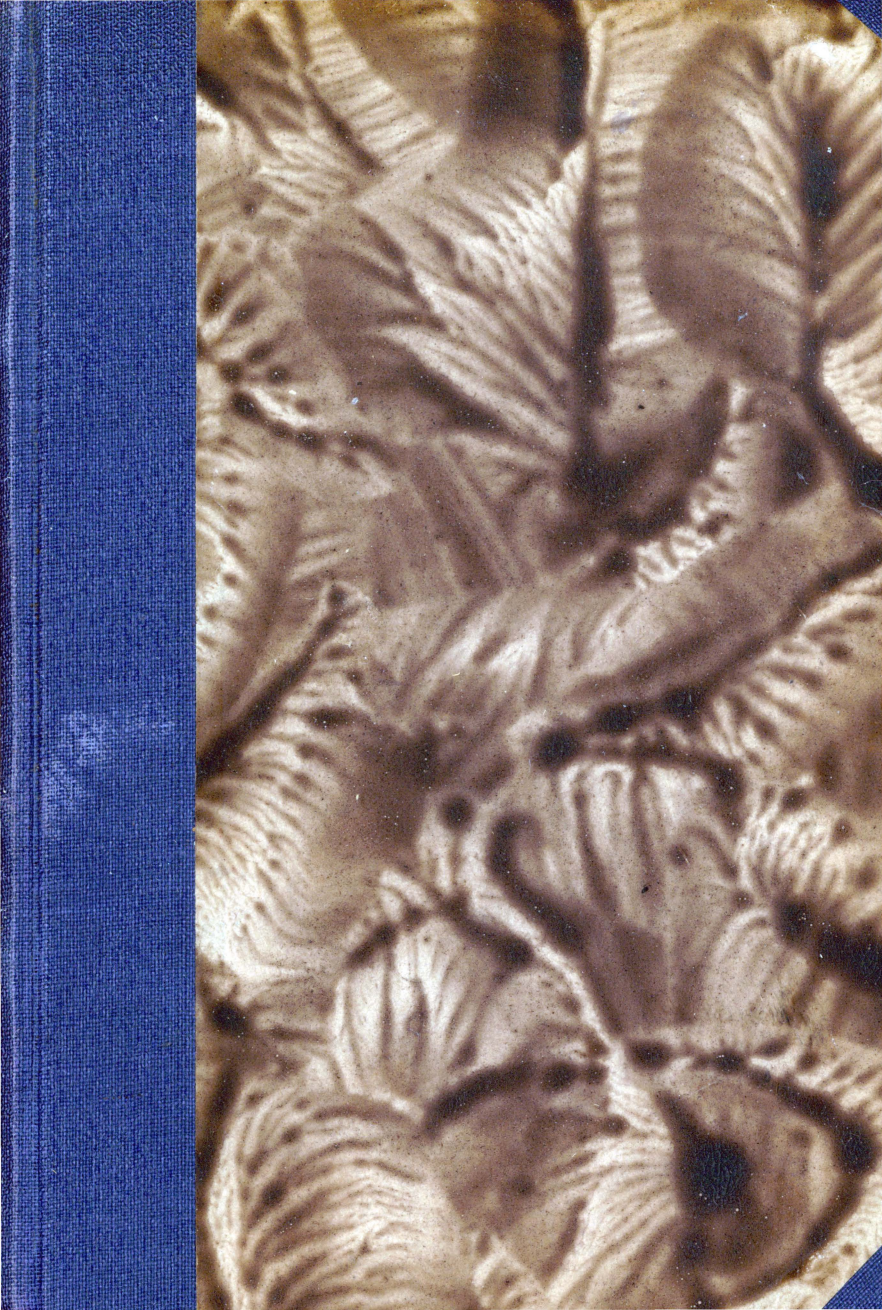




ŚMIECH
STUDYUM O KOMIZMIE

Stanisław Potoczek

WIEDZA I ŻYCIE

ZAGADNIENIA I PRĄDY WSPÓŁCZESNE

w dziedzinie wiedzy, sztuki i życia społecznego.



Serya II. — Tom II.



LWÓW

NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA

WARSZAWA

KSIĘGARNIA POD FIRMĄ E. WENDE I SPÓŁKA

1902

HENRYK BERGSON
PROFESOR COLLÈGE DE FRANCE

ŚMIECH

STUDYUM O KOMIZMIE



LWÓW
NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA
WARSZAWA
KSIĘGARNIA POD FIRMĄ E. WENDE I SPÓŁKA
1902



36065/i

KRAKOW. — Druk W. L. ANGZYCA I SPÓŁKI.

380/18

ROZDZIAŁ I.

O komizmie w ogólności. — O komizmie formy i ruchów. —
Siła ekspansywna komizmu.

Co oznacza śmiech? Co jest istotą śmieszności? Jakie cechy wspólne wywierają z poza pociesznej miny blazna, zręcznej gry słów, zabawnego *qui pro quo* wodewilu i sceny subtelnej komedyi? Za pomocą jakich środków można będzie uchwycić ową istotę rzeczy, której tyle rozmaitych zjawisk, raz rubasznych, raz subtelnych, zawdzięcza swe istnienie? Najwięksi myśliciele, od Arystotelesa począwszy, próbowali sił swych na łatwym tym na pozór problemacie. Lecz problemat ten zawsze wymyka się z pod wszelkiej próby systematycznego ujarzmienia go i znowu się podnosi, zuchwale wyzywając myślenie filozoficzne.

Co do nas, to bynajmniej nie chcemy wtłaczać wyobraźni komicznej w ciasne ramy definicji i to niechaj będzie usprawiedliwieniem, że pomimo wszystko znowu przystępujemy do tego zagadnie-

nia. Wyobrażnię komiczną uważamy przede wszystkim za coś żywego i dlatego, choćby była rzeczą najblahszą, będziemy ją traktowali z powagą, której życie wymaga. Ograniczymy się do śledzenia jej wzrostu i rozwoju i w ten sposób wyobraźnia komiczna, przechodząc nieznacznie i stopniowo różne formy, ulegnie w naszych oczach najdziwniejszym przeobrażeniom. Nie pominiemy nawet najdrobniejszego spostrzeżenia i być może, że skutkiem ciągłego stykania się z nią, zdobędziemy coś znacznie elastyczniejszego od teoretycznej definicji — mianowicie znajomość praktyczną i poufałą, wynikającą z długotrwałej zażyłości. A wówczas może przekonamy się, że zdobyliśmy sobie — zupełnie mimowoli — znajomość bardzo pożyteczną. Bo wyobraźnia komiczna, rozumna na swój sposób nawet w najśmielszych skokach, metodyczna nawet w szaleństwie, marząca — przyznaję — lecz nawet marzeniami swymi wywołująca wizje przyjmowane i rozumiane przez całe społeczeństwa, może nam bardzo wiele powiedzieć nowego o pracy wyobraźni ludzkiej w ogóle, a w szczególności o wyobraźni społecznej, zbiorowej, ludowej. Komizm wyrosły z łona życia realnego, mający zastosowanie w sztuce, może nam rozjaśnić niejednen objaw zarówno w sztuce jak i w życiu.

Przedewszystkiem weźmiemy pod uwagę trzy podstawowe spostrzeżenia, odnoszące się nie tyle do samego komizmu, ile do miejsc, w których go szukać należy.

I.

Pierwszym punktem, na który chciałbym zwrócić uwagę, jest fakt, że nie ma komizmu poza obrębem spraw ludzkich. Krajobraz może być piękny, uroczy, wzniosły, nie mówiący lub brzydki, lecz nigdy nie będzie śmiesznym. Można się śmiać ze zwierzęcia, ale tylko wówczas, jeżeli odkryjemy w niem jakąś postawę ludzką lub ludzki wyraz. Można się śmiać z kapelusza, ale wtedy nie wyśmiewamy kawałka filcu lub słomy, lecz formę, którą mu ludzie nadali; wyśmiewamy ów kaprys ludzki, który się wcielił w kapelusz. Trudno zrozumieć dlaczego ten fakt, mimo swej prostoty tak ważny, nie zwrócił dotychczas na siebie baczniejszej uwagi filozofów. Niektórzy z nich określili człowieka jako „istotę umiejącą się śmiać”. Równie słusznie można było zdefiniować go jako „istotę śmiech wywołującą”; bo jeżeli inne istoty żywe, lub martwe przedmioty wywołują podobny skutek, czynią to tylko dzięki podobieństwu do człowieka, przez to, że człowiek im nadaje swoje piętno, lub że się nimi posługuje.

Drugą, niemniej ważną cechą komizmu jest nieczułość, która zwyczajnie śmiechowi towarzyszy. Zdaje się, że komizm tylko wtedy wywołuje właściwy sobie skutek, jeżeli działa na spokojną i zrównoważoną powierzchnię duszy. Obojętność jest jego naturalnem podłożem, a największym wro-

giem wzruszenie. Z tego nie należy wnioskować, że nie moglibyśmy się śmiać n. p. z osoby, do której jesteście przywiązani, albo dla której odczuwamy litość. Owszem, tylko że wówczas na chwilę parę trzeba zapomnieć o tem przywiązaniu i nakazać milczenie litości. W społeczeństwie czystych inteligencyi najprawdopodobniej nie znanoby płaczu, lecz śmianoby się może jeszcze. Natomiast nigdy nie znałyby, ani nie rozumiały śmiechu dusze zawsze czule dostrojone do wszystkich tonów życia, u których każdy objaw wywołuje sympatyczne współbrzmienie uczuć. Spróbujmy na chwilę zająć się wszystkiem co się mówi i co się dzieje dookoła nas: współdziałajmy w wyobraźni z tymi, co działają, współczujmy z tymi, co czują, słowem pozwólmy sympatyi naszej rozwinąć się do najszerszych granic. Wówczas, jakby pod jakimś magicznym wpływem, najdrobniejsze przedmioty nabiorą dla nas wagi, a surowy koloryt oblecze wszystkie zjawiska. Jeśli natomiast oderwiemy się od całości społecznej i będziemy usiłovali przypatrywać się życiu jako obojętni widzowie, to jakże wiele dramatów zamieni się wtedy dla nas w komedye! Wystarczy zatkać uszy na muzykę przygrywającą do tańca, a w tej chwili widok wirujących par wyda się nam śmiesznym. Nie wiadomo, czy wiele czynów ludzkich ostałoby się wobec podobnej próby i czy większa ich część nie przeszłaby natychmiast z powagi w śmieszność, gdybyśmy je oderwali od owej muzyki uczuć, która im towa-

rzyszy. Widzimy więc, że komizm, aby mógł wywołać należyty skutek, wymaga jakiegoś chwilowego znieczulenia serca, przemawiając wyłącznie do rozumu.

Ale ten rozum musi zawsze zostawać w ścisłej łączności z rozumami innych ludzi. I oto trzecia cecha komizmu, którą należy wziąć pod uwagę. Człowiek nie zaznałby komizmu, gdyby się czuł osamotnionym. Zdaje się, jakoby śmiech wymagał wtórującego mu echa. W istocie, śmiech nie jest głosem artykułowanym, krótkim i skończonym, lecz czemś, coby chciało istnienie swe przedłużyć, odbijając się z miejsca na miejsce; czemś, co się zaczyna wybuchem, a potem powoli się toczy, jak grzmot w górach. A jednak to odbijanie się fal śmiechu nie powinno iść w nieskończoność. Może toczyć się w obrębie koła jak najobszerniejszego, lecz koło to zawsze jest zamkniętem. Śmiech obejmuje zawsze tylko pewną grupę ludzi. Zdarza się nieraz, że w wagonie lub przy table d'hôte przysłuchujemy się, jak podróżni opowiadają sobie rozmaite przygody i dykteryjki, prawdopodobnie dla nich bardzo zabawne, bo ciągłym przeplatane śmiechem. Gdybyśmy należeli do tego samego towarzystwa, śmielibyśmy się prawdopodobnie tak samo; skoro jednak tak nie jest, nie odczuwamy najmniejszej ochoty do tego. Pewien wieśniak zapytany, dlaczego nie płakał podczas kazania, które wszystkich pobudziło do łez, odpowiedział: „Nie należę do tej parafii“. To, co ten człowiek mówił o płaczu, da-

łąby się znacznie lepiej zastosować do śmiechu. Śmiech, najszczęśliwszy nawet, kryje w sobie zawsze jakieś nieuświadomione porozumienie się, powiedziałbym nawet współwinę z całym szeregiem rzeczywistych lub urojonych towarzyszy śmiechu. Niejednokrotnie już zauważono, że śmiech widza w teatrze wybucha z tem większą siłą i szczerością, im sala jest bardziej napelniona. Z drugiej strony znowu widzimy, że mnóstwa dowcipów i zwrotów komicznych nie można oddać w obcym języku, że są więc związane nierozzerwalnie z obyczajami i poglądami pewnego tylko społeczeństwa. Tylko ci, którzy nie rozumieją ważności tych faktów, mogą komizm uważać za jakąś osobliwość, którą umysł się bawi, a w śmiechu widzieć zjawisko odosobnione, nie pozostające w żadnym związku z resztą objawów życia ludzkiego. Z tego nieporozumienia wynikają też owe definicje, upatrujące w komizmie „kontrast intelektualny“, „absurd uczuciowy“, a zatem jakiś stosunek logiczny, jakąś abstrakcję czysto rozumową. Definicje te, gdyby nawet dały się zastosować do wszystkich form komizmu, nie tłumaczyłyby jednak wcale, dlaczego komizm pobudza nas do śmiechu. Dlaczego właśnie ten specjalny stosunek logiczny, skoro tylko go spostrzeżemy, wstrząsa nami, wprawia ciało nasze w ruch, podczas gdy inne spostrzeżenia nigdy nie wywołują podobnego współdziałania cielesnego? Nie na tej więc drodze będziemy szukali rozwiązania problemu. Aby zrozumieć śmiech, trzeba

go rozpatrywać w jego właściwym środowisku t. j. w związku ze społeczeństwem i przede wszystkim określić funkcję jego użyteczności, która jest zarazem funkcją społeczną. Oto będzie myśl przewodnia wszystkich naszych poszukiwań. Śmiech musi odpowiadać pewnym wymaganiom życia zbiorowego, musi więc mieć znaczenie społeczne.

A teraz jasno określmy punkt, w którym się zbiegają nasze trzy spostrzeżenia przedwstępne: Komizm zrodzi się — jak się zdaje — wtedy, gdy ludzie połączeni w pewną grupę, zwrócą uwagę swą na jednego z pośród siebie, nakazując milczenie uczuciom, a kierując się jedynie rozumem. W tych warunkach na jaki punkt specjalny zwróci się ich uwaga i czem się zajmie ich rozum? Odpowiadając na te pytania, uchwycimy już znacznie bliżej istotę problemu. Lecz przedtem musimy się zatrzymać nad kilkoma nieodzownymi przykładami.

II.

Człowiek idący ulicą poślizgnął się i upadł: przechodnie się śmieją. Myślę, że nie śmianoby się z niego, gdyby można było przypuścić, że pod wpływem chwilowego kaprysu umyślnie siadł na ulicy. Śmiech został wywołany jedynie tem, że on usiadł mimowolnie; śmieszną nie jest jego nagła zmiana postawy, lecz to, co jest w tej zmianie mimowol-

nego; śmieszną jest jego niezgrabność. Być może, że jakiś kamień leżał na drodze i trzeba było zmienić krok lub ominąć przeszkodę. Lecz przez brak giętkości, przez nieuwagę lub opór ciała, wskutek pewnej *szttywności*, lub *nabytej sprawności ruchów*, mięśnie trwały dalej w tym samym ruchu wówczas, gdy zmienione warunki wymagały już czegoś innego. Dlatego człowiek ów upadł, a przechodnie się śmieli.

Weźmy teraz inny przykład: osobie, zwykłej wypełniać najdrobniejsze czynności z matematyczną ścisłością i pedanterią, złośliwy dowcipniś wszystkie przedmioty w pokoju poprzestawiał. Wówczas osoba ta maczając pióro w kałamarzu, wyciąga je pełne piasku, chcąc usiąść na krześle, siada na podłogę, słowem działa wbrew swym zamiarom lub porusza się w próżni, a czyni to wszystko skutkiem pewnej nabytej sprawności ruchów. Przyzwyczajenie utrwaliło w niej daną kombinację ruchów, obecnie, gdy trzeba było jakiś ruch powstrzymać lub go odwrócić, działa ona mimo to dalej, w ten sam sposób co przedtem. Ofiara tego figla znajduje się w analogicznem położeniu jak osoba, która upadła na ulicy. Jest komiczną dla tych samych powodów. W jednym i drugim wypadku śmieszną jest *szttywność jakby mechaniczna*, zamiast której chcielibyśmy widzieć przytomne zastosowanie się i zręczność istoty żywej. Między tymi dwoma faktami zachodzi jedynie ta różnica, że podczas gdy pierwszy był spowodowany przypadkiem, drugi zo-

stał wywołany sztucznie. Przechodnie jedynie obserwowali, gdy tymczasem złośliwy figlarz eksperymentuje.

W obu tych wypadkach jakaś okoliczność zewnętrzna wywołuje skutek. Komizm jest tu więc przypadkowym i pozostaje — jeśli się tak wyrazić wolno — na powierzchni osób. W jaki sposób zdoła jednak dotrzeć do głębi? Nastąpi to wtedy, gdy sztywność mechaniczna będzie się objawiała bez współdziału sztucznej przeszkody, wywołanej zbiegiem okoliczności lub złośliwością ludzką; gdy dusza z własnego wnętrza, zupełnie naturalnie, wysnuje sposobność do zawsze nowego objawienia się komizmu. Wyobraźmy sobie umysł zajęty zawsze tem, co robił przedtem, a nie tem, co robi obecnie, tak jak melodia spażniająca się za swoim akompaniamentem. Wyobraźmy sobie jakąś wrodzoną nieelastyczność zmysłów i inteligencji, któraby powodowała ciągle widzenie tego, co już minęło, słyszenie tego, co dawno przebrzmiało, mówienie tego, czego nie należy mówić w tej chwili; słowem ciągle przystosowanie się do sytuacji przeszłej, żyjącej w wyobraźni tylko, wówczas gdy należałoby się stosować do istniejącej rzeczywistości. Komizm wtedy miałby siedzibę w osobie samej; ona to właśnie dostarczałaby nam wszystkiego: treści i formy, przyczyny i sposobności. Cóż więc dziwnego, że człowiek *roztargniony* (bo takiego właśnie opisaliśmy) tak często wyzywał werwę autorów komicznych? Kiedy La Bruyère spotkał podobny cha-

rakter, zrozumiał analizując go, że ma w ręku znakomitą receptę do hurtownego fabrykowania efektów zabawnych. Dał się jednak unieść łatwości przedmiotu i w kreśleniu charakteru Menalka obciążył się zbytnimi szczegółami. Roztargnienie samo nie jest jeszcze właściwym źródłem komizmu, ale za jego pośrednictwem stykamy się już z pewnym prądem faktów i myśli, płynącym wprost z jego źródła.

Effekt roztargnienia można również bardziej jeszcze pogłębić. Istnieje prawo ogólne, zastosowane tu przez nas po raz pierwszy, a dające się sformułować w następujący sposób: jeżeli jakiś efekt komiczny jest skutkiem pewnej przyczyny, to efekt ten wyda nam się tem śmieszniejszym, im bardziej naturalną będzie dla nas jego przyczyna. Śmiejemy się już z samego faktu roztargnienia. Znacznie jednak śmieszniejszym będzie roztargnienie, które w naszych oczach się zrodziło i rozwinęło, którego pochodzenie znamy, a którego dzieje moglibyśmy odtworzyć we własnym umyśle. Przypuśćmy więc, aby twierdzenie nasze poprzeć konkretnym przykładem, że jedyną strawą duchową jakiejś osoby są romanse miłosne i rycerskie. Osoba ta oczarowana, zahypnotyzowana fantastycznością romantycznych bohaterów, im oddała wszystkie swe myśli i całą swą wolę i krąży pośród nas jakby we śnie. Wszystkie jej czyny są wynikiem roztargnienia. Lecz to roztargnienie nie płynie z jakiejś zagadkowej przyczyny, ale z przyczyny

znanej nam dokładnie i pozytywnej. Umysł tej osoby nie jest po prostu *nieobecnym*; przeciwnie, jest on *obecnym* w środowisku zupełnie określonym, jakkolwiek wymarzonem. Upadek jest zawsze równie nieprzyjemnym, lecz co innego wpaść do studni dlatego, że patrzono w jakąkolwiek inną stronę, a co innego wpaść w nią w pościgu za gwiazdą na stropie niebieskim. Do takich ludzi wpatrzonych w gwiazdy należał Don Quichotte. Umysły chimeryczne i romansowe dostarczają nam niezmierzonej głębi komizmu. Jeżeli teraz uprzytomnimy sobie objawy roztargnienia, które nam służyły za pomost, to zobaczymy, że komizm zewnętrzny, powierzchowny, łączy się ściśle z komizmem najgłębszym. Tak jest, bo owe umysły chimeryczne i egzaltowane, owi szaleńcy tak dziwacznie rozumni pobudzając nas do śmiechu, potracają te same struny, wprowadzają w ruch ten sam mechanizm wewnętrzny, jak owa ofiara złośliwego figla, lub ten przechodzień, który pośliznął się na ulicy. Ci szlachetni marzyciele bowiem, w niezmordowanym pościgu za ideałem, również poślizgują się po drogach rzeczywistości i z równą naiwnością dają się mystyfikować przez życie, będące niemniej złośliwem od dowcipnisia, o którym przedtem była mowa. Ci wielcy roztargnieni mają przede wszystkim tę wyższość nad innymi, że ich roztargnienie jest systematyczne, zogniskowane około jakiejś idei centralnej; a nadto, że ich niepowodzenia są również

ściśle ze sobą spojone mocą owej nieugiętej logiki, którą życie stosuje do skorygowania marzeń; że wreszcie skutkiem wynikających stąd efektów komicznych, mogących się sumować w nieskończoność, wywołują dokoła siebie śmiech wzrastający coraz bardziej.

A teraz pójdźmy jeszcze o krok dalej i zbadajmy, czy pewne nałogi nie nadają takiej samej sztywności charakterom, jaką *idée fixe* powoduje w umysłach ludzkich. Wszelki nałóg, bez względu na źródło, z którego płynie, jest po największej części jakimś spaczeniem duszy. Istnieją jednak takie nałogi, w które wciela się cała dusza ludzka wraz z wszystkimi swymi twórczymi potęgami; ona ożywia je i wciąga w koło wiecznych przeobrażeń. I to są nałogi tragiczne. Te nałogi natomiast, które powodują naszą komiczność, można by przyrównać do jakichś ram zewnętrznych, w które się wtłaczamy. Ramy te narzucają nam swoją sztywność, nie naginając się do nas ani trochę; one nas upraszczają, a same nie ulegną nigdy komplikacyom naszej duszy. I tu zdaje się leży — co jeszcze bliżej rozbioreę w ostatniej części tego studyum — zasadnicza różnica między komedią, a dramatem. Dramat, jeżeli nawet maluje określone zupełnie wady lub namiętności, to stapia je tak nierozzerwalnie z duszą osoby działającej, że zapominamy o ich istnieniu, że nawet ich charakter ogólny się zatracą, że wogóle przestajemy myśleć o nich, skupiając natomiast całą naszą

uwagę na osobę, która je w siebie zupełnie wchłonięła. Skutkiem tego, choć mnóstwo komedyi może nosić ogólny tytuł: *Skąpiec*, *Gracz* i t. d., to dramat możnaby tylko imieniem własnem zatytułować. Jeżeliby nam kazano uprzytomnić sobie jakąś sztukę, która mogłaby nazywać się n. p. *Zazdrosny*, to wtedy przyjdzie nam na myśl *Sganarelle* albo *George Dandin*, lecz nigdy *Otello*; *Zazdrosny* może być tylko tytułem komedyi. Bo wady komiczne, choćby najściślej związane z osobą działającą, zawsze zachowują swoje niezawisłe istnienie; one są właściwie główną osobistością, niewidzialną lecz ciągle obecną, do której osoby żywe, z krwi i kości, są jedynie dodatkowo przyczepione. Czasami wady te, jakby dla zabawki, pociągają za sobą osobę działającą i razem z nią spuszcza ją się wzdłuż jakiegoś wygodnego stoku. Częściej jednak będą na niej wygrywały jak na instrumencie, albo manewrowały nią jak maryonetką. Cała sztuka komedyopisarza polega na tem, aby widza tak dokładnie z daną wadą zaznajomić, aby spowodować tak blizkie między nimi zetknięcie, że nareszcie widz chwyta w swoje ręce owe nici, mocą których wprowadza się w ruch maryonетки na scenie i stąd płynie wielka część przyjemności. W tym wypadku pobudza nas do śmiechu pewnego rodzaju automatyczność działania, automatyczność zbliżona do najprymitywniejszych form roztargnienia. Aby się o tem przekonać zauważmy, że dana osobistość jest tem bardziej komiczna, im mniej sobie zdaje sprawę

z tego. Komizm jest *nieuświadomiony*. Zdawałoby się, że osoba komiczna posilkuje się pierścieniem Gygesa, wywierającym skutek wprost przeciwny, a mianowicie czyniącym komizm widzialnym dla wszystkich, z wyjątkiem dla niej samej. Bohater tragedyi nie zmienilby nigdy swego sposobu postępowania wskutek naszego sądu o nim; pójdzie dalej swoją drogą, zdając sobie jasno sprawę z tego, co czyni, często mając zupełną świadomość ewentualnego wstrętu, który w nas budzi. Inaczej osoba komiczna. Z chwilą gdy się czuje śmieszną, usiłuje się zmienić, przynajmniej zewnątrz. Gdyby Harpagon wiedział, że się z niego śmiejemy, to wówczas nie wyleczyłby się wprawdzie zupełnie ze skąpstwa, lecz usiłowałby je nam mniej okazywać, albo objawiałby je w inny sposób. I stąd wynika właśnie ważny wpływ śmiechu na obyczaje. Pod jego wpływem ludzie starają się natychmiast okazać takimi, jakimi być powinni i to usiłowanie może ich z czasem zawieść istotnie na właściwą drogę.

Na razie musimy przerwać niniejszą analizę. Staraliśmy się wysledzić postęp coraz głębszego wcielenia się komizmu w osobowość człowieka i w tym celu przeszliśmy wszystkie stopnie: od przechodnia, który upadł na ulicy, do naiwnego pedanta, który dał się wywieźć w pole; od mistyfikacyi do roztargnienia, od roztargnienia do egzaltacyi, od egzaltacyi do najrozmaitszych wypaczeń woli i charakteru. Nie zapomnieliśmy jednak ani na

chwile, że w objawach najbardziej subtelnych można odnaleźć to samo, co w najrubaszniejszych kształtach komizmu, a mianowicie pewnego rodzaju automatyczność i sztywność działania. W ten sposób, jakkolwiek bardzo wielka odległość zaciera jeszcze i uogólnia zbyttno kontury obrazu, już odsłania nam się widok na śmieszną stronę natury ludzkiej i na rolę, którą odgrywa śmiech.

Życie i społeczeństwo wymagają od każdego z nas uwagi zawsze czujnej, która się dokładnie orientuje w każdej sytuacji, a nadto pewnej elastyczności ciała i umysłu, mocą których do tych sytuacji zastosować się można. Przytomność umysłu i elastyczność, oto dwie uzupełniające się siły, które życie wprowadza w ruch. Jeżeli ciało nie jest należycie niemi wyposażone, wynikają z tego najrozmaitsze przykre wypadki, kalectwa i choroby. Brak ich w umyśle objawia się rozmaitymi stopniami ubóstwa psychicznego, wszelkimi odmianami obłąkania. Wreszcie, jeżeli charakter ich nie posiada, to jest to powodem niemożności przystosowania się do życia społecznego, jest źródłem nędzy, często przyczyną zbrodni. Z chwilą, gdy człowiek pozbył się tych braków, (a braki te same przez się zatracają się coraz bardziej w tak zwanej walce o byt), z tą chwilą staje się zdolnym do życia zbiorowego. Społeczność wymaga jednak jeszcze czegoś więcej. Nie wystarczy żyć, lecz należy żyć dobrze. Zachodzićby więc mogła obawa, że każdy z nas, zadowolony tem, że

zwraca uwagę na wszystko, co się tyczy samej istoty życia, w innych kwestiach polega na łatwym mechanizmie raz nabytych przyzwyczajęń. Zachodzić może jeszcze jedna obawa, że poszczególni członkowie społeczeństwa, zamiast dążyć do coraz to czulszej równowagi między swoją wolą, a wolą innych osobników, ograniczą się do uszanowania jedynie podstawowych warunków tej równowagi. Społeczeństwu nie wystarcza umowa raz na zawsze obowiązująca, ono wymaga ustawicznej dążności do wzajemnego przystosowania się. Każda *sztynność* charakteru, umysłu, a nawet ciała będzie czemś podejrzanem dla społeczeństwa, bo jest przypuszczalną oznaką jakiejś słabnącej siły, która chciałaby usunąć się od centrum społeczeństwa, bo jest słowem objawem ekscentryczności. Społeczeństwo nie może w takich razach wkraczać z pomocą środków materialnych, bo nic mu przecież materialnie nie zagraża. Znajduje się wobec czegoś, co go niepokoi jako przestroga, jako symptom, jako gest załedwie. I dlatego odpowiada na te objawy również prostym gestem. Śmiech ma być właśnie takim *gestem społecznym*. Przez obawę, którą wznieca, śmiech poskramia wszelką ekscentryczność; utrzymuje w ciągłym napięciu i wzajemnej łączności siły społecznego porządku, które mogłyby się rozproszyć albo usnąć; usuwa wreszcie wszystkie objawy sztywności, znajdujące się na powierzchni ciała społecznego. Śmiech nie pozostaje więc w związku z uczuciami czysto estetycznymi, ponie-

waż dąży do zupełnie użytecznego celu, do wydoskonalenia ogółu. Do celu tego idzie nieświadomie, a czasem nawet niemoralnymi drogami. Pomimo to śmiech zawiera w sobie pierwiastek estetyczny, bo komizm występuje na jaw dopiero wówczas, gdy ludzie i społeczeństwa, uwolnione od trosk o utrzymanie bytu, zaczynają patrzeć na siebie jak na dzieła sztuki. Słowem, zamknijmy w obrębie jednego koła czyny i skłonności szkodliwe dla życia indywidualnego lub społecznego, karcące się jednak same przez się, mocą swych naturalnych konsekwencji. Poza tem polem silnych uczuć i walk, w strefie obojętnej, w której człowiek staje się zwykłym widownikiem dla drugiego człowieka, pozostaną wtedy czyny, wynikłe z jakiejś sztywności ciała, umysłu i charakteru. Społeczeństwo stara się usunąć tę sztywność, aby uzyskać dla członków swoich jak największą elastyczność i możliwie najwyższy stopień uspołecznienia. Owa sztywność właśnie jest komizmem, a śmiech jej skarceniem.

Nie należy jednak tej formułki brać jako definicji komizmu. Można ją zastosować jedynie do wypadków elementarnych, teoretycznych, doskonałych, w których komizm wolny jest od wszelkich innych przymieszek. Nie dajemy jej też jako wyłomaczenia. Zrobimy raczej z niej jakby *leitmotiv*, który stale będzie towarzyszył wszystkim naszym wywodom. Formułkę tę trzeba będzie mieć w pamięci, nie obciążając się nią jednak zbyt, tak mniej więcej, jak dobry szermierz, odpierając



napad ciągłością ruchów całego ciała, musi myśleć o poszczególnych, rozerwanych ruchach, których się nauczył. Otóż teraz postaramy się o odbudowanie całej ciągłości form komicznych, o uchwycenie tej nici przewodniej, która się ciągnie od błazeńskich sztuczek klowna, aż do subtelnych kombinacyj wyższej komedyi; będziemy ją śledzili we wszystkich najbardziej nieprzewidzianych jej skrętach, zatrzymując się jednak w poszczególnych etapach po to, aby rozglądać się dokoła, aż wznieśliśmy się wreszcie — o ile to wogóle możliwe — do tego punktu, o który nic owa jest zaczepiona. Stąd otworzy nam się rozległy widok na ogólny stosunek sztuki do życia, bo przecież komizm waha się wiecznie między tymi dwoma biegunami.

III.

Zacznijmy znowu od objawów najprostszych. Czem jest fizyonomia komiczna? Skąd się bierze śmieszny wyraz twarzy i co odróżnia właściwie komizm od brzydoty? Ta prosta napozór kwestya jest jednak już zbyt złożoną, żeby ją odrazu można rozstrzygnąć. Trzebaby zacząć od zdefiniowania brzydoty, a potem wynaleźć to, co komizm do niej dodaje. Brzydota jednak jest niemniej trudną do zanalizowania jak piękno. Ułatwimy sobie tedy zadanie w ten sposób, że nie przystąpimy do rzeczy wprost, lecz pośrednio, mianowicie będziemy potę-

gowali skutek do tego stopnia, aż przyczyna jego stanie się widoczną. Poglębmy więc brzydotę, doprowadźmy ją do ułomności i przypatrzmy się, w jaki sposób ułomność stanie się śmieszną.

Wiadomą jest rzeczą, że niektóre ułomności mają przed innemi ów smutny przywilej, że często pobudzają do śmiechu, tak n. p. można się śmiać z człowieka garbatego. Nie chcę tu wchodzić w niepotrzebne szczegóły, poproszę tylko czytelników, by zechcieli uprzytomnić sobie rozmaite ułomności i rozdzielili je na dwie grupy: na takie, które przyroda skierowała ku śmieszności i takie, które się z pod niej stanowczo usuwają. Wtedy — zdaje mi się — łatwo dojdziemy do ogólnego prawa, że *śmieszną może stać się każda ułomność, którą osoba dobrze zbudowana zdoła naśladować*.

Bo czy nie zdaje nam się, że garbaty po prostu tylko źle się trzyma, że jego plecy skurczyło złe przyzwyczajenie i że człowiek ten trwa ciągle w zgarbionej postawie skutkiem oporu fizycznego, skutkiem *szttywności*. Ograniczmy się na chwilę do wrażenia czysto wzrokowego, przestańmy zastanawiać się, a przede wszystkim rozumować. Wyodrębnijmy z pomiędzy wszelkich myślowych naleciałości wrażenie pierwotne i naiwne, a wtedy istotnie treść owego wrażenia będzie taką, jak powyżej opisaliśmy.

Wracając znowu do przedmiotu, o którego wyjaśnienie nam chodziło, przekonajmy się, czy przez osłabienie śmiesznej ułomności nie doszlibyśmy do

śmiesznej brzydoty. Tak jest rzeczywiście. Śmieszną n. p. będzie taka twarz, która zamiast ruchliwej gry rysów będzie miała w sobie coś sztywnego, jakby zakrzepniętego. Zdaje się, że widzimy w niej jakiś skurcz utrwalony, jakiś grymas, który z niej nigdy nie schodzi. Z tego nie wynika jednak, by każdy stały wyraz twarzy pięknych lub szlache-nych sprawiał wrażenie skurczu ustalonego raz na zawsze. Trzeba tu bowiem zrobić jedno ważne zastrzeżenie. Jeżeli mówimy o piękności, a nawet o brzydocie pełnej wyrazu, to wtedy wprowadzimy na myśli jakiś stały wyraz, lecz taki, który jest zdolny do najrozmaitszych zmian. Twarze te poza swym stałym wyrazem, zapowiadają całą skalę możliwych tonów, którymi zdołają uzewnętrzn-nić różnorodne stany swej duszy. Tak jak czasem w oparach świeżych poranków wiosennych czujemy gorące tchnienie, które jest zapowiedzią upalnego dnia. Śmiesznym natomiast będzie ten wyraz twarzy, który poza tem, co nam daje, nic więcej nie zapo-wiada. Jest to grymas jedyny i rozstrzygający, w którym skryztałizowało się całe życie duchowe jakiejś osoby. Dlatego tem śmieszniejszą będzie twarz, im wyraźniej podsunie nam myśl o jakimś prostem, mechanicznem zajęciu, którem ta osoba zdaje się zajmować raz na zawsze. Spotykamy twarze jakby wiecznie zapłakane, albo zawsze śmiejące się; inne znowu, które zdają się ciągle świ-stać, albo dąć w jakąś niewidzialną trąbkę. W tym wypadku również sprawdza się to prawo, że

skutek jest tem śmieszniejszym, im bardziej naturalną wydaje nam się jego przyczyna. Automatyczność, sztywność, stały skurcz mięśni, to są wszystko powody śmieszności fizyonomii; śmieszny skutek będzie jednak znacznie intensywniejszy, jeżeli możemy rysy te odnieść do jakiejś głębszej przyczyny, do jakiegoś *podstawowego roztargnienia* danej osoby, której dusza jakby dała się oczarować, zahypnotyzować jakąś prostą, materyalną czynnością.

W ten sposób możemy zrozumieć komizm karykatury. W najregularniejszej fizyonomii, której linie wydają nam się najbardziej harmonijne, a ruchliwość giętka i posłuszna najlżejszym zmianom myśli, nawet w takiej fizyonomii równowaga nie jest zupełnie doskonałą. Można w niej przecież wynaleźć jakieś linie niekształtne, zaledwie szkic możliwego grymasu, będącego jednak zapowiedzią wyraźnego i utrwalonego już rysu. Sztuka karykaturzysty polega na tem właśnie, by uchwycić owo poruszenie często ledwie dostrzegalne i przez powiększenie uczynić je widocznem dla każdego oka. Karykaturzysta wykrzywia rysy swoich modeli tak, jakby one same się wykrzywiły, gdyby zaznaczony swój grymas zechciały doprowadzić do końca. Karykaturzysta odgaduje popod powierzchowną harmonią formy głęboko utajone buntury materyi; on rozwija te wszystkie dysproporcye i niekształtności prawdopodobnie zamierzone przez naturę, które jednak pokromione wyższą siłą, nie zdołały się uzewnętrznić.

Sztuka karykaturzysty ma w sobie coś dyabolicznego, bo podnosi do panowania owego złego demona materyi, którego dobry anioł ducha dawno już był poskromił. Jest to sztuka, która bezwarunkowo przesadza, a jednak źle ją określili ci, którzy przesadę uważają za jedyny jej cel.

Istnieją karykatury znacznie podobniejsze, niż portrety, karykatury, w których przesada zaledwie jest widoczną; na odwrót często można przesadę doprowadzić do ostatecznych granic, a jednak nie osiągnąć wcale efektu karykaturalnego. Jeżeli przesada ma być komiczną, to nigdy nie powinna być celem sama w sobie, lecz raczej prostym środkiem, którym posługuje się rysownik, by uwidocznić nam wykrzywienie ledwie dostrzegalne w rzeczywistości. I właśnie to wykrzywienie jest ważne, ono nas przedewszystkiem zajmuje. Dlatego szuka go się nawet w takich częściach fizynomii, które nie zdolne są do ruchów n. p. w łuku nosa, albo formie ucha. Forma bowiem przedstawia nam zawsze rysunek ruchu. Karykaturzysta, powiększając rozmiary nosa z uwzględnieniem jego kształtów, n. p. wydłużając go w tym samym sensie jak to uczyniła natura, każe mu poprostu uskutecznić jakiś grymas: odtąd jednak i oryginał będzie się wydłużał w naszych oczach, jakby chciał przybrać ten sam grymas. W tem znaczeniu możnaby powiedzieć, że natura bardzo często osiąga efekty karykaturalne. Zdaje się, że w ruchach, którymi przecięła jakieś usta, ścieśniła brodę, albo wydeła po-

liczki, udało jej się dojść aż do ostatecznych granic grymasu i wprowadzić w błąd hamującą uwagę sił rozumu. Śmiejemy się wtedy z twarzy, która jest jakby swoją własną karykaturą.

Streszczając nasze wywody, dochodzimy do wniosku, że jakakolwiek formułkę wysnuje sobie rozum, to wyobraźnia nasza, nie oglądając się na niego, ma już swoją teorię ustanowioną: w każdym kształcie ludzkim spostrzega ona ducha, który materię formuje; ducha nieskończenie giętkiego, wiecznie ruchliwego, uwolnionego z pod siły ciężkości, bo nie ziemia go przyciąga. Duch ten udziela coś ze swej skrzydlatej lekkości ciału, które ożywia; a to uduchowanie, przenikające w ten sposób materię nazywa się wdziękiem. Materyja jednak sprzeciwia się i opiera. Ona ciągnie do siebie ową wiecznie pobudzoną ruchliwość duchową, chcąc ją przystosować do własnej bezwładności i wypaczyć automatycznością. Ona chciałaby rozumnie zmienne ruchy ciała ustalić w bezwładnych i nieinteligentnych zgięciach; ruchliwy wyraz fizjonomii przychwycić i utrwalić w grymasie; ona wreszcie usiłuje nadać postawę zakrzeplą, jakby zupełnie pochłoniętą jakimś zajęciem mechanicznym, w miejsce tej, która się wiecznie zmienia w styczności z żywym ideałem. Jeżeli materji uda się w ten sposób przychwycić jakiś uzewnętrzniony wyraz duszy, jeżeli zdoła utrwalić jej ruchy, sprzeciwić się wdziękowi, to wtedy osiąga efekt komiczny. Jeżelibyśmy więc chcieli zdefiniować ko-

mizm przez przeciwieństwo, to należałoby go raczej przeciwstawić wdziękowi, aniżeli piękności. Komizm nietyle jest brzydotą, ile raczej sztywnością ciała.

IV.

Przechodząc teraz od komizmu formy do komizmu gestów i ruchów, zaczniemy od ogólnego prawa, które według mnie rządzi wszystkimi objawami, wchodzącymi w ten zakres. Prawo to wynika zresztą także już z poprzednich wywodów.

Postawa, gesty lub ruchy ciała ludzkiego są śmieszne w tym samym stopniu, w jakim ciało to podobnem jest do jakiegoś bezdusznego mechanizmu.

Nie będę narazie śledził prawa tego w licznych i szczegółowych jego zastosowaniach. Ażeby je wprost sprawdzić, wystarczy uważnie przypatrzyć się utworom rysowników humorystycznych; wprzód jednak należy z nich wydzielić to wszystko, co wchodzi w zakres karykatury, jak również nie zwracać uwagi na komizm, nie wypływający z samego rysunku. Trzeba bowiem uprzytomnić sobie, że w rysunkach mamy bardzo często do czynienia z komizmem pożyczonym z literatury. Chcę przez to powiedzieć, że rysownik podszywa się pod autora satyrycznego, widzi oczyma wodewilisty, a wtedy śmiejemy się mniej ze samych rysunków, ile raczej ze satyry albo komicznej sceny, którą rysunki

wyobrażają. Jeżeli jednak będziemy zwracali uwagę tylko na rysunek, to wtedy — zdaje mi się — rysunek będzie tem komiczniejszy im dokładniej i dyskretniej ukaże nam w człowieku ruchomą maryonetkę. Suggestya ta musi być dokładna, abyśmy mogli zobaczyć jasno, jakby poprzez coś przezroczystego, mechanizm ciągnący się aż do wnętrza osób. Musi też być dyskretną, żeby osoba, której każdy członek zeszytywniał w część mechaniczną, nie przedstawiała na nas czynić wrażenia istoty żywej. Efekt komiczny będzie tem silniejszy, a sztuka artysty tem doskonalsza, im ściślej spojone będą ze sobą obydwie wizye, osoby i mechanizmu. Oryginalność artysty możnaby określić specjalnym gatunkiem życia, którem obdarza zwykłą maryonetkę.

Na razie nie zajmę się natychmiastowem zastosowaniem tej zasady i wejdę bliżej tylko w dalsze jej konsekwencye. Złudzenie mechanizmu, funkcyjującego we wnętrzu osoby, przeziiera poprzez całą masę efektów komicznych, lecz jest to po największej części wizya krótkotrwała, gubiąca się natychmiast w śmiechu, który wywołuje. Trzeba wysiłku analizy i refleksyi, aby ją utrwalić. Oto n. p. mowca podkreśla wyraz swoich myśli gestami. Jakby zazdroszcząc słowom, gesty podążają przez cały czas za niemi, chcąc również jak one, służyć za wykładnik myśli. Lecz w takim razie gesty powinny postępować za myślami aż do najdrobniejszych szczegółów. Myśl bowiem jest czemś co ro-

śnie, pączkuje, kwitnie i dojrzewa po przez całą mowę. Nie zatrzymuje się ani na chwilę, nigdy się też nie powtarza. Ona musi ciągle się zmieniać, bo przestać zmieniać się, znaczyłoby dla niej przestać żyć. Niechajże gesty taksamo się ożywią, niechaj przejmą się podstawowem prawem wszelkiego życia, którem jest: nigdy się nie powtarzać! Lecz oto spostrzegam nagle, że jakiś specjalny ruch ramion lub głowy zaczyna się peryodycznie powtarzać. Z chwilą gdy to zauważył, staję się roz-targnionym, a gdy istotnie ruch zjawia się w chwili przewidzianej, mimowoli zaczynam się śmiać. Dlaczego? Bo teraz mam przed sobą mechanizm działający automatycznie. To już nie jest życie, to jest automat, umieszczony pośród życia i naśladujący je. To jest właśnie komizm.

Dlatego też gesty zupełnie poważne stają się śmiesznymi z chwilą, gdy inna osoba zaczyna je naśladować. Prosty ten fakt wydawał się niektórym filozofom bardzo trudnym do wytłomaczenia. Zastanowiwszy się jednak chwilkę, przyjdziemy do przekonania, że stany ducha zmieniają się każdej chwili i że gdyby gesty miały żyć naszym życiem, nie powtarzałyby się nigdy i przez to usuwałyby się z pod wszelkiego naśladownictwa. Naśladować można nas dopiero z chwilą, gdy przestajemy być sobą. W naszych ruchach bowiem da się uchwycić tylko to, co jest w nich mechanicznie jednostajnem, a więc obcem naszej żywej osobowości. Naśladować kogoś znaczy wydzielić z niego te automa-

tyczne ruchy, które zdołały wedrzeć się w obręb żywej osobistości. Naśladować znaczy czynić śmiesznym, nie więc dziwnego, że naśladownictwo pobudza do śmiechu.

Jeżeli naśladownictwo ruchów jest już dość śmiesznem samo w sobie, to stanie się ono niem jeszcze bardziej, jeżeli bez wykoszlawienia ich, upodobnimy je do pewnych czynności mechanicznych: n. p. do ruchów przy piłowaniu drzewa, albo do uderzeń w kowadło, lub do pociągania za sznur niewidzialnego dzwonka. Z tego nie wynika, że pospolitość jest istotną treścią komizmu (choć i ona jest jedną z jego części składowych), lecz raczej to, że uchwycony gest wydaje się bardziej mechanicznym, jeżeli go można odnieść do jakiejś zwykłej czynności, gdy zdaje się, że gest ów jest mechanicznym już z przeznaczenia. Jednym z ulubionych sposobów parody musi być właśnie podsuwanie podobnej interpretacyi mechanicznej. Wydedukowałem to sobie *a priori*, lecz zdaje mi się, że klowni intuicyjnie oddawna to samo robią.

W ten sposób rozwiązuje mi się mała zagadka, postawiona przez Pascal'a w jednym z ustępów jego *Myśli*. „Dwie twarze podobne, z których żadna z osobna nie jest śmieszną, razem widziane, wywołują śmiech swoim podobieństwem“. Możnaby w ten sam sposób powiedzieć: „Gesty mówcy, z których każdy z osobna nie jest śmieszny, pobudzają do śmiechu swoim powtarzaniem się“. Życie nie powinno się bowiem nigdy powtarzać.

Tam gdzie istnieje zupełne podobieństwo, powtarzanie się, podejrzujemy zawsze, że poza czemś żywym, działa zwykły mechanizm. Analizując nasze wrażenie wobec dwóch twarzy zbyt podobnych do siebie, przekonamy się, że nasuwają nam one myśl dwóch egzemplarzy, uzyskanych zapomocą jednej i tej samej formy, albo dwóch odcisków jednej pieczętki, lub też dwóch reprodukcji jednej kliszy, słowem jakiejś fabrykacji przemysłowej. Wypaczenie życia w kierunku mechanizmu jest tu prawdziwą przyczyną śmiechu.

Śmiech będzie jeszcze silniejszym, jeżeli na scenie pokażą nam nietylko dwie osoby, jak u Pascala, ale więcej, jak największą ilość osób podobnych do siebie, które idą i wracają, tańczą, biegają, przybierając te same postawy i gestykulując w ten sam sposób. Wtedy wyraźnie już uprzytomnimy sobie maryonетки. Jakieś nici niewidzialne zdają się łączyć ramię z ramieniem, nogę z nogą, każdy mięsień fizjonomii z odpowiednim mięśniem drugiej fizjonomii. Skutkiem tej ciągłej współzależności giętkie formy zaczynają sztywnieć w naszych oczach i wszystko kostnieje w bezduszny mechanizm. Na tem zdaje mi się polega efekt tej nieco grubej rozrywki. Nie wiem czy ci, którzy ją wykonują, czytali Pascala, wyciągają jednak ostatnie konsekwencje z myśli, którą podaje Pascal. Jeżeli w drugim wypadku powodem śmiechu jest bezwątpienia złudzenie jakiegoś efektu mechanicznego, to było

ono niem także w pierwszym, choć w znacznie subtelniejszej formie.

Postępując dalej tą drogą, spostrzeżemy bezładnie ugrupowane, coraz dalsze, lecz ważniejsze następstwa powyższego prawa. Przeczujemy też jeszcze inne obrazy efektów mechanicznych, wywołanych nie tylko prostymi gestami, lecz bardziej złożonymi objawami duszy ludzkiej; zgadujemy, że zwykle w użyciu będące sztuczki komedyi, jak powtarzanie peryodyczne słów albo scen całych, symetryczne odwracanie ról, geometryczny rozwój *qui pro quo* itp. wywodzą swoją siłę komiczną z tego samego źródła. Sztuka wodewilisty polega na tem właśnie, by nam ukazać mechaniczny spłot zdarzeń ludzkich, zachowując w nich jednak zewnętrzny wygląd prawdopodobieństwa, to znaczy ową pozorną giętkość i elastyczność życia. Nie chcemy jednak przedwcześnie ubiegać rezultatów, które dopiero metodyczna analiza rozwinie przed nami.

V.

Zanim pójdziemy dalej, zatrzymajmy się chwilę i rzućmy okiem dokoła. Już na początku niniejszej pracy zwróciliśmy uwagę na to, że byłoby mrzonką chcieć wyprowadzić wszystkie efekty komiczne z jednej, prostej formułki. Formułka ta istnieje wprawdzie, lecz nie rozwija się przed nami regularnie. To znaczy, że dedukcyja zatrzymuje się od czasu

do czasu przy pewnych głównych efektach i że każdy z tych efektów staje się jakby modelem, dookoła którego układa się cały szereg nowych, podobnych efektów. One już nie wywodzą się wprost od głównej formułki, lecz są śmieszne przez swoje pokrewieństwo z tem, co się od niej wywodzi. Określiłbym tę drogę myśli przez linię krzywą, t. zw. *cykloidę*. Linię tę opisuje punkt leżący na obwodzie koła powozu, podczas gdy powóz posuwa się naprzód po linii prostej. Punkt ten obracając się tak samo jak koło, postępuje zarazem naprzód wraz z powozem. Albo uprzytomnijmy sobie ogromną aleję od czasu do czasu poprzecinaną prostokątami do niej alejami. Na każdym rozstaju rzucimy okiem w te na nowo otwierające się drogi, a potem znowu wrócimy do pierwotnego kierunku. Teraz właśnie znajdujemy się na takim rozdrożu. Pojęcie *mechanizmu wcielowego w istotę żywą* jest centralnym obrazem, skąd wyobraźnia oświeśla rozmaite rozbieżne kierunki. Jakież są te kierunki? Spostrzegamy wśród nich trzy główne. Przejdziemy z nich jeden po drugim, aby potem znowu wrócić do naszej pierwotnej drogi.

I. Przedewszystkiem pojęcie mechanizmu wcielowego w istotę żywą naprowadza nas na obraz czegokolwiek sztywnie niezmiennego w zastosowaniu do ruchliwego życia; czegoś, co ciągle usiłuje niezgrabnie iść jego śladami i tylko z trudem zdoła naśladować jego giętkość. Z tego łatwy wnio-

sek, jak często ubranie może się stać śmiesznem. Moznaby nawet powiedzieć, że każda moda jest do pewnego stopnia śmieszną. Do mody chwilowej jesteśmy tak bardzo przyzwyczajeni, że ubranie zdaje się zlewać w nierozzerwalną całość z osobą, która je nosi i wyobraźnia nasza nie oddziela jednego od drugiego. Nie porównujemy sztywnej bezwładności okrycia z giętką ruchliwością ciała ludzkiego. Komizm pozostaje tu niejako w stanie utajonym, a co najwyżej ujawni się tylko wtedy, jeżeli niezgodność naturalna między okryciem, a osobą jest tak wielka, że nawet wieki nie zdołały utrwalić ich połączenia: tak n. p. ma się rzecz z kapeluszem. Wyobraźmy sobie natomiast jakiegoś dziwaka, który ciągle ubiera się według starodawnej mody, a wtedy uwaga nasza przedewszystkiem zwróconą będzie na jego ubranie, które zupełnie oddzielimy od osoby, mówiąc, że osoba jest przebrana (jakgdyby każde ubranie nie przebierało) i wówczas śmieszna strona mody jaskrawo wystąpi na jaw.

Jednym z powodów, które wywołały tyle mylnych i niedostatecznych teoryj śmiechu, było prawdopodobnie to, że wiele jest rzeczy w istocie swej komicznych, które jednak nie są niemi w rzeczywistości, bo ciągłość przyzwyczajenia przytłumiła w nich tę zdolność. Trzeba dopiero nagłego rozwiązania tej ciągłości, zerwania z modą, ażeby ją znowu powołać do życia. Skutkiem tego może się zdawać, że to zerwanie ciągłości zrodziło komizm, podczas gdy ono ogranicza się tylko na zwróceniu

nań naszej uwagi. W ten sposób tłumaczono śmiech przez zdziwienie, przez kontrast, podczas gdy te same definicje możnaby śmiało zastosować do całej masy wypadków, przy których nam zupełnie śmiać się nie chce. Prawda nie jest wcale tak prostą.

Doszedłszy teraz do efektu przebierania się, zbadajmy w jaki sposób efekt ten wywołuje śmiech.

Dlaczego śmiejemy się z włosów ufarbowanych z ciemnego koloru na jasny, albo z czerwonego nosa, dlaczego wreszcie śmieszny jest dla nas murzyn? Musi to być dość zawila kwestya, skoro psychologowie tej miary co Hecker, Kraepelin, Lipps w najrozmaitszy sposób ją rozwiązywali. Nie wiem jednak, czy nie rozwiązał jej natrafniej w mojej obecności prosty dorożkarz, który przezywał „źle umytym“ murzyna siedzącego w dorożce. Źle umyty! Twarz czarna byłaby więc w naszej wyobraźni zasmarowaną atramentem lub sadzą, a czerwony nos pomalowany czerwoną farbą. Widzimy więc, że przebranie przeniosło nieco ze swych właściwości na te wypadki, w których się człowiek wprawdzie nie przebierał, lecz byłby mógł to uczynić. Przed chwilą ubranie było wprawdzie czemś odrębnem od osoby, wydawało się nam jednak, skutkiem przyzwyczajenia do tego widoku, zrosłem z nią w jedną całość. Teraz znowu kolor czarny lub czerwony jest czemś zupełnie nieodłącznem od skóry, ale ponieważ nas zadziwia, wydaje się tylko nałożonym sztucznie.

Stąd wynika znowu cały szereg trudności dla teorii komizmu. Twierdzenie, że „codzienne ubrania są częścią ciała“ wydaje się absurdem dla rozumu, podczas gdy jest to pewnikiem dla wyobraźni. Takimi samymi pewnikami dla niej będą, że „nos czerwony jest pomalowany farbą“, a „murzyn ma pleć poczernioną“. Istnieje więc odrębna logika dla wyobraźni, która bardzo często staje w sprzeczności z rozumem, lecz którą mimo to filozofia powinna brać w rachubę, nie tylko przy studiach nad komizmem, lecz przy wszystkich podobnych roztrząsaniach. Jest to jakby logika marzenia, ale nie marzenia podległego kaprysom fantazyi indywidualnej, tylko wyśnionego przez całe społeczeństwo. Ażeby uprzytomnić sobie tę dziwną logikę, trzeba niezwykle z naszej strony wysiłku. Starajmy się odchylić zewnętrzną skorupę nagromadzonych sądów i przyzwyczajeniem utrwalonych myśli, a wtedy w głębiach naszej istoty ukaże nam się płynny szereg obrazów, wchodzących jedno w drugie i podobnych do podziemnej sieci wód. To wzajemne przenikanie się obrazów nie jest wcale przypadkowem; dzieje się ono według praw, a właściwie przyzwyczajień, które są tem dla wyobraźni, czem logika jest dla myśli.

Pójdźmy tedy za logiką wyobraźni w tym wypadku, który nas właśnie zajmuje. Człowiek, który się przebrał, staje się śmiesznym. Człowiek, o którym możnaby myśleć, że jest przebrany, jest również śmiesznym; a rozszerzywszy to prawo, mo-

znaby powiedzieć, że każde przebranie, nietylko człowieka, lecz całego społeczeństwa, a nawet przyrody, staje się śmiesznem.

Zacznijmy od przyrody. Śmiejemy się z psa na pół ostrzyżonego, z grządki o sztucznych kwiatach, z lasu, którego drzewa są oblepione plakatami wyborczymi itd. Badając przyczynę tych zjawisk, przekonamy się, że we wszystkich tych wypadkach przychodzi nam na myśl maskarada. Komizm jest tu jednak bardzo osłabiony, bo zbyt odległy od swych źródeł. Chcąc go pogłębić, należałoby wrócić do źródeł samych i zbliżyć pochodny obraz maskarady do pierwotnego obrazu, którym było mechaniczne uruchomienie przyrody. Przyroda mechanicznie uruchomiona, oto motyw szczerze komiczny, który wyobraźnia może odmieniać na najrozmaitsze sposoby, przyczem zawsze będzie zapewniony wielki efekt śmiechu. Jako przykład może posłużyć zabawny ustęp z *Tartarina w Alpach* (Daudeta), w którym Bompard usiłuje wmówić Tartarinowi (a po trochu także czytelnikom), że cała Szwajcarya jest sztucznie udekorowana, jak w teatrze i wyzyskana przez spółkę, utrzymującą wodospady, lodowce i fałszywe przepaści. Ten sam motyw, przetransponowany na inny ton, znajdujemy w *Novel Notes* angielskiego humorysty Jerome K. Jerome'a: Jakaś stara kasztelanka chciałaby wykonywać dobre uczynki, lecz bez wielkiego trudu; dlatego każe umieścić niedaleko pałacu sfabrykowanych umyślnie dla niej ateistów, któ-

rych chce nawracać, pocziwych ludzi, z których zrobiono pijaków, aby mogła leczyć ich wady itd. Spotykamy też cały szereg zwrotów komicznych, w których odnajdujemy ten motyw w stanie dalekiego oddźwięku, zmieszany ze szczerą lub udaną naiwnością. N. p. odezwanie się jakiejś pani, która się spóźniła na zaproszenie astronoma Cassiniego, by oglądać zaćmienie księżyca: „Pan de Cassini będzie łaskaw zacząć jeszcze raz dla mnie“. Albo n. p. zdziwienie jednej z osób Gondineta, która przyjechawszy do jakiegoś prowincjonalnego miasta, dowiedziała się, że w pobliżu znajduje się wygasły wulkan: „Jakto, mieliście wulkan i daliście mu wygasnąć!“

Przejdźmy teraz do społeczeństwa. Żyjąc wśród niego i z niego, przyzwyczailiśmy się traktować je jako istotę żywą. Śmiesznym będzie więc każdy obraz społeczeństwa przebranego, rodzaj maskarady społecznej. Ta myśl powstaje w nas natychmiast, skoro spostrzegamy coś bezwładnego, szablonowego, lub sztucznego na powierzchni żywego społeczeństwa. Tu znowu występuje na jaw sztywność, klócaąca się z giętką podatnością życia. Strona ceremonialna życia społecznego zawsze zawiera pewien utajony komizm, czekający tylko stosownej chwili, by mógł się ujawnić. Formy są dla ciała społecznego tem samem, czem ubranie dla jednostek. Zawdzięczają one również swoją powagę temu, że identyfikujemy je z przedmiotami, z którymi je sprzęgnął użytek, i tracą ją

z chwilą, gdy wyobraźnia nasza oddziela je od tych przedmiotów. Z tego wynika, że jakaś uroczystość stanie się komiczną wtedy, gdy nasza uwaga przylgnie do ceremonii samej, gdy bez uwzględnienia treści, zatrzyma się jedynie na formie. Nie będę wchodził bliżej w roztrząsanie tego punktu. Każdy wie dobrze, jak bardzo wyzywają werwę komiczną pewne akty społeczne o stałych formach, poczynszy od rozdawania nagród, a skończywszy na sesyi trybunału. Ile form i formułek, tyle gotowych ram, w które wciska się komizm.

Lecz i w tym wypadku komizm jeszcze bardziej zaostrzymy, jeśli go zbliżymy do jego źródeł. Od pochodnego pojęcia przebierania się wzniesmy się do pierwotnego pojęcia mechanizmu wcielonego w istotę żywą. Już dokładnie odmierzona forma każdej ceremonii wywołuje w nas podobny obraz. Z chwilą, gdy zapominamy o jej poważnej treści, to wszyscy biorący w niej udział, zaczynają się poruszać jak maryonетки; ich ruchy regulują się według stałej formułki, a to jest przecież czysty automatyzm. Doskonałym przykładem automatyzmu będzie urzędnik, wykonujący swą służbę bezduszenie, jak maszyna, albo wierzący w rozporządzenia administracyjne, jak w niewzruszone prawa przyrody. Znajduję przypadkowo w jednym z dzienników przykład podobnego rodzaju komizmu. Będzie temu z dziesięć lat, gdy wielki okręt zatonął w okolicy Dieppe. Kilku pasażerów zdołało się uratować na małej łódce, dzięki urzędnikom cłowym, którzy

rzucili im się dzielnie na pomoc. Pierwsze pytanie, które ci urzędnicy zadali rozbitek było: „czy nie mają czego do ocenia“. Znajduję pewną analogię w słowach posła, interpelującego ministra w sprawie zbrodni, popełnionej w pociągu, jakkolwiek myśl jest tu znacznie subtelniejsza: „Zbrodniarz po dokonaniu czynu, wyskoczył z pociągu, z pogwałceniem odnośnych rozporządzeń administracyjnych“.

Mechanizm wcielony w przyrodę i przepisami unormowany automatyzm społeczeństwa, oto dwa typy efektów komicznych, do których ostatecznie doszliśmy. Pozostaje nam jeszcze skombinować jeden z drugim i zobaczyć, co z tego wyniknie.

Rezultatem tej kombinacji będzie oczywiście reguła ludzka, wkraczająca w miejsce praw przyrody. Przypomnijmy sobie n. p. odpowiedź Sganarella, gdy GÉronte zauważył, że serce leży z lewej, a wątroba z prawej strony: „Tak było dawniej, ale myśmy to wszystko zmienili i stosujemy teraz medycynę wedle zupełnie nowej metody“. Tak samo przy konsultacyi dwóch lekarzy pana de Pourceaugnac: „Rozumowanie, które pan tu przeprowadziłeś, jest tak uczonem i pięknem, że byłoby to wprost niemożliwem, by chory nie był melancholikiem i hypochondrem; nawet gdyby tak nie było, powinienby nim zostać ze względu na piękność rzeczy, które pan powiedziałeś i na trafność rozumowania, które przeprowadziłeś“. Moglibyśmy znacznie powiększyć ten szereg przykładów; wystarczy-

łoby przytoczyć po prostu wszystkich lekarzy z Moliера. Życie idzie w tym względzie jeszcze dalej w kierunku komizmu, niż wyobrażnia. N. p. pewnemu filozofowi, walczącemu argumentami posuniętymi do ostateczności, zwrócono uwagę, że jego rozumowania są wprawdzie skonstruowane bez zarzutu, mają jednak przeciw sobie doświadczenie. Na to zakończył on dyskusję temi prostemi słowami: „Doświadczenie nie ma racji“. Chęć administratywnego regulowania życia jest bowiem bardziej rozpowszechniona, niżby się zdawać mogło; jest ona naturalną w swoim rodzaju, choć doszliśmy do niej sztucznym sposobem. Możliwy byłoby powiedzieć, że stąd właśnie płynie pedantyzm, który nie jest niczem innem, jak sztucznością wmawiającą sobie naturalność.

Streszczając wszystko, co zostało powiedziane, widzimy, że ten sam efekt coraz bardziej wysubtelniony ciągnie się od sztucznego *zmęchanizowania* ciała ludzkiego, aż do mechanicznego uruchomienia natury. Logika coraz to mniej ścisła, upodabniająca się do logiki snów, przenosi ten sam stosunek w sfery coraz to wyższe, w przestrzenie coraz mniej materialne, tak dalece, że jakaś reguła administratywna staje się dla prawa przyrodniczego lub moralnego tem, czem n. p. ubranie jest dla żywego ciała. W ten sposób doszliśmy do końca pierwszego z trzech kierunków. Zwróćmy się teraz do drugiego i popatrzmy dokąd ten nas zawiedzie.

II. Naszym punktem wyjścia był mechanizm wcielony w istotę żywą. Z czegoż wynikał komizm w tym wypadku? Z tego, że ta istota żywa zesztyniała w maszynę. Ciało wydaje nam się nie-kończenie ruchliwem, żywem i giętkiem skutkiem działania pewnej wyższej siły, nie spoczywającej ani na chwilę. Lecz ta bezustanna czynność jest raczej zasługą ducha, niż ciała. Ona jest naszym istotnym płomieniem życiowym, roznieconym siłą ducha, a widocznym po przez ciało, jakby to ciało przezroczystem było. Jeżeli widzimy w ciele tylko wdzięk i giętkość, to wtedy lekceważymy to wszystko, co jest w nim ciężkiego, opierającego się, słowem materyalnego. Zapominamy chętnie o materyalnej stronie ciała, aby mózdz myśleć jedynie o jego żywości, tej żywości, którą nasza wyobraźnia udziela nawet zasadom życia moralnego lub umysłowego. Przypuśćmy jednak, że zwrócono naszą uwagę właśnie na materyalną stronę ciała. Przypuśćmy, że ciało zamiast unosić się lekkością ducha, który je ożywia, przemienia się w naszych oczach w pancierz ciężki i krępujący, w balast, który przykuwa do ziemi duszę chcącą coprędzej ulecieć w zaświaty. I wtedy ciało stanie się dla ducha tem, czem ubranie było przed chwilą dla ciała, czemś bezwładnem, przytłumiającem żywą energię. Wrażenie komizmu zaś zjawi się z tą samą chwilą, gdy doznamy wyraźnego uczucia takiego rozdźwięku między duchem, a ciałem. Doznamy go przedewszystkiem wtedy, gdy zobaczymy duszę *dręczoną* po-

trzebami ciała: z jednej strony pierwiastek duchowy, obdarzony energią inteligentnie ruchliwą, a z drugiej ciało nierozumnie jednostajne, przeszkadzające wszystkiemu swoim uporem maszyny. Im bardziej wymagania ciała będą małostkowe i monotonicznie powtarzające się, tym silniejszym będzie efekt. Alè to jest tylko kwestya stopnia, a prawo ogólne tych objawów dałoby się sformułować w następujący sposób: *Śmiesznym jest każdy objaw, zwracający naszą uwagę na fizyczną stronę osoby wtedy, kiedy w grę wchodzi jej strona duchowa.*

Dlaczego śmiejemy się z mowcy, który kichnął w najpatetyczniejszym miejscu swej mowy? Na czem polega śmieszność następującego zdania mowy pogrzebowej: „Zmarły był cnotliwy i otyły?” Na tem właśnie, że nasza uwaga zostaje skierowaną z duszy na ciało. Mamy mnóstwo podobnych przykładów w życiu codziennem. Jeżeliby jednak ktoś nie chciał się zbytnio trudzić ich szukaniem, niechaj otworzy jeden z tomów Labicha i natychmiast znajdzie podobny efekt. Mamy tam w jednym miejscu mowcę, którego najpiękniejsze okresy rozbija ból zębów, w innem znowu osobę, która nigdy nie przemówi kilku słów, bez skargi na zbyt wąskie buciki, albo pasek za ciasny itd. Wszystkie te postaci wywołują obraz osoby, którą krępuje własne ciało. Jeżeli nadzwyczajna otyłość jest śmieszną to tylko właśnie dla tego powodu. A zdaje mi się nawet, że na tem również polega śmieszność nieśmiałości. Nieśmiały bowiem może sprawić wraże-

nie osoby, której ciało zawadza i która rozgląda się dokoła, gdzieby je umieścić.

Dlatego też poeta tragiczny unika starannie wszystkiego, co by mogło zwrócić naszą uwagę na cielesną stronę jego bohaterów. Z chwilą, gdy odzywa się troska cielesna, może zachodzić obawa, że komizm zechce skorzystać ze swoich praw. Dlatego bohaterowie tragedyi nie piją, nie jedzą, nie ogrzewają się, a nawet o ile możliwości nie siadają. Siąść wśród jakiejś tyrady, znaczy przypomnieć sobie, że się ma ciało. Napoleon, który czasami bywał dobrym psychologiem, zauważył, że samym faktem siadania można przejść z tragedyi w komedję. Charakterystycznie wyraził się w tej kwestyi w „Nie-wydanym dzienniku“ barona Gourgaud. Mówi tu o widzeniu się z królową pruską, po bitwie pod Jeną: „Przyjęła mnie tonem tragicznym, jak Chimena: Sprawiedliwości, Sir, sprawiedliwości! Magdeburg! itd. w tym tonie, który mi nie był bardzo przyjemny. Wreszcie, aby ją zmusić do zmiany tonu, poprosiłem aby usiadła. Nigdy bowiem lepiej nie można przeciąć sceny tragicznej. jak przez siadanie; tragedia przemienia się wtedy po prostu w komedję“.

Rozszerzając obraz *ciała godzącego na duszę*, otrzymamy coś znacznie ogólniejszego, mianowicie *formę chcącą zawładnąć treścią, martwą literę usiłującą opanować ducha*. Zdaje się, że tę myśl poddaje nam komedya, ilekroć ośmiesza jakiś zawód. Często każe adwokatowi, sędziemu, lekarzowi

odzywać się w ten sposób, jakgdyby zdrowie lub sprawiedliwość były kwestyami małej wagi, istotną natomiast rzeczą było to, że istnieją lekarze, adwokaci i sędziowie i by zewnętrznym formom ich zawodu stało się zadość. W ten sposób środek staje się celem, forma treścią i już nie zawód jest dla publiczności, lecz publiczność dla zawodu. Ciągnęła myśl o formie, stosowanie machinalne reguł, wytwarzają pewnego rodzaju automatyzm zawodowy, tak samo śmieszny i podobny do tego, który przyzwyczajenia ciała wywołują w duszy. Teatr dostarcza nam dużo przykładów tego rodzaju. Bez wdawania się w szczegóły, zacytujemy kilka zdań, w których kwestya w jak najprostszy sposób została oświetloną. Bahis w *Miłość lekarzem* powiada: „Lepiej umrzeć według reguł, niżli wyzdrowieć wbrew nim“. „Trzeba zawsze baczyć na formę, choćby niewiedzieć co zająć miało“, powiada też Desfonandres w tej samej komedyi. A jego towarzysz Tomez podaje powody tej maksymy: „Człowiek umarły jest po prostu człowiekiem umarłym, ale zaniedbanie formalności przynosi szkodę całemu ciału lekarskiemu“. Niemniej charakterystycznym jest odezwanie się Brid'oisona, zawierające nieco odmienną myśl: „Fo-orma, widzi pan, forma-a. Można śmiać się z sędziego w krótkim ubraniu, a drzeć na sam widok prokuratora w todze. Fo-orma, forma-a“.

Ale oto w jankaniu Brid'oisona widzimy już pierwsze zastosowanie prawa, które coraz bar-

dziej nam się rozjaśni, w miarę dalszych badań. Gdy muzyk uderza jakiś ton na swoim instrumencie, to wtedy, jakby same ze siebie, odzywają się inne tony, t. zw. tony górne, mniej donośne, niż pierwszy, lecz związane z nim pewnem określonym pokrewieństwem. To połączenie nadaje zasadniczemu dźwiękowi właściwą mu barwę. Zdaje mi się, że wyobraźnia komiczna podlega podobnemu prawu. Uderzmy n. p. ton komizmu brzmiący: „forma chcąca panować nad treścią“. Jeżeli nasza dotychczasowa analiza była prawdziwą, to górne tony tego dźwięku zasadniczego będą następujące: „ciało dręczące duszę“, „ciało chcące panować nad duszą“. Z chwilą więc, gdy poeta uderzył pierwszą nutę, doda do niej instynktownie i bezwiednie drugą. Innemi słowy: *Śmieszność, pochodząca z wykonywanego zawodu, spotęguje jakąś śmiesznością fizyczną.* X

Sędzia Brid'oison w sztuce Moliera, wychodząc na scenę, jąka się. Myślę, że nie jest to objaw przypadkowy tylko. Nawet tem jakanie chciał nam poeta ułatwić zrozumienie tego procesu stężenia, sztywności umysłowej, który przedstawia nam w ciągu komedyi. Jakie tajemne powinowactwo może łączyć kalectwo fizyczne z ograniczeniem umysłowem, na to istotnie nie potrafię odpowiedzieć; czuję jednak, że taki związek istnieje, choć się wyrazić nie da. Może idzie o to, aby ta maszyna do wydawania wyroków wydała nam się zarazem maszyną do mówienia — mniejsza zresztą o przyczynę,

faktem jest, że żaden ton górny nie mógłby lepiej uzupełnić tego zasadniczego dźwięku.

Tak samo, przedstawiając nam w komedyi *Miłość lekarzem* dwóch komicznych doktorów, Bahisa i Mokrotona, Moliere każe jednemu z nich mówić bardzo pomału, jakgdyby skandował sylabę po sylabie, a drugiemu jąkać się. Taki sam kontrast istnieje między dwoma adwokatami pana de Pourceaugnac. W rytmie słów mieści się prawie zawsze jakieś dziwactwo fizyczne, mające uzupełnić komizm wynikły z zawodu. A tam gdzie autor nie zaznaczył podobnego braku, najczęściej aktor sam, instynktownie go sobie dorabia.

Istnieje więc pewne naturalne i uznane pokrewieństwo między tymi dwoma objawami, między umysłem unieruchomionym w stałych formułach, a ciałem zesztyniałem wskutek jakichś braków fizycznych. Będzie to ten sam rodzaj komizmu, który objawi się wtedy, gdy nasza uwaga zwróconą będzie na formę z pominięciem treści, albo na stronę fizyczną z pominięciem moralnej. W ten sposób poznaliśmy drugi kierunek wyobraźni komicznej, zbaczający od głównej naszej drogi. Zanim do niej powrócimy, należy jeszcze poznać trzecią jej gałąź boczną.

III. Uprzytomnijmy sobie jeszcze raz nasz główny obraz mechanizmu wcielonego w istotę żywą. Istotą żywą, o którą nam idzie przedewszystkiem, jest człowiek, podczas gdy sprężyna mechaniczna jest

rzeczą. Chwilowa przemiana osoby w rzecz była tu powodem do śmiechu. Przejdźmy teraz od określonego pojęcia rzeczy mechanicznej, do szerszego pojęcia rzeczy wogóle. Wtedy zacierając — jeśli tak rzec można — kontury tamtych obrazów śmiesznych, otrzymamy nową ich seryę, prowadzącą nas do następującego prawa: *Śmiejemy się zawsze, ilekroć jakaś osoba sprawia na nas wrażenie rzeczy.*

Śmiejemy się z Sancho Pancy, którego się podzuca w górę, jakby zwykłą piłkę. Śmiejemy się z barona Münchhausena przemienionego w kulę armatnią i lecącego przez przestwór powietrzny. Najlepszem objaśnieniem tego prawa mogą być sztuki, które kłowni pokazują w cyrku. Co prawda należy wtedy abstrahować od wszystkich facecyj, któremi kłowni ozdabia swój motyw: główny i zwrócić uwagę właśnie tylko na ten motyw, a więc na postawę, ruchy i skoki cechujące sztukę kłownów. Dwa razy mogłem obserwować ten rodzaj komizmu w stanie czystym i w obydwu razach odniosłem to samo wrażenie. Pierwszym razem kłowni biegali, wracali, potracali się, upadali, odskakiwali od siebie, a wszystko to czynili w tempie stale przyspieszonym, z widoczną intencją, by iść coraz bardziej crescendo. Skutkiem tego owe podskoki coraz bardziej przyciągają uwagę widzów, tak że w końcu zapomina się zupełnie, że się ma przed sobą ludzi z krwi i kości i myśli po prostu o jakichś paczkach, które padają i zderzają się ze sobą.

Później złudzenie stawało się jeszcze dokładniejsze. Kształty zdawały się zaokrąglać, ciała zwijać i formować w kule. Wreszcie powstał obraz, do którego cała ta scena zmierzała może bezwiednie: widziano już tylko ogromne balony kauczukowe, rzucane z całą siłą na siebie. Druga scena, choć grubsza w swoich efektach, była jednak niemniej pouczającą. Na scenie ukazało się dwóch ludzi o olbrzymich głowach i zupełnie łysych czaszkach; uzbrojeni byli w wielkie laski i kolejno każdy z nich uderzał laską w głowę drugiego. I tu także dało się zauważyć pewne stopniowanie. Po każdym uderzeniu, ciało wydawało się bardziej bezwładnem, skrzeplem i sztywnem, a równocześnie uderzenia stawały się coraz powolniejsze, zarazem cięższe i bardziej głośnie. Czaszki dudniły strasznie wpośród ciszy ogarniającej salę. Wreszcie oba ciała ciężkie, sztywne i proste jak I pochyliły się ku sobie, laski po raz ostatni padły na głowy z odgłosem olbrzymich cepów walących w belki dębowe i wszystko razem przewaliło się na ziemię. W tej chwili zupełnie jasno i dokładnie wystąpiła suggestya, którą dwaj aktorzy stopniowo starali się wywołać w umysłach widzów: „Staniemy się, staliśmy się już manekinami z ciężkiego, masywnego drzewa“. Widzimy więc, że nawet umysły niewykształcone mogą, pod wpływem jakiegoś niejasnego instynktu, przeczuć najsubtelniejsze rezultaty psychologii naukowej.

Wiadomą jest rzeczą, że można zapomocą suggestyi wywołać w osobie zahypnotyzowanej złudzenia

halucynacyjną. Powie się jej, że ma ptaka w rękę, a ona istotnie spostrzeże ptaka i zobaczy, jak ptak z ręki jej odlatuje. Niezawsze sugestję przyjmuje się z taką łatwością. Często hypnotyzer zdoła osiągnąć rezultat tylko powolnie i stopniowo. Zacznie więc od przedmiotów istotnie dla medyum widocznych i postara się o to, by medyum spostrzegało je coraz niedokładniej, aż potem stopniowo z tego pomieszania hypnotyzer wyłoni dokładną formę przedmiotu, którego halucynację pragnie wywołać. Tak samo dzieje się nieraz przed zaśnięciem, gdy bezkształtne i płynne kolorowe masy, zalegające pole widzenia, nieznacznie kształtują się w wyraźne przedmioty. Stopniowe przejście od chaosu do wyraźnych kształtów jest więc *par excellence* procesem sugestyi. Myślę, że możnaby go odnaleźć na dnie bardzo wielu sugestyj komicznych, szczególnie w komizmie płaskim, gdzie zdaje się, jakby w naszych oczach osoba zamieniała się w rzecz. Istnieje jednak mnóstwo znacznie dyskretniejszych zastosowań tego procesu n. p. u poetów, którzy może bezwiednie dążą do tego samego celu. Można zapomocą stosownych rozmieszczeń rytmu, zapomocą rymu i harmonij słownych ukołysać naszą wyobraźnię, wprowadzić ją potem w jakiś ruch miarowy i przygotować przez to do łatwego przyjęcia sugerowanych wizyj.

Miedzy grubemi scenami, a sugestyami bardzo subtelnemi jest miejsce dla niezliczonej ilości efektów zabawnych, wywołanych wyrażeniem się o oso-

bach, jako o zwykłych rzeczach. Wybiorę kilka przykładów z dzieł Labicha, bo tam znajduje się ich wielka ilość. Pan Perrichon wsiadając do wagonu, upewnia się, czy nie zgubił żadnej paczki, liczy więc: „cztery, pięć, sześć, żona siedm, córka ośm, ja dziewięć“. W innej sztuce ojciec chwali wiedzę córki w następujących słowach: „Ona wyliczy bez zajknięcia wszystkich królów francuskich, którzy mieli miejsce“. To *mieli miejsce* nie zamienia wprawdzie królów w proste rzeczy, lecz w każdym razie łączy ich ze zdarzeniami nieosobowymi.

Z powodu ostatniego przykładu muszę zaznaczyć, że nie trzeba wcale iść do ostatecznych granic utożsamienia osoby z rzeczą, aby wywołać efekt komiczny. Wystarczy tylko wejść na tę drogę, udając n. p., że się zamienia osobę z funkcją przez nią wykonywaną. Oto słowa mera z małego miasteczka, wypowiedziane w jednym z romansów About'a: „Pan starosta, który zawsze okazywał nam tę samą życzliwość, jakkolwiek zmieniano go po kilka razy od roku 1847...“

Wszystkie te zwroty są skonstruowane na ten sam sposób. Znając ich formułkę, możnaby tworzyć je w nieskończoność. Sztuka powieściopisarza lub wodewilisty nie polega jednak na prostym komponowaniu takich dowcipów. Najtrudniejszą rzeczą jest nadać słowom ową moc sugestywną, któraby czyniła je wiarogodnymi. Przyjmuje je tylko wtedy, jeżeli zdaje nam się, że wy-

nikają z jakichś stanów duszy albo stosownych okoliczności. I tak pan Perrichon jest bardzo wzruszony w chwili podjęcia swej pierwszej podróży. Wyrażenie „miało miejsce“ pewnie niezliczone razy powtarzało się w lekcjach, które córka recytowała ojcu i mimowoli przypomina nam wypowiedzianie lekcji. Wreszcie zachwyt dla maszyny administracyjnej może posunąć się tak daleko, że ostatecznie wmówi w nas, iż funkcyje w urzędzie spełniają się niezależnie od funkcyonaryuszy i że nic nie zmieniło się w figurze starosty pomimo, że nosi on inne nazwisko.

W ten sposób oddaliliśmy się bardzo od pierwotnej przyczyny śmiechu. Jakaś forma komiczna, trudna do wytłomaczenia, zaczyna dopiero być zrozumiałą przez swoje podobieństwo z inną formą, wywołującą śmiech nasz na mocy pokrewieństwa z trzecią, ta znowu z czwartą itd. Widzimy więc, że najjaśniejsza i najgłębsza analiza psychologiczna musi zejść na manowce, jeżeli nie trzymamy w rękę nici, wzdłuż której wrażenie komiczne szło od jednego końca szeregu do drugiego. Skąd się bierze taka postępową ciągłość? Jaki powód, jaki dziwny pęd prze komizm do obrazów coraz nowych i bardziej odległych od jego źródeł? Co sprawia, że się komizm rozszczepia i gubi w analogiach nieskończenie dalekich? Jaka siła rozdziela gałęzie drzewa na łodygi, a grube korzenie rozszczepia na korzonki włoskowate? Jest prawo nieublagane, które zawsze zmusza energię żywą, by w jak najkrótszym czasie

jak największą zajęła przestrzeń. Wyobraźnia komiczna jest właśnie także żywą energią; jest dziwną rośliną, wyrosłą potężnie na skalistych częściach gruntu społecznego, czekającą tylko kultury, by mogła współzawodniczyć z najsubtelniejszymi produktami sztuki. Byliśmy bardzo oddaleni od wyższej sztuki we wszystkich, powyżej przytoczonych przykładach komizmu. Ale w następującym rozdziale zbliżymy się już do niej znacznie, choć jeszcze nie całkiem. Poniżej sztuki leży sztuczność. Właśnie teraz wkraczamy w ten pas sztuczności, pośredni między naturą, a sztuką. Będziemy mówili o wodewilistach i ludziach dowcipnych.
