie są śmieszne i rozweselające³. Chętnie sięga do przypadków śmierci, choroby, pochówku, zbrodni, tortur, zdegenerowania, seksualności, jaskrawej perwersji, przemilczeń i nadużyć. Aranżuje w ten sposób trudne do zdefiniowania i rozwiązania napięcie między bulwersującą, przerażającą czy odpychającą naturą przedstawionego zjawiska a lekkim – często żartobliwym i rozweselającym – tonem opowiadania o nim. Wytwarza w efekcie u odbiorcy stan niepokojącej ambiwalencji i rodzi jawne lub skrywane uczucie pomieszania, zakłopotania lub zawstyżenia – niekiedy negacji i protestu – gdyż prowokuje śmiech z rzeczy uznawanych za poważne, godne szacunku czy nawet nietykalne i święte. Sam czarny humorysta, jak go profilują i prezentują lirycznie francuscy autorzy, „jest istotą głęboko melancholiczną, która nie jest w stanie śmiać się bez płaczu i dla której tży (...) są źródłem śmiechu (*l'humoriste est un être profondément mélancolique, qui ne peut rire sans pleurer, et dont les larmes (...) sont à la source de son rire*)”⁴.

Doświadcza w ten sposób ustalonych granic, norm i wartości. Narusza istniejące tabu. Podrywa tą drogą bezpieczny, uspokajający i spetryfikowany obraz świata oraz wykracza poza neutralny, nieinwazyjny porządek dyskursów. Wprost lub pośrednio łamie ich zasady, kwestionuje wyjątkowość uznanych konwencji, działa subwersyjnie. Wywołuje w rezultacie u odbiorcy kamuflowane fingowaną wesołością poczucie zgorszenia i skandalu. Dotyczy to w szczególności tematów obyczajowych, religijnych, seksualnych,

² M. Hellenthal, *Schwarzer Humor. Theorie und Definition*, Essen 1989.

³ „(...) entropic [black] humour is based firstly on an essential incongruity – the comic treatment of material which resists comic treatment”. P. O’Neill, *The Comedy of Entropy. The Contexts of Black Humour* („Canadian Review of Comparative Literature”, 10.2, June 1983, s. 145–166) [w:] *Dark Humor*, red. H. Bloom, B. Hobby, Infobase Publishing 2010, s. 90.

⁴ P. Moran, B. Gendrel, *Humour noir*, [cyt. za:] http://www.fabula.org/atelier.php?Humour_noir [dostęp 1.10.2014].

patriotycznych, heroicznych czy zabarwionych tragizmem. Łączy i miesza zatem śmiech, grozę, zaskoczenie i zniesmaczenie, a jednocześnie obnaża kompromitujący nieporządek lub zgoła absurd w sztywnym, normatywnym, moralnym i kulturowym ładzie, na pozór nienaruszalnym i nieprzekraczalnym.

Czarny humor wykracza w istocie poza literaturę. Pojawia się w potocznej konwersacji, w formie graffiti, w filmach, teatrze, grafice, malarstwie, słowem – przenika w zasadzie cały obszar kultury. Nie zna zastrzeżonych obszarów, nie trzyma się sprecyzowanych reguł, nie respektuje świętości ani rzeczy nakazanych i zakazanych. Jego funkcją jest tropienie i odstawianie dysfunkcji. Wydobywa umowność, prowizorium i pozorną niezmienną otaczającego świata. Demistyfikuje i demitologizuje jego hieratyczność.

Humor ten ma z natury rzeczy wiele odmian: od artystycznie skomponowanych, ludycznych i rozwesalających, posługujących się zaskakującą, literacką puentą oraz powodujących – poza rozweseleniem – refleksję i postawę dystansu do ujawnionego głupstwa lub absurdu, do obrazów szokujących, by wspomnieć *Kolonję karłą* Franza Kafki lub kacetowe opowiadania Tadeusza Borowskiego typu *Proszę państwa do gazu*. Dysponuje też różnymi środkami i formami przekazu, determinowanymi historycznie oraz przez kontekst literacki i kulturowy.

Przykładami mogą być *kranker Humor* w niemieckim kręgu kulturowym, *black, sick* lub niewybredna *blue comedy* w angielskim. O ile czarną komedię uważa się za formę wyrafinowaną i często subtelną, niekiedy nawet o zabarwieniu filozoficznym, ta ostatnia, czyli *blue comedy*, bywalczyńsi estrad, nocnych klubów i barów, element estradowych gagów, nie stroni od epatowania nagością (dosadniej: golizną), seksualnymi detalami i cielesnymi wydzielinami, karykaturalnymi, skandalizującymi skeczami o zabarwieniu etnicznym, religijnym lub politycznym. Jej bliskim krewnym wydaje się humor obsceniczny, który zresztą przenika niejednokrotnie do wielkiej literatury⁵. Klasycznym przykładem takiego humoru może być scena w humorystycznej powieści anglikańskiego pastora Laurence'a Sterne'a *Tristram Shandy* (1759–1767), nawiązująca zresztą do skatologicznych obrazów zawartych w powieści *Gargantua i Pantagruel* Rabelais'go. Pięcioletni Tristram, który nie był w stanie znaleźć w pokoju nocnika, postanowił lekkomyślnie załatwić się przez okno, ale opadająca rama niefortunnie obcięła mu przyrodzenie.

Inną odmianą czarnego humoru jest tak zwany humor wisielczy (niem. *Galgenhumor*, ang. *gallows humor*, fr. *rire jaune*, wł. *risata verde*). Jego obiektem bywa często sam humorysta, który znalazł się w beznadziejnej sytuacji, a nie – obca osoba. Przykładem jest wisielec, który pyta się z troską kata, czy schody prowadzące na szafot są bezpieczne. Przypisuje się więc tego typu humorowi funkcję wzmacniania dobrego samopoczucia

⁵ Na komiczną rolę „dołu materialno-cielesnego” w literaturze i kulturze zwracał uwagę Michaił Bachtin: „Nastawienie na dół właściwe jest również wszystkim formom ludowej radości świątecznej i realizmu groteskowego. »W dół«, »na odwrót«, »na opak«, »do góry nogami« – taki oto ruch przenika wszystkie owe formy”. Przykładem – analizowany przez Bachtina „familiarno-poniżający” motyw „utrzyżadków” i „podcierania”, de-tonizujący i degradujący formy oficjalnej celebracji i wysokiej kultury. Znajduje się on na antypodach patosu i wzniosłego tragizmu. Zob. idem, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniowie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975, roz. VI, s. 501–586.

osoby znajdującej się w opresji lub sytuacji beznadziejnej i bez wyjścia oraz pomniejszenia w ten sposób przewagi lub triumfu strony dominującej. Zdolność do śmiechu lub okazywania wesołości w obliczu sytuacji ekstremalnej, doświadczanych aktów przemocy, zła lub represji staje się klarownym sygnałem, iż strona doznająca porażki, szkody czy upokorzenia zapanowała nad nimi i pozbawiła ciemniźcyela moralnej lub psychologicznej satysfakcji z posiadanej siły i władzy.

W eseju *Der Humor* (1927), rozwijającym i korygującym niektóre idee zawarte w szkicu *Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905), Zygmunt Freud uznał, iż humor wisielczy u jego okaziciela jest aktem odmowy przyznania się do porażki i cierpienia w obliczu represyjnej, uciskającej rzeczywistości. Stanowi reakcję obronną. Dowodzi koniec końców moralnej przewagi ofiary, która nie poddaje się wewnętrznie niefortunnym lub bolesnym dla niej okolicznościom oraz nie zdradza wobec nich lęku, ani też nie wyraża pożądanego ewentualnie skrucy. Ucisk nie łamie tu ofiary i czyni przemoc czymś nieistotnym.

W opozycji do jasnego, pogodnego i rozluźniającego humoru afirmatywnego czarny humor wprowadza napięcie i działa nierzadko destrukcyjnie. Austriacka badaczka Beatrix Müller-Kampel słusznie jednak podkreśla, iż „to, czy komika stanie się afirmatywna, subwersyjna, awersyjna i zaktywizuje się w którymś z tych wariantów komicznej komunikacji, zależy w każdym przypadku od kultury, epoki i sytuacji – w tym również od tych, którzy dysponują autorytetem i władzą”⁶. Uwaga ta uzmysławia determinującą rolę odbioru i kontekstu w reakcji na humor i na jego kwalifikację (jakość). Unacznia też komunikacyjne aspekty i uwarunkowania komiki.

Mimo tego, iż termin „czarny humor” został wynaleziony przez André Bretona i upowszechnił się stosunkowo niedawno, samo zjawisko nie jest bynajmniej zupełnie nowe i ma długą, bogatą, pouczającą historię. Można je spotkać w utworach Dantego, Rabelais’go, Cervantesa czy Szekspira. Praktykowano chętnie wspomniany typ humoru w literaturze Oświecenia, a *Kandyd* Woltera i *Tristram Shandy* Sterne’a byłiby tego klarownym przykładem. Korzystała z niego powieść gotycka. Lubowali się w nim „czarni” i „demoniczni” romantycy.

Klasyycznym, wzorcowym przykładem historycznym może być zaczepny, cyniczny i obraźliwy – często zresztą zawołowany i wypowiedany w konwencji pozornie naiwnej, „z głupia frant” – humor Hamleta, postaci z gruntu tragicznej, który ostatecznie prowadzi go do katastrofy. Cechuje go chłód, przenikliwość, ostrość obserwacji, zdolność wychwytywania i ukazywania dysonansów, gry pozorów, niekonsekwencji i sprzeczności. Hamlet na przykład robi głupca z Poloniusza, ośmiesza dworzan Rosenkrantza i Guildensterna, drwi nawet z samego Klaudiusza i własnej matki Gertrudy. Również Ofelia staje się niešťczęśliwą ofiarą czarnego humoru Hamleta.

Humor ten obnaża wady i grzechy dworskiego otoczenia, pozbawia jednocześnie czytelnika i widza iluzji odnośnie do jego kwalifikacji moralnych i intelektualnych.

⁶ B. Müller-Kampel, *Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien* [2012], [cyt. za:] http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege12_07/mueller-kampel.pdf [dostęp 10.09.2014].

Zdradza brak współczucia dla adresatów i ofiar demaskatorskich, kąśliwych uwag⁷. Ten rodzaj negatywnego i destrukcyjnego humoru jest kamuflowany rzekomym szaleństwem Hamleta, graną przez niego rolę błazna, a także pośrednim lub wieloznacznym charakterem jego replik i komentarzy⁸. Umożliwiają one ich akceptację, która w innych okolicznościach byłaby nie do pomyslenia. Stanowią zarazem ujście dla tłumionych frustracji Hamleta i jego irytacji z powodu zafatszowanego dworskiego stylu życia.

Czarny humor odgrywa więc ważną, odnowicielską, rozszerzającą pole widzenia i granice ekspresji rolę w literaturze i kulturze⁹. Jedni akcentują jego funkcje obronne w obliczu postrzeganego horroru, inni – funkcje demaskatorskie, jeszcze inni – funkcje dewaluacji i degradacji interesownie, bezzasadnie lub bezmyślnie idealizowanego i upiększanego świata. Zasadniczo trafnie, chociaż pesymistycznie i nieco doktrynalnie, pisał o jego naturze i właściwościach Simon Critchley:

„Inkongruencje wydobywane przez humor naświetlają ekscentryczność ludzkiej sytuacji i natury. Humor burzy bowiem więzi, które łączą ludzką istotę z bezrefleksyjną, powszednią egzystencją. W humorze, podobnie jak w niepokoju, świat staje się w kontakcie dziwny i nieoswojony (*unfamiliar*). Kiedy śmieję się lub choćby tylko uśmiecham, spoglądam na siebie jak na jakieś dziwaczne zwierzę, którym zresztą jestem i zaczynam ni stąd ni zowąd zastanawiać się nad tym, co poprzednio uważałem za niezbitą pewnik. Można więc powiedzieć, iż humor jest w tym sensie jednym z warunków zajęcia krytycznej postawy wobec tego, co dzieje się w powszednim życiu i że powoduje zmianę w naszej sytuacji, która jednocześnie wyzwala i uwzniośla, lecz która także pozbawia iluzji, gdyż pokazuje całkiem jasno, iż ludzka istota tkwi w sieci natury”¹⁰.

Toteż estetyczna „lekkość” czarnego humoru bywa często pozorna i stanowi maskę filozoficznej dygresji i głębi, by wymienić tylko Fryderyka Nietzschego jako wyraziciela takiego humoru. W tym znaczeniu zasadne jest stwierdzenie, iż człowiek jest zarówno *homo ridens*, jak i *risibilis*, gdyż bywa i podmiotem śmiechu – tym, który potrafi się śmiać – i jego obiektem, niejednokrotnie wystawianym bezlitośnie na kpinę czy pośmiewisko, jak pokazywały omawiane uprzednio kontakty Hamleta z dworskim otoczeniem i jak wyrażało to jego szyderczy, demaskatorski i detronizujący stosunek do niego. Wielu badaczy wskazywało jednak, że nie tylko *homo sapiens* potrafi się śmiać – potrafili to również niektóre zwierzęta – a zatem nie jest on powodem do tego, by wynosić się ponad przyrodę. Powiedzenie „koń by się uśmieł” wydaje się ludzkim gestem uznania dla wspomnianego poczucia humoru wśród zwierząt.

⁷ Liczne przykłady tego humoru podaje tekst *Hamlet's Humor: The Wit of Shakespeare's Prince of Denmark*, <http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet/humourhamlet.html> [dostęp 30.09.2014].

⁸ „This assumed madness gives him [mowa o Hamlecie – E.K.] the license of a court jester who is not held accountable for his jibes at the mighty, and who can utter the truth about the King, the Queen, and the courtiers to their faces. In exposing his antagonists' foibles and vices he simultaneously gives vent to his own pent-up frustrations, to his disgust with hypocrisy, flattery and moral corruption”. M. Draudt, *The Comedy Of Hamlet*, „Atlantis” (2002), s. 79, [cyt. za:] http://www.atlantisjournal.org/Papers/24_1/draudt.pdf [dostęp 30.09.2014].

⁹ P. O'Neill, op. cit., s. 79–101.

¹⁰ S. Critchley, *On Humor*, Londyn 2002, s. 41. Dla Critchleya humor w szerszej perspektywie stanowi przemianę pierwiastka fizycznego w metafizyczny (ibidem, s. 50).

II. Wektory komizmu (Kant, Hegel, Kierkegaard, Schopenhauer, Bergson)

Czarny humor nasuwa pytania o dwuznaczną i dialektyczną naturę śmiechu, humoru i komizmu, pojmowanych niekiedy jednostronnie jako narzędzie w służbie aparatu państwowego i władzy („*ein äußerst raffiniertes Instrument zur Verstärkung und Aufrechterhaltung des Status quo und des damit verbundenen Machtapparates*”¹¹). Uzmysławia obecne w śmiechu pierwiastki przewrotności, negacji i demistyfikacji, wydobywa na jaw zjawiska w kulturze przemilczane oraz wypierane ze świadomości i pomijane lub zgoła utajniane w dyskursach.

Czarny humor nie wyczerpuje jednakże wszystkich odmian humoru i komizmu. W rzeczywistości natura komiki, zwłaszcza gdy rozpatrywać ją w kontekście historycznym, kulturowym i literackim, wydaje się kreatywna i zmienna, jak świadczą istniejące różnorodne koncepcje komiki oraz długotrwałe spory o jej właściwości, zastosowania, funkcje czy wymowę¹². Wspomniana Beatrix Müller-Kampel – idąca w tym względzie za wieloma innymi badaczami – wyróżniła na przykład we współczesnym repertuarze badawczym komiczną teorię dystansu poznawczego (*Distanztheorie*), teorię odprężenia, ujmującą śmiech jako czynnik rozładowania narastającego napięcia (*Energiethorie*), teorię inkongruencji tropiącą i wychwytyjącą rozśmieszającą niespójność i zabawne dysonanse (*Inkongruenztheorie*), koncepcję postrzegającą w śmiechu (czy raczej w ośmieszeniu) element wyższości śmiejącego się nad ośmieszanym oraz zawoalowany gest agresji i degradacji (*Superioritätstheorie*), wreszcie teorię akcentującą nagłe wydobywanie w komicznym zjawisku pierwiastka obcego i subwersyjnego (*Kipp- lub Bisoziationstheorie*)¹³. Już samo powyższe zestawienie uwydatnia cząstkowość i wybiórczość wspomnianych propozycji. Skłania też do wniosku, iż żadna z nich nie wyczerpuje różnorodnych aspektów i odcieni śmiechu i że objaśniają go one w przybliżeniu dopiero łącznie.

Jeśli za śmiech uznaje się reakcję odbiorcy na utwór literacki, to nasuwa się pytanie, jakie warunki musi on spełnić, by go u odbiorcy wywołać. Taka pragmatyczna interpretacja śmiechu jest bez wątpienia zasadna i potrzebna, jednakże wydaje się zawierać w sobie istotne ograniczenie. Zakłada ona bowiem, że śmiech jest produktem literackiej manipulacji, słowem – czymś z zewnątrz i z góry utworowi przez pisarza zadany w celu wywołania przezeń określonej reakcji mięśniowej u czytelnika. Tymczasem utwór może być po prostu szeroko rozumianą ekspresją śmiechu, patrzeniem na literaturę i świat przez śmiech, niekoniecznie zaś rozmyślnym i skalkulowanym artystycznie działaniem autora, by go u czytelnika lub słuchacza wydobyć, nawet wtedy gdy samemu autorowi nie do śmiechu. Ten wzgląd każe spojrzeć na śmiech w szerszej perspektywie, którą otwiera historyczne, kulturowe i estetyczne spojrzenie na to zjawisko.

¹¹ A.C. Zijderfeld, *Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens*, aus dem Niederländischen von Diethard Zils, Graz 1976, s. 174. Zob. także A.C.Z., *A Sociological Theory of Humor and Laughter* [w:] L. Fietz, J.O. Fichte und H.-W. Ludwig (Hgs), *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, Tybinga 1996, s. 37–45.

¹² Zob. B. Müller-Kampel, op. cit., oraz eadem, *Das Lachen, das Komische und ihre Theorien/Oder/ Was für eine Analyse der Komödie übrig bleibt* [w:] *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 40 (2010), 2. Halbband, s. 301–325.

¹³ *Ibidem*, s. 2.

Punktem wyjścia może być wpływowa, estetyczna koncepcja śmiechu **Immanuela Kanta**, pochodząca jeszcze z końca XVIII wieku, nadal zresztą żywa i kontynuowana. Myśliciel dowodził:

„We wszystkim, co ma wzbudzić głośny, burzliwy śmiech, zawierać się musi coś niedorzecznego (a więc coś, w czym intelekt sam w sobie nie może znajdować upodobania). Śmiech jest afektem, [którego źródłem jest] nagła przemiana napiętego oczekiwania w nicłość. Ta właśnie przemiana, która dla intelektu z pewnością nie jest niczym radosnym, sprawia jednak pośrednio przez chwilę bardzo żywą radość. A więc przyczyna musi polegać na wpływie, jaki wyobrażenie ma na ciało, oraz na jego wzajemnym oddziaływaniu na umysł – i to nie dlatego, że wyobrażenie to jest obiektywnie przedmiotem zadowolenia (bo jakże może zawiedzione oczekiwanie sprawić zadowolenie), lecz jedynie przez to, że jako sama tylko gra wyobrażeń wywołuje równowagę sił życiowych w ciele”¹⁴.

Określenie śmiechu przez Kanta jako zaskakującej „przemiany napiętego oczekiwania w nicłość” spowodowanej „niedorzecznością” powodowało, że śmiech tracił znaczenie egzystencjalne. Tracił także znaczenie artystyczne oraz intelektualne. Nie wiązał się z doznaniem piękna, z tym, co się podoba, gdyż z pięknem łączyły się według Kanta wymogi „przejawiania godności” oraz „powagi” w jego zobrazowaniu i odbiorze¹⁵. Tym samym śmiech – pozbawiony tych przymiotów – wypadł z repertuaru możliwych kategorii estetycznych oraz artystycznych. Nie dysponował także mocą poznawczą. Istoty komiki upatrywał bowiem filozof we wpływie łudzącego wyobrażenia, że coś nastąpi lub się wydarzy, na powstanie oczekiwania, zaś tego ostatniego – we wpływie na śmiech, jaki rodził się wskutek zaskakującego zawodu. Śmiech pokrywał się zatem z odprężeniem, które miało wynikać z rozładowania napięcia oraz ze stwierdzenia pustki i „nicości” wywołującej wspomniane napięcie.

Kant postrzegał zatem w śmiechu akt subiektywny, indywidualny, behawioralny oraz hedonistyczny. W śmiechu wyrażał się przede wszystkim element nagłego zaskoczenia oraz pustki tam, gdzie oczekiwanie zapowiadało pojawienie się pozytywnej treści. Przykładem komizmu była tedy sytuacja, w której płaczkom płaci się za lament na pogrzebie, ale sowita zapłata wywołuje nie lament, lecz radość płaczek. W poważnym i solennym świecie Kanta, gdzie liczyło się głównie intelektualne serio, śmiech był w istocie domeną błahej – czy wręcz banalnej – rozrywki i relaksu. Porażka filozofa wyraziła się w rezultacie w zignorowaniu humoru intelektualnego oraz jego zawartości światopoglądowej i filozoficznej. Dość przywołać aforyzmy Fryderyka Nietzschego lub – w nowszej wersji – *Myśli nieuczesane* Stanisława Jerzego Leca, by uświadomić sobie istnienie i doniosłą rolę intelektu w wyzwalaniu śmiechu i tworzeniu humoru intelektualnego. Eksponując intelektualną i ekspresywną rolę paradoksu, romantycy skorygowali uproszczenia i płycizny zawarte u Kanta.

Nową propozycją **Hegla** w stosunku do myśliciela z Królewca było rozróżnienie śmieszności i komizmu. Analogicznie do Kanta Hegel łączył śmieszność przede wszystkim z unicestwiającym efektem wewnętrznego kontrastu.

¹⁴ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gątecki, Warszawa 1986, s. 271.

¹⁵ *Ibidem*, s. 276.

„Śmieszny – pisał Hegel – może być każdy kontrast między istotą a jej przejawianiem się, pomiędzy celem a środkami, sprzeczność, na skutek której zjawisko znosi się w sobie samym, a cel w swej realizacji sam niweczy to, do czego dąży”¹⁶.

Autor *Wykładów o estetyce* zauważał także rozmaite odmiany śmiechu, powstającego odpowiednio na podłożu afirmacji (zadowolenia), szyderstwa, ironii, rozpaczę itd.

Hegel wiązał komizm „z nieograniczoną pogodą ducha i ufnością prowadzącą do tego, że jednostka czuje się bezwzględnie wyższą ponad swą własną sprzeczność”¹⁷. Tą sprzecznością było przede wszystkim zderzenie jednostkowych dążeń z „przypadkowością podmiotowości i okoliczności zewnętrznych”¹⁸. Komicznymi były tedy sytuacje, w których błahę cele realizuje się z niezwykłą pompą i powagą lub odwrotnie, gdy wielkie zadania podejmują jednostki, które nie mają do tego odpowiedniego przygotowania, jak – przykładowo – kobiety w *Sejmie niewieścim* Arystofanesa, rozprawiające o sprawach państwowych według usposobienia i temperamentu płci, a nie – według racji rozumu, stanu rzeczy lub kalkulacji politycznych.

Według Hegla komizm nie wyczerpywał się jednakże w tego rodzaju epizodach. Inaczej niż Kant, który śmieszność objaśniał głównie psychofizjologicznie, Hegel rozważał ważkie pytanie o głębszy sens moralny i światopoglądowy komizmu. Uważał, że psychofizjologia objaśnia go zbyt wąsko i ubogo, do pewnego stopnia nawet fałszywie, i że – przeciwnie – komizm jest wyrazem i formą kultury intelektualnej.

Przypisywał zatem komizmowi zdolność i funkcję afirmowania oraz ochrony pozytywnych wartości. Dotyczyło to przede wszystkim podmiotowości, która „pewna samej siebie łatwo znieść może unicestwienie własnych celów i własnych realizacji”¹⁹. Wspomniana afirmacja pozytywnych wartości przejawiała się jednakże w komizmie na ogół pośrednio, *via negativa*, jako zaprzeczenie zaprzeczenia. Dawała bowiem o sobie znać dramaturgicznie w figurach „samounicestwiającej się głupoty”, a nie doktrynalnie, w sposób mentorski, jako destrukcja „wartości substancjalnych”, prawdziwie pozytywnych, afirmujących człowieka, kulturę i historię. Ten wyższy sens komizmu, realizowany głównie w komedii, Hegel łączył więc z negacją poglądu, że rzeczywistość sprowadza się do bezsensu, gdyż ów bezsens można uświadomić, pokazać i opanować za sprawą komizmu i w sposób komiczny. Postrzegał więc śmiech jako antidotum bezsensu.

Podobnie miały się sprawy z podmiotowością. Mimo dominującego na pozór w komice żywiołu przypadku, braku formy i logicznej, sensownej akcji, Hegel widział w niej afirmację „niezachwianej w sobie podmiotowości, która w swej wolności wznosi się ponad zagładę całej tej skończoności, umacnia się w sobie samej i jest szczęśliwa”. Podmiotowości komicznej, konkludował Hegel, udaje się bowiem „zapanować nad tym, co występuje w sferze rzeczywistości”²⁰. O ile komika obrazuje bowiem świat zdegradowany, który – by wyrazić to w języku filozoficznym Hegla – utracił substancjalność

¹⁶ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, t. 3, Warszawa 1967, s. 630.

¹⁷ *Ibidem*, s. 630–631.

¹⁸ *Ibidem*, s. 633.

¹⁹ *Ibidem*, s. 631.

²⁰ *Ibidem*, s. 634.

oraz istotę, prościej: powagę, treść, kształty, proporcje, znaczenie, o tyle właśnie światu temu przeciwstawia się immanentnie komiczna podmiotowość, która ujmuje go w pewien kształt artystyczny i zarazem oferuje czytelnikowi lub widzowi możliwość transgresji tego świata za sprawą śmiechu.

Koncepcja Hegla była zbyt ogólna i daleka od jasności, jednakże stawiała ważne pytania, które domagały się odpowiedzi. Jeśli odczytać ją w perspektywie doświadczeń dwudziestowiecznych, to Hegel trafnie sugerował, że komizmu niepodobna sprowadzić do błażej rekreacji i że liczy się nie tylko jego „mechanika”, czyli odpowiedź na pytanie, jak komizm powstaje i funkcjonuje, lecz także sens, w tym sens antropologiczny. Ten sens określały artystyczne warunki produkcji komizmu, istnienie kulturowych kodów i form tekstualizacji komizmu, tradycje literatury komicznej – łącznie z satyrą, parodią, burleską czy trawestacją – wreszcie społeczna cyrkulacja komizmu. Hegel wskazał tu główne osie krystalizacji tego sensu, mianowicie obraz świata oraz podmiotowość komiczną. Uznał podjęcie tych kwestii za warunek dogłębnego poznania komizmu.

W refleksji **Kierkegaarda** komizm nabrał wyjątkowo doniosłego znaczenia. Duński autor rozszerzył bowiem zagadnienie komizmu (ściśle: komiki, duń. *det comiske*). Przeniósł je z wąskiej płaszczyzny estetycznej na płaszczyznę egzystencjalno-antropologiczną oraz religijno-eschatologiczną²¹. Powiązał komizm z postawą wobec życia oraz z religijnością, nazwaną przez siebie paradoksalną. Komizm, podobnie jak dialektyka – przekonywał Johannes Climacus – nie są wrogiem (*en Fjende*) religijności; przeciwnie, służą jej; takim wrogiem bywa natomiast religijność na pokaz, gdyż śmiech obnaża jej sztuczność²². To rozszerzenie problematyki komizmu przyczyniło się zarazem do jej zmodyfikowania. Kierkegaard podkreślał również wewnętrzny związek komizmu z tragizmem.

Komizm określał według niego zarówno istotę sztuki pojętej jako technika artystyczna oraz zbiór dzieł, jak i „sztukę egzystowania”, rozumianą jako świadomie ukształtowany sposób życia, na wzór romantycznej biografii zamienionej w spektakl artystyczny, w rodzaj improwizowanego w życiu i życiem dzieła sztuki.

„Komizm pojawia się w każdym stadium życia (tyle tylko że pozycja jego jest różna), albowiem gdziekolwiek jest życie, tam jest sprzeczność, a gdziekolwiek jest sprzeczność, tam pojawia się komizm. Tragizm i komizm są jednym i tym samym o tyle, o ile oba polegają na sprzeczności, jednakże tragizm jest sprzecznością cierpiącą, zaś komizm sprzecznością bezbolesną”²³.

Ta „łagodność” komizmu brała się stąd, że Kierkegaard łączył z nim perspektywę uświadomienia sobie sprzeczności i możliwego wydobycia się z niej, podczas gdy postawa tragiczna – inaczej niż komizm – również zauważa tę sprzeczność, lecz „rozpacza

²¹ Zob. P. Bühler, *Warum braucht das Pathetische den Humor? Humor und Religiosität bei Johannes Climacus* [w:] *Kierkegaard Studies Yearbook*, herausg. von Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser, Berlin 2005, s. 153–174. Zob. także M. Kleinert, *Sich verzehrender Skeptizismus: Läuterungen bei Hegel und Kierkegaard*, Berlin 2005, s. 133. Według S. Kierkegaarda „Humor zawiera o wiele głębszą Skepsis niż ironia, albowiem odnosi się nie do skończoności, lecz do zjawiska grzechu, wszystko tu kręci się wokół niego”. Idem, *Samlede verker*, Kopenhaga 1962, t. 1, s. 331 (dalej: SV, tom, strona).

²² SV, t. 10, s. 196.

²³ Ibidem, s. 189.

z powodu niemożności jej rozwiązania”²⁴. Oba stanowiska – patos tragiczny i komizm – były zatem wewnętrznie sprzężone. Tło oraz akompaniament jednego z nich były niezbędne, by drugie zadziało z pełną siłą ekspresji. Patos bez pierwiastka komizmu zamieniał się bowiem w iluzję, w patos sztuczny i pusty, natomiast komizm pozbawiony pierwiastka patetycznego uosabiał jedynie niedojrzałość²⁵. To postawienie tragizmu i komizmu na niemalże równej stopie należało do znaczących rozwiązań Kierkegaarda. Nobilitowało komizm na tle poetyk klasycystycznych, także na tle *Poetyki* Arystotelesa, z którą zresztą Kierkegaard niejednokrotnie polemizował. Poetyki te zwykle preferowały tragizm i wprost lub pośrednio degradowały komizm.

Inaczej niż Kant, Kierkegaard nie sprowadzał więc komiki do psychologii odbioru. Nie utożsamiał jej też na podobieństwo Hegla z efektem samounicestwienia. Podkreślał natomiast, że komiczna sprzeczność jako taka stanowi „pewien stosunek” (*et Forhold*), który polega na „sprzecznej dysproporcji, aczkolwiek bezbolesnej” (*Modsigelsens Misforhold, men smertelost*)²⁶. Rozróżniał komizm „uprawniony”, który obrazuje i zarazem znosi sprzeczność, oraz komizm, który stanowi jedynie estetyczną „grę dla samej gry” i który w rezultacie osadza się w próżni.

Kierkegaard wyróżniał rozmaite poziomy komizmu. W sferze religijno-egzystencjalnej komiczne sprzeczności stanowiły według niego wyraz fundamentalnego rozdarcia między tym, co w egzystencji ludzkiej „wewnętrzne” i „zewnętrzne”, „wieczne” oraz „przemijające”, „nieskończone” i „skończone”²⁷. Źródłem egzystencjalnego komizmu było jednocześnie uwikłanie w to rozdarcie oraz niemożność definitywnego wywikłania się z niego. Komizm stanowił w tym sensie immanentne, nieusuwalne piętno ludzkiej egzystencji. Redukcja komizmu lub rezygnacja z niego narażały jednostkę na fałsz.

Komizm wyrastał z niewspółmierności powyższych alternatyw oraz niemożliwości znalezienia dla nich (i między nimi) jakiegoś *modus vivendi* lub złotego środka. Usytuowanie się w obrębie tylko jednej rodziło kontrpunkt w postaci przedrzeźniającego zaktywizowania się drugiej. Udaremniało możliwość wyboru. Wieczność przypominała o przepływie czasu i wadze wypełnienia każdej konkretnej chwili; z kolei życie chwilą – o nieskończonym bezmiarze czasu, uzmysławiającym znikomość chwili. Próba urzeczywistnienia życia bądź według zasady „żyj chwilą”, bądź w perspektywie wieczności powodowała komiczne – budzące śmiech – dysonanse, nieporozumienia i *qui pro quo*. Rodziła sprzeczności i okazywała się czymś nierealizowalnym. Kondycja człowieka przypominała wówczas kondycję mimowolnego Don Kichota.

Podobnie miała się rzecz z autentyczną literaturą, która stanowiła według Kierkegaarda podwójnie zreflektowane – nadbudowujące, innymi słowy, nad trybem przedmiotowym paralelny tryb meta – zwierciadło egzystencji. Podobnie jak egzystencja, również ona miała być „niegotowa”, „pograniczna”, „podwójna”, „dwuznaczna”. „Subiektywnie

²⁴ Ibidem, s. 191–192.

²⁵ SV, t. 9, s. 75.

²⁶ SV, t. 10, s. 190 (w przypisie).

²⁷ SV, t. 9, s. 77.

egzystujący myśliciel, który ma nieskończoność w swej duszy – pisał Kierkegaard – ma ją zawsze i dlatego jego forma jest stale negatywna²⁸. Wyrażała ona bowiem zewnętrznie, dla odbiorcy, brak tej nieskończoności. Komizm dysproporcji między ideą komunikacji i podwójną formą komunikatu należał tedy do jej niezbywalnych określników.

Arthur Schopenhauer zaproponował w intencji uniwersalną „teorię śmieszności”, albowiem miała ona wyjaśnić nieskończone, empiryczne bogactwo komicznych zjawisk przez sprowadzenie ich wszystkich do jednej, wspólnej zasady. Źródłem śmieszności miało być według Schopenhauera „zawsze paradoksalne, a więc nieoczekiwane podciągnięcie jakiegoś przedmiotu pod heteronomiczne w stosunku do niego pojęcie”, powodujące „nagłe uświadomienie sobie rozbieżności między takim pojęciem a pomyślanym przez nie przedmiotem realnym, czyli między abstrakcją i naocznością²⁹. Śmiech stanowił zatem reakcję na zjawisko tego rodzaju oraz na fakt jego „nagłego uświadomienia”. Teoria Schopenhauera skupiała się zatem nie tyle na samym śmiechu, ile na sposobach jego wywoływania (tworzenia).

Polegała na objaśnieniu percepcyjnych, intelektualnych i semantycznych operacji, które ów śmiech wywoływały. Zasadą takich operacji było w gruncie rzeczy niewłaściwe (metaforyczne?) – aczkolwiek mimo wszystko dopuszczalne – przypisanie pewnemu pojęciu „jakieś rzeczy lub jakiegoś zdarzenia”, które normalnie „odbiega rażąco od wszystkiego, co się skądinąd przez to pojęcie myśli³⁰. Przykładem była tu anegdota, gdy w reakcji na żądanie publiczności, by zaśpiewać *Marsylianę*, komisarz policji wyszedł na scenę, aby oświadczyć, że zabrania się robić cokolwiek w teatrze poza tym, co zapowiedziano na afiszu. Rozweselający śmiech publiczności wywołało pytanie, czy także komisarz był na tym afiszu. Niezwykłe podciągnięcie interweniującego okolicznościowo komisarza – postaci bez związku z teatrem – pod formułę „bycia na afiszu teatralnym” uruchamiało efekt komizmu. Komizm potęgowało także to, że komisarz niefortunnie sformułował regułę zakazu w taki sposób, że obejmowała ona również jego własne wystąpienie. Kto wie, czy wyjaśnienie śmiechu za pośrednictwem powstania sprzeczności między ogólną zasadą a przeczącym jej konkretnym przypadkiem nie byłoby tutaj bardziej stosowne niż rozwiązanie proponowane przez Schopenhauera.

Odpowiednio do zasady inkluzji pewnego konkretnego zjawiska w odmienne od niego pojęcie Schopenhauer tropił potencjał śmiechu zawarty w żarcie, humorze, ironii oraz parodii. Otóż ta ostatnia, jak pisał, „podciąga pod poważny wiersz lub dramat mało ważne osoby lub małostkowe motywy działania” albo też podsuwa „banalne fakty pod dane w tym temacie wzniosłe pojęcia, do których mogą pasować pod pewnym względem, podczas gdy poza tym zupełnie się z nimi rozbiegają”. Rodziło to sprzeczność między „tym, co się ogląda (czyta) i co się myśli³¹. Modelem parodii był dla Schopenhauera w istocie rzeczy poemat heroikomiczny. Kojarzył ją także bądź to z kontrafakturą,

²⁸ Ibidem, s. 72–73.

²⁹ A. Schopenhauer, *Przyczynek do teorii śmieszności* [w:] idem, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. J. Garwicz, t. 2, Warszawa 1995, s. 125.

³⁰ Ibidem, s. 126.

³¹ Ibidem, s. 132.

bądź z trawestacją (wysoki temat – niski styl), bądź z burleską (wysoki styl i niski temat), a efekt śmiechu objaśniał niezwykłością zestawienia oraz zaskoczeniem odbiorcy. Komizm tłumaczył się więc łącznym działaniem znaczeniowej inkluzji wespół z ekskluzją oraz wspomagającą zasadą paradoksu.

Śmieszność powstawała tedy według Schopenhauera dwójako. Rodziła się w przechodzeniu od konkretnej naoczności do ogólnej reguły, słowem – polegała na omówionym wcześniej dowcipnym i żartobliwym zinterpretowaniu konkretnego przypadku, bądź odwrotnie, występowała w przejściu „od pojęcia abstrakcyjnego do pomyślanej przezeń rzeczywistości, czyli naoczności”³². Tak właśnie wyrażał się komizm *Don Kichota* oraz przygód barona Münchhausena, gdzie jakaś idea ogólna w zastosowaniu do konkretnej rzeczywistości tworzyła nieodparty efekt komiczny, jak epizod uwolnienia przez Don Kichota galerników po to, aby rzekomo „bronić uciśnionych”, lub inspirowana powieścią rycerską walka z olbrzymami, którymi okazały się wiatraki.

Osobliwością Schopenhauera było to, że wydobywał i podkreślał w zjawisku śmieszności, by tak rzec, efekt epistemologiczny. Rodziła się ona bowiem, ogólnie biorąc, z rozbieżności „między naocznością a tym, co pomyślano”. Stanowiła w tym względzie przeciwieństwo powagi, która odzwierciedlała „całkowitą zbieżność i zgodność pojęcia, czyli myśli – z naocznością, czyli z rzeczywistością”³³. Treścią śmieszności – dowcipu, żartu, ironii, humoru, parodii – było więc polemiczne ewokowanie nieprzystawalności świata ogólnych pojęć do opierających się mu indywidualuów i konkretów. Śmieszność z natury swej była zatem antymetafizyczna i antyideologiczna.

W komizmie racje naoczności przeważały nad racjami abstrakcji, albowiem komiczna naoczność uosabiała prawdę i dowód prawdy, słowem – odmianę konkretnego poznania bezpośredniego, w którym przedmiot reprezentował sam siebie i w przeciwieństwie do abstrakcji nie wymagał uwiarygodnienia, gdyż wystarczającym uwiarygodnieniem była sama naoczność. Przewaga naoczności nad ogólnymi i schematyzującymi rzeczywistość pojęciami rozumu była w tym względzie bezsporna. Naoczność stanowiła bowiem „medium terażniejszości, zadowolenia i radości”, podczas gdy rozum – przeciwnie – uosabiał „medium przeszłości, przyszłości i poważnego podejścia”³⁴.

Schopenhauer interpretował więc filozoficznie śmiech jako implicytną krytykę „samowładztwa rozumu”, szerzej – racjonalizmu, przez konkret i doświadczenie, słowem – jako luźny i swobodny protest komicznie nieskładnej i niesfornej rzeczywistości przeciwko „dobrze ułożonej” powadze ideokracji. Sposób objaśniania śmieszności przez Schopenhauera zawierał jednakże – niejako w dysonansie do wykrytej istoty śmieszności – wiele elementów takiej ideokracji.

Mimo iż eklektyczne stanowisko **Henriego Bergsona** zaprezentowane w rozprawie *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1899) przewyższało omówione dotąd koncepcje śmiechu rozległością horyzontów i wnikliwością konkretnych analiz

³² Ibidem, s. 133.

³³ Ibidem, s. 136, 137–138.

³⁴ Ibidem, s. 137.

i propozycji³⁵, to – podobnie jak teorie wcześniejsze – filozof ów pragnął wyjaśnić zjawisko śmiechu od podstaw i w sposób ogólny. Dążył do wykrycia ponadczasowej, ontologicznej i antropologicznej istoty zjawiska, ale wnioski Bergsona determinowała jego własna pozycja filozoficzna, właściwy dla niej system kategorii i język, a także materiał literacki, który stanowił podstawę rozważań, mianowicie klasyczna komedia francuska. Można jednak z grubsza przyjąć, że popularna i wpływowa koncepcja Bergsona – analogicznie do prac Zygmunta Freuda na temat źródeł komizmu – odegrała rolę pomostu tak między wiekiem XIX i XX, jak między filozofią a innymi dyscyplinami, w tym poetyką i literaturoznawstwem.

Francuski myśliciel – inaczej niż wielu poprzedników – podkreślał międzyludzki aspekt oraz „znaczenie społeczne” śmiechu, chociaż nie to zadecydowało o odrębności zaprezentowanej przez niego koncepcji. Rozstrzygało o tym to, że poszukiwał przyczyny śmiechu w ingerencji elementów mechaniki, automatyzmu i bezwładu w ciągły, płynny i zmienny strumień życia, w niepowtarzalny i nieodwracalny proces, który nazywał „twórczą ewolucją”. To włączenie elementów mechaniki i automatyzmu w dynamiczny proces życiowy wprowadzało momenty komicznych dla zewnętrznego obserwatora nieporozumień, zderzeń, *qui pro quo*. Prowokowało rozśmieszające reakcje.

Toteż śmiech charakteryzowały według Bergsona własności dwojakiego rodzaju. Z jednej strony tworzyła go nieruchawość materii, kontrastowa do niepohamowanego, aczkolwiek zgodnego z naturą świata „pędu życia” (*élan vital*). Filozof oddzielał w ten sposób akt śmiechu od wywołujących go bodźców (od mechaniki, automatyzmu), które same w sobie należały do kategorii zupełnie innych zjawisk niż śmiech, a mianowicie stanowiły niespodziewaną ingerencję biernej materii w dynamiczny proces życiowy. Innymi słowy, śmiech nie powstawał sam z siebie i dla siebie. Nie rodził się z ludzkiej potrzeby śmiania się, wyrażania w ten sposób na przykład radości życia, lecz z powodów, które znajdowały się poza nim, gdzieś na zewnątrz śmiejącego się podmiotu. Był to zatem „śmiech z czegoś” oraz „śmiech z jakiegoś powodu”, który w sobie samym – w izolowanym akcie śmiechu – nie miał żadnego umocowania. W koncepcji Bergsona śmiech stanowił formę odreagowania, był więc rodzajem epifenomenu.

Z drugiej zaś strony śmiech pacyfikował potencjalne zagrożenia, które dla ładu społecznego stwarzał ów bezwład materii, obojętny na subtelny wrażliwość inteligencji oraz na wyższe wartości duchowe. Przywracał „zahamowaną” sztywnym bezwładem materii giętkość inteligencji oraz nieposkromioną spontaniczność procesu życiowego. Pełnił tym samym funkcję socjalnego narzędzia. Paradoksalnie zwracał się przeciwko temu, czego stanowił pochodną czy też wytwór. Był w tym względzie dziełem powstałej w procesie życiowym negatywności – tak należało bowiem rozumieć pojawienie się w nim mechanicznej sztywności – które gasiło lub minimalizowało tę negatywność. Wyjaśnienie to potwierdzało i podkreślało niesamoistny, heteronomiczny oraz służebny charakter śmiechu i śmieszności.

³⁵ M. Escola, *L'humour la théorie*, Décembre 2012, LHT N°10, <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=539> [dostęp 10.10.2014].

Bergson dostrzegał zatem w śmiechu „gest społeczny”, reakcję w łańcuchu wzajemnych oddziaływań społecznych. Tworzył on dialogową ripostę na sytuację, w której pojawiała się wspomniana mechaniczna sztywność ludzkich zachowań. Ripostę tę, rzecz jasna, motywowały bezpośrednio różne czynniki i względy. Wywoływała ją ekstremażacja (dziwność, niezwykłość) automatyzmu w elastycznym i zmiennym potoku zachowań życiowych. Podosycala ją obawa przed zakłóceniem procesów przystosowawczych, polegających na nieustannym dopasowywaniu się jednostek do siebie i do okoliczności oraz na plastycznej gotowości do zmian. Ożywiała ją także chęć przywrócenia równowagi rzutkiej inteligencji oraz nieociosanej materii.

Otóż śmiech ujarzmił tę sztywną mechanikę bezwładu. Ujawniał bowiem jej ekscentryczność i sztuczność. W pewien szczególnie sposób podkreślał ją i teatralizował. Zamieniał w ogniwo spektaklu, który za pośrednictwem śmiechu piętnował („karał”) jej niestosowność³⁶. Teoria śmiechu Bergsona zdradzała w tym względzie ślady socjologicznego moralizmu i utylitaryzmu. Traktowała śmiech jako środek „łagodnie represyjny”, który eliminował mechaniczne, obsesowe dewiacje w relacjach międzyludzkich oraz sprzyjał zachowaniu opartego na „pędzie życiowym” ładu towarzyskiego. Teoria Bergsona przypisywała tedy śmiechowi funkcję interwencyjną i treść zachowawczą. Ogołacała go z wartości samoistnej i ze znaczeń ekspresyjnych, a podnosiła walory pragmatyczne. Dobrze oddawała historyczną atmosferę klasycystycznej, obyczajowej komedii satyrycznej, która chyba najlepiej odpowiadała wywodom Bergsona.

Inwencja Bergsona ujawniała się przede wszystkim w analizie poetyki śmieszności, w tropieniu jej zasad i sprzężyn. Zgodnie z myślą przewodnią teorii śmiechu o związku komiki z automatyzmem Bergson objaśniał w tym duchu własności komedii, parodii, żartu oraz innych form śmiechu. Jego źródła znajdował w takich kluczowych dla literatury i sztuki zjawiskach, jak naśladowanie, powtórzenie, odwrócenie, deformacja lub transfiguracja (zamiana osób w rzeczy, manekiny, maski, „pałuby”, figury ekscentryczne itd.).

W akcie naśladowania dostrzegał na przykład pierwiastki komicznego „usztynwienia” (automatyzmu) w oderwaniu się elementów formy od naśladowanego obiektu, w ich usamodzielnieniu i naśladowujących powtórzeniach. Tam, gdzie pojawia się naśladownictwo – argumentował – pojawia się zamiast „żywego życia” mechanika, która je przedrzeźnia, czyni śmiesznymi. Naśladowcze powtarzanie, dajmy na to, poszczególnych gestów przeczy fundamentalnej regule życia, że w istocie żyjącej – w żywym strumieniu jej zachowań – nic się naprawdę nigdy nie powtarza.

„Godnymi naśladowania zaczynamy stawać się tylko tam, gdzie przestajemy być samymi sobą. (...) Naśladować kogoś to tyle, co przejąć tę część automatyzmu, której pozwolił on wejść w siebie”³⁷.

W regule tej Bergson widział istotę parodii i parodiowania, słowem – źródło paradyjnego komizmu.

Komizm tego typu zawierał się w świetle powyższych wyjaśnień głównie – aczkolwiek nie wyłącznie – w transpozycjach, których podstawą było przeniesienie

³⁶ H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paryż 1946, s.16.

³⁷ Ibidem, s. 25.

na daną wypowiedź tonacji stylistycznej względem niej odmiennej lub zgoła kontrastowej, a w rezultacie powstanie zjawiska zamierzonej interferencji stylów i tonacji. Przykładem tego mogło być przeniesienie tonacji familiarnej na uroczystą; trywialnej – na intelektualnie wyrafinowaną; prozaicznej – na poetycką; jaskrawo zmodernizowanej – na klasyczną itd. Bergson trafnie jednakże zauważał, że efekty komiczne powstawały również z transpozycji zmierzających w kierunkach przeciwnych, a więc w wyniku przeniesienia na przykład tonacji oficjalnej na wypowiedź pierwotnie poufatą lub uroczystej na potoczną. „Łatwo zauważyć – dodawał – że jeśli transpozycja solenności w trywialność jest komiczna, to transpozycja odwrotna może być taką tym bardziej”³⁸.

Toteż komizmu dopatrywał się autor *Le rire* zarówno w arbitralnych degradacjach, jak i odwrotnie, w różnego rodzaju uwzniośleniu i wyolbrzymieniu, słowem – w przesadzie, o ile chwytły tego rodzaju byłyby stosowane metodycznie, jako transpozycja pierwotnie „równego sobie” zjawiska w plan fizycznie albo aksjologicznie pomniejszony lub powiększony. Generalnie jednak Bergson słusznie zastrzegał, że wiązanie komizmu w ogóle z jakimś jednym chwytem lub grupą chwytów byłoby bezzasadne, albowiem źródła komiki miały charakter różnorodny, niemożliwy do wyczerpującego wyliczenia, opisu i jednoznacznego zdefiniowania. Zadaniem teorii śmiechu byłoby tedy jedynie pokazywać, co w określonych okolicznościach mogło być śmieszne, ale nie była ona w stanie raz na zawsze ustalić, co musi albo co nie może być śmieszne.

III. Śmiech powieściowy

„Władza, gwałt i autorytet nigdy nie przemawiają językiem śmiechu”³⁹.

Michaił Bachtin należał bez wątpienia do najbardziej znaczących i przenikliwych XX-wiecznych badaczy śmiechu i komizmu oraz ich form pochodnych, zarówno literackich, jak i kulturowo-obrzędowych. Obu tym zjawiskom – śmiechowi i komizmowi – poświęcił wiele uwagi, a jego dociekliwe poglądy na temat każdego z nich zasługiwałyby na osobne i obszerne opracowanie. Uwzględniając zmieniające się konteksty historyczne, Bachtin oba wspomniane zjawiska ujmował na ogół w powiązaniu ze sobą. W książce *Problemy poetyki Dostojewskiego* (rozszerzone wydanie rosyjskie – 1963 rok) charakteryzował na przykład śmiech przede wszystkim z punktu widzenia powieściowego, „różnokierunkowego słowa dwugłosowego”, podczas gdy zagadnienia komiki zajmowały w niej stosunkowo mniej miejsca.

Komikę ujmował bowiem Bachtin w omawianej pracy jako tło historyczne i „prehistorię” powieści polifonicznej – gatunkowo różnej od powieści sięgających do tradycji epiki albo do wzorców retorycznych – a nie jako główną kategorię prozy Dostojewskiego. Powodem było prawdopodobnie to, że zagadnienie śmiechu i komiki zajmowało Bachtina we wcześniejszych pracach i że poświęcił mu dużo miejsca w rozprawach, które zresztą do 1963 roku nie były publikowane. Ponadto twórczość Dostojewskiego śmiechu

³⁸ Ibidem, s. 95.

³⁹ M. Bachtin, op. cit., s. 166.

i komiki nie wysuwała bynajmniej na główny plan. Dominował w powieściach tego pisarza według Bachtina problem dialogu, natomiast śmiech i komika były w nich tylko jednym z jego aspektów, ale nie zagadnieniem nadrzędnym, jak w książce *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*.

Kwestia śmiechu i komiki pojawiła się w polu zainteresowań i myśli badawczej Bachtina w pierwszej połowie lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku, zapewne niedługo po napisaniu i opublikowaniu *Problemów twórczości Dostojewskiego* w 1929 roku. Badacz zajmował się tą kwestią fragmentarycznie w pracy *Słowo w powieści* (powst. 1934–1935), w rozprawie *Formy czasu i przestrzeni w powieści* (powst. 1937–1938) i w szkicu *Z prehistorii słowa powieściowego* (powst. 1940) oraz w studium *Epos i powieść (o metodologii badań nad powieścią)*, które powstało w roku 1941. Problem śmiechu Bachtin poruszał także w obszernym artykule *Satyra*, napisanym w końcu 1940 roku i przeznaczonym do dziesiątego tomu *Liternurnoj encikłopedii* (1929–1939; 1991).

Wszystkie te prace ukazały się w ZSRR po 1963 roku, kilkadziesiąt lat po ich powstaniu. Dotyczyło to również pracy z punktu widzenia problematyki śmiechu i komiki najobszerniejszej i najważniejszej – wręcz monumentalnej – a mianowicie książki *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* (1965). Otóż pierwsza wersja tej książki była gotowa już pod koniec 1940 roku; wszystko zresztą wskazywało, że poprzedzały ją wieloletnie przemyślenia i gruntowne badania historycznoliterackie i komparatystyczne. Wymagał tego zresztą specjalistyczny – kulturowy, romanistyczny oraz interdyscyplinarny – temat i charakter pracy. Wymagała tego również względnie nowa i odkrywczą problematyka groteski i kanonu groteskowego. Zważywszy, że pierwszą (1940) i ostatnią (1965) wersję książki o pisarstwie Rabelais'go dzieliło ćwierć wieku, można zasadnie przyjąć, że badania Bachtina nad problematyką śmiechu, komiki i parodii trwały około trzydziestu lat, jeśli nie więcej.

Odpowiedź na pytanie, dlaczego w latach trzydziestych XX wieku Bachtin podjął problematykę śmiechu, komiki i parodii, z pewnością nie należy do prostych. Trzeba jednak zauważyć, że prowadziła w tym właśnie kierunku penetrowana przez niego w latach dwudziestych XX wieku problematyka teorii i historii powieści. Bachtin przeciwstawiał się zarówno koncepcjom, które charakteryzowały powieść jako zjawisko poetyckie, jak i ujęciom, które dostrzegały w niej pozaartystyczną, utylitarną, praktyczno-komunikacyjną alternatywę poezji, jak to czynili niektórzy rosyjscy formaliści, Gustaw Szpet i socformaliści. Polemizował też z propozycjami Wiktora Winogradowa, autora książki *O chudożestwiennoj prozie* (1930), który przenosił na powieść kategorie stylistyki lingwistycznej, a samą powieść uważał za twór retoryczno-poetycki.

Poszukując własnego, odrębnego stanowiska, Bachtin odrzucał w efekcie koncepcję powieści jako „samowystarczalnego i zamkniętego monologu” oraz wewnętrznie spójnego, jednorodnego, jednolitego i samocelowego języka, który objaśnia sam siebie i w sobie samym ma rację swego istnienia⁴⁰. Klucz do powieści znajdował natomiast

⁴⁰ Idem, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 99 [Słowo w powieści].

w dialogowej – w tym komicznej i parodystycznej – interakcji i polifonii rozmaitych języków, stylów, dyskursów oraz form kultury. Akcentował w dalszym planie związek nacechowanych kulturowo zachowań zbiorowych – a więc zjawisk typu rekreacja, święto, biesiada, jarmark, miejski rynek, karnawał itd. – z narodzinami wielkiej, nowożytnej powieści.

W książce *Słowo w powieści* (1934–1935) Bachtin zaprezentował koncepcję powieści jako nowożytnej postaci kontaktu, dialogu i wzajemnego, krytycznego – w tym także komicznego – naświetlania się i przenikania różnorodnych języków literackich, etnicznych, socjalnych i funkcjonalnych. Powieść stanowiła artystyczne zobrazowanie ich polifonii i dialogu. Dawała nie tyle, jak twierdzili w XIX i XX wieku realności i naturalności, wierne odbicie rzeczywistości przedmiotowej, ile – przeciwnie – krytyczne, prześmiewcze odbicie tego odbicia w świadomości językowej i w dialogicznie odniesionych do siebie językach i dyskursach literackich. Przedstawiała nie nagą rzeczywistość „samą w sobie”, lecz sposoby jej językowego i literackiego uświadamiania oraz artykułowania, słowem – dialogowy dyskurs na jej temat. Powieść była zatem jednocześnie przedłużeniem rzeczywistości pozaliterackiej, ogniwem społeczno-historycznej interakcji języków, a także jej artystycznym, wewnątrz dialogowym przedstawieniem i sprobematyzowaniem.

Powieść, innymi słowy, jawiła się jako rzecznik komicznej, dialogowo ukształtowanej wielo- i różnojęzyczności. Obiektem powieści nie był więc bynajmniej jednolity i zwarty w swej budowie „świat przedstawiony”, jak na przykład w latach trzydziestych twierdził Roman Ingarden w pracy *O dziele literackim*, lecz przeciwnie – językowy, wewnątrz różnicowany proces przedstawiania świata, wzajemnie odniesiona do siebie różnorodność nadawanych mu „imion, określeń i wartości”⁴¹. W tej właśnie dziedzinie gatunek powieściowy ukształtował wiele odrębnych i oryginalnych form historycznych.

Jedną z najwyrazistszych stanowiła – zdaniem Bachtina – „powieść humorystyczna, której klasycznymi reprezentantami byli w Anglii Fielding, Smollet, Sterne, Dickens, Thackeray i inni, zaś w Niemczech – Hippel i Jean Paul”⁴². Jej podstawowy chwyt polegał na „humorystyczno-parodystycznym odtwarzaniu prawie wszystkich warstw współczesnego języka literackiego, tak ustnego, jak pisanego”⁴³, „niejednorodności mowy” oraz „urozmaiconej grze granicami wypowiedzi, języków, perspektyw”⁴⁴. *Mała Dorrit* Dickensa ilustrowała w szczegółach powyższe twierdzenie.

Powieść humorystyczna ujawniała ideo- i historiotwórcze zasoby oraz możliwości śmiechu. U Sterne’a wskazywała na przykład na głębinowy charakter parodiowania, które sięgało – poprzez parodiowanie języka w obrębie narracji powieściowej – samych podstaw ludzkiego i artystycznego myślenia o świecie oraz „logicznych i ekspresywnych struktur wszelkiego słowa ideologicznego (naukowego, moralizatorsko-retorycznego, poetyckiego) jako takiego”⁴⁵. Komiczne wykpiwanie stawało się sposobem komiczno-krytycznego

⁴¹ Ibidem, s. 105.

⁴² Ibidem, s. 132.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem, s. 141.

⁴⁵ Ibidem, s. 142.

i demaskatorskiego wniknięcia w naturę człowieka i otaczającej go rzeczywistości międzyludzkiej. Medium humoru, komizmu i śmiechu otwierało horyzonty poznawcze nieznane i niedostępne powadze, którą La Rochefoucauld nazywał w *Maksymach* „obrzędkiem ciała wymyślonym dla pokrycia braków ducha”, a Yorick u Sterne’a – po prostu „oszukaństwem”.

Istotną rolę w powieści humorystycznej odgrywała parodia literacka, w której obiektem parodiowania były inne utwory literackie, konwencje, gatunki, style, postacie, fabuły itd. „Rola literackiego parodiowania panującej odmiany powieści – zauważał Bachtin – była w dziejach powieści europejskiej ogromna. Wystarczy powiedzieć, że najważniejsze modele i odmiany powieści powstały w procesie destrukcji poprzez parodię wcześniej istniejących światów powieściowych. Tak postępowali Cervantes, Mendoza, Grimms, Rabelais, Lesage i inni”⁴⁶. Tę myśl Bachtin uogólniał w artykule z 1941 roku *Epos i powieść (O metodologii badań nad powieścią)*. Przedstawiał powieść „w roli gatunku krytycznego i samokrytycznego, mającego odnowić podstawy panującej literackości i poetyckości” oraz wiążącego się „z wiecznie żywym żywiołem słowa nieoficjalnego i nieoficjalnej myśli, ze świętem, poufałą mową, profanacją”⁴⁷.

Otóż tę humorystyczno-komiczną aksjologię powieści – opozycyjną wobec legendarnej przeszłości gloryfikowanej w eposie – Bachtin wywodził z gatunków niskich oraz z szeroko pojętej ludowej twórczości komicznej. Pisał:

„Tutaj właśnie – w ludowym śmiechu – należy szukać prawdziwych, folklorystycznych źródeł powieści. Terazniejszość, współczesność jako taka, »ja sam« i »moi współcześni« oraz »mój czas« – wszystko to było pierwotnie przedmiotem ambiwalentnego śmiechu – wesołego i unicestwiającego jednocześnie. W tej dziedzinie kształtowało się zasadniczo nowe podejście do języka, do słowa. Oprócz bezpośredniego przedstawiania – wyśmiewania żywej współczesności – rozkwita tutaj parodiowanie i trawestowanie wszystkich wysokich gatunków i podniosłych obrazów narodowego mitu. Parodie, a zwłaszcza trawestacje »współcześniaków« absolutną przeszłość« bogów, półbogów i bohaterów, obniżają ją, przedstawiają na poziomie współczesności, w codziennych warunkach współczesnego życia, używając niskiego języka współczesności”⁴⁸.

To prawda, Bachtin odwoływał się śladami popularnych romantycznych i modernistycznych mitów intelektualnych do „czasów pierwotnych”, kiedy miał rzekomo występować utopijny (nie do zweryfikowania!) „ambiwalentny śmiech zarazem wesoły i unicestwiający”, jednakże prawda historyczna twierdzeń tego rodzaju nie była chyba najważniejsza. Ustalenia Bachtina miały w istocie rzeczy charakter heurystyczny i teoretyczny. Postulował on, by genezy powieści poszukiwać z jednej strony w opozycji do literatury tak czy inaczej podporządkowanej władzy, a z drugiej – w marginalizowanym folklorze, a w szczególności w powszedniej ekspresji śmiechu. Powieściowa komika legitymizowała ten kierunek poszukiwań.

Komikę tę Bachtin sytuował, ogólnie biorąc, na tle śmiechu karnawałowego oraz antycznych gatunków „powagi-śmiechu” (*spoudogélon*). Śmiech karnawałowy wiązał

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, s. 545, 557.

⁴⁸ Ibidem, s. 558.

z kolei z archaicznym śmiechem rytualnym, który szczył z kosmicznych sił i zmierzał ku odnowieniu powszechnego ładu. Kierował się on ku największym potęgom: bóstwom i władzy. Reagował na różnego typu przesilenia, zwroty i kryzysy w życiu archaicznych wspólnot. „W śmiechu tym – zauważał Bachtin – szczylenie scalało się z ekstatycznym hołdem”⁴⁹. Rzecz jednak w tym, że tradycje tego śmiechu wędrowały w zmodyfikowanych formach do ery nowożytnej. Dawaty o sobie znać w antyku i średniowieczu. Śmiech rytualny i jego późniejsze odpowiedniki w postaci śmiechu karnawałowego tworzyły w tych epokach społeczne i kulturowe enklawy nieposkromionej „wolności śmiechu”. Dopuszczalne w nich było na przykład „szarganie świętości” i obśmiewanie świeckiej i kościelnej władzy, zakazane w życiu powszednim pod groźbą surowych represji.

Otóż komikę powieściową Bachtin wywodził bezpośrednio i pośrednio ze śmiechu karnawałowego, podlegającego z czasem stopniowej redukcji. Wiązał ją historycznie z gatunkami skarnawalizowanymi literatury antycznej, jak satyra menipejska, różne odmiany powieści greckiej i rzymskiej, diatryba, dialog sokratyczny, parodia, sympozjum itd. Obca tragedii i eposowi, gatunkom na skroś poważnym, literatura tego rodzaju stanowiła tyleż osobny, wyróżniony dział piśmiennictwa, ile – składnik innych gatunków, łączących elementy powagi i śmiechu. Sytuacja taka określiła także w pewnym stopniu jej dalsze losy. Mieszanie gatunków sprzyjało bowiem formowaniu się powieści polifonicznej i powieściowej komiki.

Literatura tego typu uosabiała słowną postać „świata pojętego na opak”. Obrazowała z upodobaniem komiczny obrzęd „koronacji – detronizacji”, obejmujący poufale kontakty z obiektem śmiechu. Przedstawiała rozmaite połączenia mezaliansowe, gesty profanacji, degradacji itd. Te właśnie kategorie: świata na opak, detronizującego sobowtóra oraz koronacji – detronizacji oddawały konstrukcyjną, znaczeniową i ekspresyjną specyfikę komiki. W świetle poetyki historycznej wyrażały one, ogólnie biorąc, zapamiętane w formie komicznej archaiczne rytuały obśmiewania różnego rodzaju „znakomitości”.

Z drugiej strony komika słowna wykroczyła już w starożytności poza lokalne granice żywego, zbiorowego świata karnawałowego. Umożliwiły to sposobne do reprodukcji komiczne teksty literackie i widowiskowe. Dzięki nim różnorodna, barwna, wielokształtna komika stała się samodzielnym i trwałym składnikiem pisanej kultury artystycznej i powszechnej, o różnej zresztą intensywności i zasięgu oddziaływania. Jednakże odrywała się stopniowo od form obrzędowo-widowiskowych, na pograniczu „sztuki i życia”. Przystała być ogniwem bezpośredniej interakcji międzyludzkiej i komunikacji „twarzą w twarz”. W komice literackiej przeznaczonej do samotnego odczytania zbiorowy, uliczny „śmiech karnawałowy” uległ różnego typu przekształceniom. Nabrał znamion „palimpsestu” ukrytego w tekście pisanym, zastąpionego innymi tekstami, rozpoznawalnego i działającego nie wprost.

Bachtin zaproponował więc ważkie rozumienie śmiechu w literaturze.

⁴⁹ M. Bachtin, *Problemy twórczości Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 194.

„Śmiech stanowi – pisał – określone, lecz niedające się przełożyć na język logiki, estetyczne ujęcie rzeczywistości, określony sposób jej artystycznego widzenia i przedstawienia, a zatem – określony sposób konstruowania postaci, fabuły, gatunku”⁵⁰.

Innymi słowy, ujął śmiech nie tylko jako kategorię antropologii i estetyki, lecz także jako kategorię języka, stylu i poetyki. Takim motywowanym przez śmiech sposobem konstruowania postaci była na przykład kategoria przedrzeźniającego sobowtóra. Prawie każdy z głównych bohaterów powieści Dostojewskiego, zauważał Bachtin, „ma kilku sobowtórów, a każdy na swój sposób go parodiuje: Raskolnikow ma [za sobowtóra] Swidrygajłowa, Łużyna, Lebieziatnikowa, Stawrogin – Piotra Wierchowieńskiego, Szatowa, Kiryłowa; Iwan Karamazow – Smierdiakowa, diabła, Rakitina”⁵¹. Apogeum śmiechu okazał się jednakże w perspektywie średniowieczny i renesansowy karnawał, wszechstronnie i precyzyjnie zaprezentowany na przykładzie szesnastowiecznej francuskiej powieści Franciszka Rabelais’go *Gargantua i Pantagruel*⁵². Kategorie śmiechu i komiki (groteski) wykroczyły tu poza literaturoznawstwo i poza pojętą metodologię badania powieści. Objęły formy kultury wymagające już odrębnej analizy.

IV. Parodyjne degradacje

Komizm na niwie literatury chętnie bywa kojarzony z parodią⁵³. Jedni widzą w nim konieczne kryterium, które pozwala wyodrębnić parodię literacką na tle zjawisk blisko z nią spokrewnionych, jak stylizacja, ironia czy krytyka, inni natomiast argumentują na rzecz fakultatywności komizmu w parodii, słowem – na rzecz poglądu, że komizm nie jest konieczny dla jej zaistnienia. Sporność dotyczy zatem kilku kwestii. Odnosi się: 1) do koniecznej lub niekoniecznej obecności komiki w parodii, 2) do wąskiego lub szerokiego sposobu rozumienia komizmu, 3) do zagadnienia, czy – a jeśli tak, to na ile – właśnie komizm czyni parodię parodią, 4) do sensów, jakie tkwią w komizmie i przenikają do parodii i odwrotnie, 5) do chwytów, jakimi posługuje się parodyjny komizm, oraz 6) do efektów, jakie wywołuje. Nasuwają się również pytania o wyznaczniki, sposoby działania i granice parodii oraz innych form w literaturze, takich jak żart, buffo, farsa czy groteska.

Komizm pojawia się w parodii w różnych postaciach. Cechuje go między innymi przedrzeźnianie parodiowanych obiektów, ich deformacja i degradacja. To one – wspomniane chwytły – jak wykazują analizy parodii, prowokują i wyzwalają zwykle parodyjny

⁵⁰ Ibidem, s. 249.

⁵¹ Ibidem, s. 195.

⁵² M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go...* Zob. także S. Averintsev, *Bakhtin and the Russian Attitude to Laughter* [w:] *Mikhail Bakhtin*, red. M.E. Gardiner, Londyn 2002.

⁵³ W wielu polskich pracach dominuje wiązanie parodii z komizmem, aczkolwiek nie ma w tej kwestii jedności. Za komizmem opowiedział się Henryk Markiewicz, *Parodia i inne gatunki literackie (problemy terminologiczne)* [w:] idem, *Nowe przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1974, s. 116. Z kolei Ryszard Nycz zauważa, że „niewiele z dwudziestowiecznych form parodyjnych daje się podporządkować całkowicie kategorii komizmu (stosunek do obiektu nie zawsze polega na degradacji i komicznym naśladowaniu, często chodzi jedynie o krytyczne zróżnicowanie), hasło parodia [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1993, s. 776. Stanowisko to, jak sądzę, w nieuprawniony sposób zaciera różnicę między krytyką a parodią. Widziałbym ją w serio konstytutywnym dla krytyki i w komizmie konstytutywnym dla parodii.

śmiech. Tworzą – każdy z osobna, w stosowny dla siebie sposób – warunki, które umożliwiają jego pojawienie się. Śmiech ten nie ma jednak charakteru mechanicznego. Nie powstaje na zasadzie: właściwy impuls – oczekiwana reakcja. Zależy bowiem również od wielu innych czynników towarzyszących, w tym od czytelnika (słuchacza) parodii oraz od okoliczności odbioru⁵⁴. Bez sprzyjającego nastawienia czytelnika (słuchacza, widza) komiczne oddziaływanie parodii byłoby niemożliwe lub nieefektywne. Toteż refleksja teoretyczna dotyczy zazwyczaj warunków i możliwości parodijnego śmiechu, nie zaś sztywnych recept na jego wywołanie.

Wydaje się, że to przedrzeźnianie najbardziej opiera się dokładnemu określeniu. Odwołuje się do celowej imitacji często znanego i poważanego wzorca, jednakże celem takiej imitacji nie bywa bynajmniej jego pełne lub wierne odtworzenie. Nie polega też ono na zacytowaniu, skopiowaniu lub udawaniu, które stworzyłoby wrażenie tożsamości między oryginałem oraz jego parodyjną repliką. Na sygnały fingowanego podobieństwa nakładają się bowiem sygnały różnicy (na umowność – dosłowność, na umiar – przesada, na sens – brak sensu itd.), które wywołują pożądane efekty śmiechu czy rozbawienia. Można by rzec za *Poetykę* Arystotelesa, iż parodiowanie uosabia w tym względzie, w odróżnieniu od naśladowania idealizującego lub realistycznego, typ naśladowania karykaturującego.

Przykładem literackim przedrzeźniania wydaje się opowiadanie *Apelacja* Jerzego Andrzejewskiego. Forma tego utworu stylizuje i jednocześnie kompromituje formę PRL-owskiego pisarstwa urzędowego (pismo apelacyjne, odwoławcze) poprzez dołączenie doń pikantnych sugestii, które sens pierwotny pisma wypaczają i zamieniają na przeciwny. Działają w obrębie tekstu subwersyjnie. Przedrzeźnianie jest więc naśladowaniem, które samo w sobie – w oderwaniu od innych wyznaczników – realizuje zasadę kontrafakury w kierunku degradującym, w zamiarze nałożenia na tekst poważny tekstu komicznego, ośmieszającego i kompromitującego wzorcowe. Ta intencja jego łagodnej czy też ostrej i bolesnej kompromitacji należy bez wątpienia do znamion parodii. Od innych form kompromitacji różni ją jednakże konieczny efekt komiczny, który wprowadza do parodii pierwiastki dystansu i by tak rzec, „śmiechu bezinteresownego”, neutralizującego ewentualne zaciętrzewienie parodysty i groźbę zamiany parodii w paszkwil.

Transformacje komiczne (typu powiększenie – pomniejszenie, heterogeniczne wtręty, sprzeczne z oryginałem kombinacje postaci, ich cech i rekwizytów, dodanie – odjęcie własności itd.) dotyczą w zasadzie fingowanej reprezentacji i jednocześnie komicznej deformacji jednego zjawiska w drugim. Polegają na różnego rodzaju przekształceniach i zniekształceniach, którym zjawisko ośmieszane podlega w tekście ośmieszającym i którym ten ostatni zawdzięcza zresztą autonomiczny, parodijny kształt, odmienny od oryginału. Wspomniane transformacje polegają zatem na „dopasowaniu” tegoż oryginału do nowego, parodiującego otoczenia, w którym przychodzi mu egzystować.

⁵⁴ „Texts do not generate anything – zauważa Linda Hutcheon – until they are perceived and interpreted”. Eadem, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Nowy Jork 1985, s. 23. Sporny sens tego twierdzenia polega na tym, iż teksty nie powstają mechanicznie, same przez się, lecz są generowane, percywowane i interpretowane najpierw przez autora, następnie przez czytelnika (obie role się zresztą przenikają).

Wytwarzają one w efekcie zauważalne i znaczące różnice w stosunku do własności pierwotnego wzorca – same w sobie w nim neutralne lub inaczej nacechowane ekspresywnie (wzniośle, patetycznie, tragicznie, serio itp.) – poddają je komicznej obróbce z myślą o wywołaniu śmiechu u odbiorcy parodii. Transformacje te zapożyczają i przekształcają w konsekwencji elementy zapożyczone z wzorca i zestrzajają je z wtórnym światem parodii nadbudowanym nad tym wzorcem. Tworzą one w tym wtórnym świecie jednostki całkowicie odrębne, które uzyskują jakości komiczne. Owe transformacje dokonują się zatem w podwójnym przekroju: intertekstualnym oraz intratekstualnym. Znaczą także podwójnie: odsyłają do pierwotnego wzorca, z którego zostały zapożyczone, oraz fingują tożsamość z nim. Z drugiej strony funkcjonują w kształcie, jakie nadał im parodysta (utwór przedrzeźniający), i znaczą niejako same siebie. Parodie uruchamiają w tym względzie tekstowe mechanizmy przekształcania, multiplikowania i rozpraszania znaczeń.

Oto przykład. W Mroźkowej parodii *Śmierć porucznika* pojawia się cytat z *Dziadów* cz. II: „Zamykajcie drzwi na kłódki, stawcie w środku kocioł wódki”⁵⁵. Otóż treść tego dosłownego cytatu wzbogaca się w parodii o sensory, które narzuca jego nowe, Mroźkowe użycie i ogólny kontekst parodiujący. „Kocioł wódki” uzyskuje u Mroźka – oprócz znaczenia rytualnego i literackiego – także znaczenie dosłowne, libacyjne, różne od pierwotnego sensu symbolicznego. Sens oryginalny, ukształtowany w *Dziadach* cz. II, przestaje być sensem jedynym i obliwującym. Przekraczając ramy utworu Mickiewicza, „pleni się”, podlega znizeniu – o ile nie degradacji – słowem, trawestacyjnej metamorfozie fabularnej (jako rekwizyt obrzędu) i stylistycznej (jako zwrot językowy).

Degradacje tego typu sygnalizują więc zmiany na skali wartości, towarzyszące przejściu danego elementu z wzorca parodiowanego do autonomicznego tekstu parodii. Samo w sobie i w oderwaniu od tła pojęcie degradacji jednoznacznie określa kierunek przesunięć na skali wartości i stanowi przeciwieństwo uwznioślającej nobilitacji. Wiąże się z ruchem określonych elementów i własności literackich z wysokich rejonów do niskich sfer na odpowiedniej – fabularnej, charakterologicznej, stylistycznej lub aksjologicznej – skali wartości.

Należy jednak zauważyć, że komiczne degradacje w literaturze zależą również od wspomnianego tła, mianowicie od konkretnej skali wartości ukształtowanej i osadzonej w danej konfiguracji pisarskiej (w określonym historycznie „systemie literackim”) oraz od tego, jak są one nacechowane i skalowane w tej konfiguracji. Czynnikiem degradacji może być zatem jedynie sama zmiana usytuowania (kontekstu) przytoczonego elementu, bez zmiany jego wewnętrznych własności, nawet bez zmiany funkcji (przykładem: opisy czynności fizjologicznych władców w kontraście do opisów wspaniałości sprawowanej władzy).

⁵⁵ U Mickiewicza: „Guślarz/ Już straszna północ przybywa,/ Zamykajcie drzwi na kłódki;/ Weźcie smolny pęk łuczyna,/ Stawcie w środku kocioł wódki”.

U Mroźka: „STARZEC/ (przechodzi na środek komnaty) Zamknijcie drzwi od kaplicy! Żadnej lampy, żadnej świcy! (młodzi podnoszą się i otaczają Starca. Pauza) Zamykajcie drzwi na kłódki, stawcie w środku kocioł wódki! CHÓR WYKOLEJONEJ MŁODZIEŻY/ Drzwi już zamknięte, ale nie ma wódki”.

A. Mickiewicz, *Dramaty. Dzieła*, t. III, Warszawa 1995, s. 20; S. Mroźek, *Dramaty*, Kraków 1990, s. 23.

Toteż komiczne degradacje nie bywają jedynie prostym obniżeniem rangi zjawiska według zasady „król jest nagi” z bajki Andersena (nie każda degradacja jest przecież sama z siebie komiczna). Efekt komiczny łączy się przede wszystkim z zaskakującym przewartościowaniem danego zjawiska, z niezwykłym kontrastem, jaki tworzą przejścia od maksimum do minimum na określonej skali wartości i vice versa. Z tego względu komiczną degradacją bywa na przykład nieumotywowane przeniesienie wartości niskich w rejony wysokie oraz kakofoniczne zakłócenie panującego tam ładu. Poświadczają to klasyczne, komediowe schematy fabularne typu „z chłopa król” lub „ze sługi pan”.

W parodii komiczne degradacje – inaczej niż w komediach, których tematykę stanowią zazwyczaj obyczaje i życie współczesne, a więc na ogół rzeczywistość pozaliteracka – dotyczą zwykle przeniesień z pierwotnie wysokiego obszaru literatury do niskiego. Przyjmują więc charakter trawestacyjny. Taki charakter miały na przykład parodyjne degradacje różnych form mowy oficjalnej: od wystąpienia senatora Nowosilcowa w *Dziadach* cz. III Mickiewicza do Gombrowiczowskich parodii mowy szkolnej w *Ferdynurce*, mowy dewocyjnej i patriotycznej w *Pornografii* oraz mowy emigracyjnej w *Trans-Atlantyku* i do wielkiej fali parodii mowy i literatury socrealistycznej.

Degradacje parodyjne, rzecz jasna, nie sprowadzają się jedynie do mowy ani nawet do wyselekcjonowanych typów literatury. Dotyczą potencjalnie wszystkich nurtów i aspektów literatury: od literatury sakralnej do parodiowania parodii; od parodiowania sztuki rymotwórczej, jak parodia utworu Baki *Uwagi o śmierci niechybnej w Panu Tadeuszu*, do parodii burleskowej fabuły poematu heroicznego w poemacie heroikomicznym oraz parodii podmiotu mówiącego i pisarza w niezliczonych utworach literatury współczesnej. Ten niedomknięty charakter parodiowania ilustruje zjawisko autoparodii.

W przykładzie z Mrożkowej parodii *Dziadów* cz. II komiczna degradacja dotyczyła wartości w romantycznej poezji Mickiewicza najwyższej, mianowicie samego poety, który w sztuce *Śmierć porucznika* pojawia się w roli stworzonej przez siebie postaci, w charakterze upiornego Widma okrutnego i bezwzględnego Pana, pokutującego za przewinienia wobec poddanych. Otóż Mroźek parodysta przyznaje stworzonej przez siebie postaci Poety właśnie rolę, atrybuty oraz funkcję tego przerażającego Widma z *Dziadów* cz. II. Do kręgu gnębionych poddanych przypisał z kolei autor – zgodnie z logiką parodiującej fabuły – zmyślonych przez siebie uczniów z Chóru Wykolejonej Młodzieży, przymuszanych w szkole do lektur i do pisania wypracowania na temat utworów Mickiewicza. Do kręgu tego Mroźek dołączył ponadto postać samego Orsona-Ordona, którego Mickiewicz, autor *Reduty Ordona*, przedwcześnie w utworze tym uśmiercił w celu stworzenia patriotycznej, bohaterskiej legendy. Ta heroiczna i patriotyczna śmierć literacka „na reducie poezji romantycznej” postawiła jednocześnie *notabene* osobę żyjącą w ambarasującej sytuacji psychologicznej i życiowej. Parodia Mrożka dopisywała zatem niejako imaginacyjny ciąg dalszy do *Reduty Ordona* i *Dziadów* cz. II. Przenosiła komizm w prozę życia, w plan powszedniości.

O ile więc głównym obiektem degradacji w parodii Mrożka była postać Poety, skupiającego rysy samego Mickiewicza, oraz mitotwórcza, despotyczno-represyjna

w tym względzie rola poezji romantycznej, o tyle sposobem degradacji stawało się żartobliwe przypisanie Poecie „niskich”, zaprawionych humorem znamion upiornego Widma. Wieszcza rola poety oraz patriotyczna funkcja poezji romantycznej ulegały w tej perspektywie żartobliwej dewaluacji do rangi problemów i pretensji uczniowskich.

Degradacja obejmowała także mowę *Dziadów* cz. II. Widmo okrutnego Pana w utworze Mickiewicza należało do istot „duchem najcięższych”, „do tego padotu Przykutych zbrodni łańcuchem Z ciałem i duszą pospołu” (w. 145–149)⁵⁶. Tak w każdym razie charakteryzował je Mickiewiczowski Guślarz. Tymczasem Poeta, czyli domyślnie Mickiewicz, występował u Mrożka „do tego padotu przykuty słów... własnych łańcuchem z ciałem i duszą pospołu”⁵⁷. Tak przedstawiał bowiem Poetę Mrożkowy Starzec, w którym synkretycznie splatały się cechy Mickiewiczowskiego Starca, koryfeusza Chóru w *Dziadach* cz. II, Guślarza oraz samego Orдона. „Przykucie słów łańcuchem” pojawiało się więc zamiast Mickiewiczowego „przykucia zbrodni łańcuchem”. Substytucja ta – poprzez znaczeniową oraz ekspresywną niewspółmierność obu przytoczonych wyrażen – umożliwiała efekt humorystyczny. „Przykucie łańcuchem słów” do „tego padotu” wraz „z ciałem i duszą pospołu” zestawiało ponadto w jednym szeregu składniowym jednostki stylistyczne nieskoordynowane. Narzucało skojarzenia groteskowe.

Chórowi wykołejonej młodzieży Poeta prezentował się zaś słowami: „Jam wasz klasyk, moje dzieci, przypomnijcie tylko sobie”⁵⁸. Nawiązywały one bezpośrednio do słów Mickiewiczowskiego Widma:

„Dzieci! nie znacie mnie, dzieci?

Przypatrzcie się tylko z bliska,

Przypomnijcie tylko sobie!

Ja nieboszczyk, pan wasz, dzieci!” (w. 181–184)⁵⁹.

Poeta w sztuce Mrożka skracał i parafrazował komicznie słowa, które *Dziady* cz. II przypisywały Widmu. Mówił o sobie i swoim losie niejako zmienionymi nieznacznie słowami Widma. Na miejscu słów: „Ja nieboszczyk, pan wasz, dzieci” występowały zatem u Mrożka przedrzeźniające oryginał słowa: „Jam wasz klasyk, moje dzieci, przypomnijcie sobie tylko”⁶⁰. Zastąpienie „nieboszczyka” „klasykiem” zmieniało charakter i sens parodiowanych *Dziadów* cz. II. Obnażało ukryte w realistycznym na pozór rytuale misteryjnego obrzędu pierwiastki literackiej umowności tego utworu. Kierowało w rezultacie uwagę na fakt tekstualizacji i jednocześnie na niewspółmierność obu płaszczyzn: tekstualizacji oraz reprezentacji. Parodia uzmysławiała sztuczność parodiowanej tradycji, jej swego rodzaju nierzeczywistość, ściślej – rzeczywistość wtórną, zużytą i uschematyzowaną.

Efekty humorystyczne i komiczne parodii wyrastały, jak pokazywały przykłady, przede wszystkim w następstwie niezwykłych i nieumotywowanych przytoczeń Mickiewiczowego

⁵⁶ A. Mickiewicz, op. cit., s. 21.

⁵⁷ S. Mrożek, op. cit., s. 24.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ A. Mickiewicz, op. cit., s. 22.

⁶⁰ S. Mrożek, op. cit., s. 24.

tekstu oraz degradujących zmian (substytucji) dokonywanych w jego obrębie. Podstawienia owe powodowały jednocześnie zmianę znaczenia i wartości ekspresywnej całego tego szeregu fabularnego, w którym się pojawiały. Oznaczały, by tak rzec, jego dekontekstualizację, polegającą na swego rodzaju komicznej subwersji: na podrzuceniu i przypisaniu mu czegoś, czego rzeczywiście w oryginalnym tekście i kontekście nie było.

Jeśli omawianą parodię odnieść do oryginału, to Mrożek suplementował i jednocześnie dezorganizował w ten sposób oryginalny tekst i zastany kontekst u Mickiewicza. Dodawał do nich „coś nowego”, ale naruszał w ten sposób zakreptą, kanoniczną postać zjawiska. Z kolei w odniesieniu do tekstu parodiującego operacje te powodowały refunkcjonalizację przytoczenia, a mianowicie koordynację z pozostałymi elementami parodii (tekstu parodiującego). Oto kolejne zestawienie fragmentu tekstu parodiowanego i parodiującego, *Dziadów cz. II* oraz *Śmierci porucznika*.

U Mickiewicza:

„Głos (za oknem)

Hej, kruki, sowy, orlice!

O wy przeklęte żartoki!

Puście mnie tu pod kaplicę,

Puście mnie choć na dwa kroki” (w. 161–164)⁶¹.

U Mrożka:

„GŁOS ZA SCENĄ

Hej! Księgi moje, diablisce, o, wy przeklęte żartoki, opuście mnie choć na chwilę, odstąpcie choć na dwa kroki!”⁶².

Zamiana nocnych ptaków na księgi nastąpiła u Mrożka jako konsekwencja nałożenia na siebie ról Widma złego pana oraz Poety. Twórca Widma zamienił się u Mrożka w twór przez siebie stworzony, Widmo zaś wchłonęło więcej niż samego tylko Mickiewicza: uogólnioną postać romantycznego poety. Tekst parodii stał się niejako tekstem wielowarstwowym, złożonym, generującym nałożone na siebie różnorodne atrybuty, rekwizyty i funkcje działających osób.

Komizm parodyjny, jeśli uwzględnić powyższe operacje, pojawia się w następstwie zniżających przewartościowań, których podstawę stanowią tekstowe imitacje, przeniesienia (transpozycje) oraz przekształcenia (transformacje) zjawisk podlegających tekstowej i historycznoliterackiej dewaluacji. Wyjaśnienie to ujmuje, rzecz jasna, sposób funkcjonowania parodii, ale nie objaśnia w pełni jej nieustającej żywotności oraz głębszego, kulturowego sensu. To temat na odrębne rozważania.

⁶¹ A. Mickiewicz, op. cit., s. 21.

⁶² S. Mrożek, op. cit., s. 24.

Black humour, comicality, parody (summary)

The article is an attempt to present the category of black humour in reference to comicality and parody. The first part encompasses a description of its theoretical aspects such as André Breton's concept of black humour as well as studies by Freud, Kierkegaard, Schopenhauer, Bergson and Beatrix Müller-Kampel. Additionally, Mikhail Bakhtin's concepts of the carnival and the grotesque are addressed. The second part focuses on an exemplary employment of black humour: Sławomir Mrożek's dark parody of Adam Mickiewicz's *Dziady II*.



Stasys Eidrigevičius, *Z cyklu japońskiego*, papier, tusz, 1987