

ROZDZIAŁ II.

Komizm sytuacji i komizm słów.

I.

Dotychczas badaliśmy komizm w ogólnych jego przejawach, formach i ruchach. Teraz będziemy dopatrywali się go w czynach i sytuacjach. Ten rodzaj komizmu można wprawdzie spotkać bardzo często w życiu codziennem, lecz tam właśnie trudno go zanalizować. Jeżeli prawdą jest, że teatr daje nam pogrubienie, a zarazem uproszczenie życia, to komedia mogłaby nas na tym właśnie punkcie łatwiej pouczyć, aniżeli życie realne. Może nawet powinniśmy posunąć uproszczenie jeszcze dalej, wrócić do najdawniejszych wspomnień i szukać w grach i zabawach dziecinnych pierwszego zarysu tych kombinacyj, które pobudzają człowieka do śmiechu. Zbyt często mówimy o uczuciach smutku lub radości w ten sposób, jakgdyby one odrazu już dojrzałe na świat przychodziły, jak-

gdyby każde z nich nie miało swojej historii. Nie uwzględniamy wcale tego, co pozostało jeszcze dziecięcem w naszych wzruszeniach. Wiele radości straciłoby znacznie na sile, gdybyśmy zaczęli im się z bliska przypatrywać i zobaczyli, że są tylko wspomnieniami radości dawno minionych. Kto wie, jaki wygląd przyjęłyby wszystkie wzruszenia, gdybyśmy wydzielili z nich to, co jest istotnie odczuciem, od tego, co poprostu zawdzięczamy wspomnieniom. Może być, że od pewnego wieku stajemy się wogóle nieczuły na radości świeże i nowe i że najbardziej błogie uczucia człowieka dojrzałego, nie są niczem innem, jak wskrzeszonymi uczuciami dzieciństwa, tym wonnym i ożywym powiewem dawno minionych lat. Jakkolwiek rozstrzygnięto by tę ogólnikowo postawioną kwestyę, jeden jej punkt nie ulega najmniejszej wątpliwości: mianowicie, że nie można rozdzierać ciągłości między przyjemnością zabawy u dzieci i u ludzi dorosłych. Komedya swoim naśladownictwem życia należy właśnie do rzędu zabaw dla dorosłych. Jakiż jej związek z zabawami dziecinnymi? Dzieci bawią się lalkami lub pajacami, poruszając je zapomocą sznurków. Być może, że nici zawiązujące sytuacje komiczne, nie są niczem innem jak tymi samymi sznurkami, wysubtelnionymi jedynie skutkiem długoletniego ich użycia. Zaczniemy więc badanie nasze od zabaw dziecinnych, śledźmy za owym nieznacznym postępem, skutkiem którego dziecko przekształca swoje małe lalki i pajace w duże, ożywia je i doprowa-

dza do tego połowicznego stanu, w którym nie przestając być pajacami i lalkami, przecież już stali się ludźmi. W ten sposób doszlibyśmy do bohaterów komedyi. A na nich można będzie sprawdzić prawo, które przewidywaliśmy już w ciągu dotychczasowych naszych poszukiwań i którem określiłyśmy sytuacje fars wogóle: *[Komicznem będzie takie ugrupowanie czynów i zdarzeń, które da nam złudzenie życia, a równocześnie sprawi wrażenie w ruch wprawionego mechanizmu.]*

I. *Dyabełek na sprężynach.* Każde dziecko bawiło się dyablem wyskakującym z pudełka. Przytłaczamy go, on się znowu prostuje, spychamy go w dół, on podskakuje w górę, przymykamy go pokrywką, a on bardzo często wysadza nawet pokrywkę. Nie wiem, czy ta zabawka jest bardzo stara, lecz sposób zabawy z pewnością sięga najodleglejszych czasów. Jest to konflikt dwóch sił, z których jedna, czysto mechaniczna, zwykle ulega drugiej, która się tem bawi. W ten sam sposób bawi się kot z myszą, puszczając ją od czasu do czasu jak sprężynę, którą potem przytrzymuje znowu uderzeniem łapy.

Przejdźmy teraz do teatru. Zaczniemy od Guignola. Kiedy komisarz wychodzi na scenę, natychmiast dostaje laską uderzenie w głowę, które go przewala. Wstaje, lecz nowe uderzenie przewala go znowu, i tak kilka razy. Komisarz upada i podnosi

się wedle jednostajnego rytmu sprężyny, podczas gdy śmiech w audytoryum wzrasta coraz bardziej.

Wyobraźmy sobie teraz sprężynę bardziej moralnej natury, jakąś myśl wyrrywającą się, którą chcielibyśmy powstrzymać, a która jednak pomimo to się uzewnętrznia; albo potok słów, który się rozlewa i mimo chęci wstrzymania go, dalej płynie. I tu znowu mamy złudzenie siły, opierającej się drugiej sile, która ją zwalcza. Ale złudzenie to zatraciło swoją materjalność. To już nie Guignol, lecz prawdziwa komedia.

Wiele scen komicznych daje się istotnie sprowadzić do tego prostego typu. N. p. w *Małżeństwie z musu*, komizm sceny między Sganarelem a Pankracym polega na konflikcie, powstałym między chęcią Sganarela, by zmusić Pankracego do słuchania, a między uporem Pankracego, który jest istotną maszyną do mówienia, funkcjonującą jakby automatycznie. W miarę gdy scena ta postępuje, coraz wyraźniej zarysowuje się obraz dyabelka na sprężynach, do tego stopnia, że osoby działające wprost przyjmują jego ruchy: Sganarelle wypycha ciągle Pankracego za kulisy, a Pankracy wraca znowu, by dalej rozprawać. Gdy nareszcie udało się Sganarelemu wypędzić Pankracego i zamknąć go na klucz we wnętrzu domu (chciałem prawie powiedzieć w głębi pudełka) nagle głowa Pankracego ukazuje się w oknie, jak gdyby zdołał był wysadzić przykrywkę.

Podobny układ scen mamy w *Chorym z uroje-*

nia. Medycyna obrażona na Argana, zalewa go przez usta Purgona groźbą wszystkich możliwych chorób. Każdym razem, gdy Argan wstaje ze swego fotelu, jakgdyby chcąc zamknąć usta Purgonowi, Purgon znika na chwilę za kulisami, a potem jakby pchnięty sprężyną, zjawia się z nowem złorzeczeniem. Raz poraz powtarzany okrzyk „Ależ Panie Purgon“ akcentuje wszystkie przejścia tej drobnej sceny.

Uchwyćmy jeszcze dokładniej obraz sprężyny przytłaczanej, odskakującej i znowu przytłaczanej, uwzględnijmy tylko najistotniejsze części tego obrazu, a otrzymamy jeden z najzwyczajniejszych procesów komedii klasycznej, mianowicie *powtarzanie*.

Na czem polega komizm powtarzania pewnych słów w teatrze? Daremnie szukam teorii komizmu, która rozwiązałaby zadowalniająco tę prostą kwestyę. I zdaje się, że kwestya ta dopóty nie będzie rozwiązana, dopokąd będziemy szukali wytłomaczenia jakiegoś objawu śmiesznego w nim samym, w oderwaniu od sugestyi, którą w nas wywołuje. Nic też bardziej nie zdradza niedostateczności metod ogólnie przyjętych. Z wyjątkiem kilku zupełnie specjalnych wypadków, o których pomówimy później, powtórzenie słowa nie jest nigdy śmiesznem samo w sobie. Pobudza nas do śmiechu dlatego, bo symbolizuje pewną specjalną grę pobudek moralnych, będących znowu symbolizacją gry zupełnie materyalnej. Jest to zabawa kota z myszą, zabawa dziecka, które

wtłacza dyabła do pudelka i znowu go stamtąd wypuszcza, — ta sama zabawa, lecz uduchowiona, wysubtelniona, przeniesiona w sferę uczuć i myśli. Prawo określające, według mnie, najważniejsze efekty komiczne, wynikłe z powtarzania słów w teatrze, brzmi jak następuje: *W komicznem powtarzaniu słów zwykle znajdujemy dwa motywy: uczucie przytłaczane i odskakujące jak sprężyna i myśl bawiąca się ciągle nowem przytłaczaniem uczucia.*

Gdy Doryna opowiada Orgonowi o chorobie jego żony, a ten przerywa jej zawsze, dopytując się o zdrowie Tartuffa, to ciągle powtarzające się pytanie: „A Tartuffe“ wywołuje w nas wrażenie odskakującej sprężyny. Doryna znowu bawi się przytłaczaniem tej sprężyny, zaczynając zawsze na nowo opowiadanie o chorobie Elmiry. Gdy Scapin donosi staremu Géronte, że jego syna uwięziono i skazano na galery i mówi, że trzeba go będzie jaknajrychlej stamtąd wykupić, to bawi się skąpstwem Géronta tak samo, jak Doryna bawiła się zaślepieniem Orgona. Skąpstwo ledwie poskromione, każdej chwili automatycznie wybucha na nowo i tę automatyczność właśnie chciał Molière uwydatnić przez mechaniczne powtarzanie zdania, wyrażającego żal za pieniędzmi, które teraz trzeba będzie wyłożyć: „Czego on u licha szukał na tych galerach?“ To samo można zauważyć w scenie, gdy Walery przedstawia Harpagonowi, że źle robi, wydając córkę za człowieka, którego ona nie kocha. „Bez posagu“ przerywa

ciągłe skąpstwo Harpagona. Poza tem słowem, powtarzającym się automatycznie, spostrzegamy cały mechanizm, wywołujący powtarzanie, mechanizm, wprawiony w ruch pewną *idée fixe*.

Czasami, co prawda, ten mechanizm znacznie trudniej spostrzedz się daje. I tu wylania się nowa trudność teoryi komizmu. W niektórych wypadkach całe zainteresowanie się jakąś sceną polega na osobistości, która rozszczepia się w naszych oczach; interlokutor jej odgrywa wtedy rolę pryzmatu, skuteczniającego to rozszczepienie. Schodzimy więc na zupełnie fałszywą drogę, jeżeli szukamy źródeł wywołanego efektu w tem, co słyszymy i widzimy, w zewnętrznej scenie rozgrywającej się między osobami, a nie w tej komedyi wewnętrznej, którą widziana scena jedynie odbija. N. p. gdy Alcest odpowiada uporczywie: „Ja tego nie mówię“ Orontowi, pytającemu, czy jego wiersze są złe, powtarzanie to jest komiczne, a jednak z zupełnie innych powodów niż te, któreśmy powyżej rozbiali. Przypatrując się bacznie Alcestowi, zauważymy, że jest w nim właściwie dwóch ludzi: z jednej strony „mizantrop“, który poprzysiągł sobie ludziom prawdę w oczy mówić, a z drugiej szlachcic, nie mogący odrazu zapomnieć form grzeczności; albo też po prostu porządny człowiek, cofający się w chwili rozstrzygającej, gdy należało przejść od teoryi do czynu; wahający się zranić czyjąś miłość własną, lub zrobić komuś przykrość. Istotna scena nie rozgrywa się tu więc między

Alcestem a Orontem, lecz między Alcestem a Alcestem samym. Z tych dwóch Alcestów jeden chciałby wybuchnąć, podczas gdy drugi zatyka mu usta w chwili, gdy tamten ma już wszystko wypowiedzieć. Każde z tych „ja tego nie mówię!“ przedstawia wzrastający wysiłek, by zdławić coś, co naciera i prze na zewnątrz. Ton tych „ja tego nie mówię“ staje się z każdą chwilą gwałtowniejszy, bo Alcest gniewa się coraz bardziej, — nie na Oronta jak jemu się zdaje — lecz na siebie samego. W ten sposób napięcie sprężyny ciągle się odnawia. Mechanizm powtarzający jest więc jeszcze zawsze ten sam.

Jeżeli jakiś człowiek postanowił sobie zawsze mówić tylko to, co myśli, choćby nawet miał zdobyć sobie nieprzyjaźń całego świata, to objaw taki niekoniecznie musi być śmiesznym; jest to po prostu życie w jednym ze swoich lepszych przejawów. Jeżeli znowu inny człowiek przez łagodność, egoizm albo pogardę mówi ludziom tylko to, co im pochlebia, to to także będzie jednym z licznych objawów życia i nic w tem nie ma śmiesznego. Jeżeli nawet połączymy obie te osobistości w jedną i każemy wahać się naszemu bohaterowi między szczerością, która rani, a grzecznością, która myli, to nawet walka tych dwóch sprzecznych uczuć nie będzie śmieszną. Stanie się bardzo poważną nawet, jeżeli oba uczucia połączą się właśnie na mocy swej sprzeczności, będą działały razem i doprowadzą do pewnego złożonego stanu duszy.

do jakiegoś *modus vivendi*, który wywoła w nas po prostu wrażenie komplikacji życiowej. Przypuśćmy jednak, że obydwie te uczucia znajdują się u jakiegoś człowieka w stanie czystym, bezwładnym i *sztynnym*; każdy człowiekowi temu wahać się ciągle między jednym, a drugim i spowodujmy, by takie wahanie się nabrało charakteru czysto mechanicznego, przyjmując znaną formę sprężyny prostej i dziecinnej. Wtedy to właśnie przedstawi nam się obraz, który spostrzegaliśmy dotychczas we wszystkich przedmiotach śmiesznych, obraz *mechanizmu wcielonego w istotę żywą* i przez to powstanie komizm.

Dość długo już zatrzymaliśmy się na tym pierwszym przykładzie dyabelka na sprężynach, ażeby wytłomaczyć w jaki sposób wyobraźnia komiczna stopniowo, w miejsce mechanizmu materialnego podstawia mechanizm moralny. Przypatrzmy się jeszcze kilku innym zabawom dziecinny, ograniczając się już tylko do ogólnikowych uwag.

II. *Pajac na sznurku*. Mamy niezliczoną ilość takich scen w komediach, w których osoby zdają się poruszać i działać według własnej woli, zupełnie zachowując pozory własnego życia; gdy jednak na nie patrzymy z innej strony, wydają nam się jako zwykłe zabawki w ręku tych, którzy się nimi bawią. Nie wielki stosunkowo istnieje przedział między pajacem, którego dziecko porusza zapomocą sznurka, a Gerontem i Argantem poruszanych przez

Scapina. Posłuchajmy n. p. co Scapin sam mówi: „*Maszyna* już znaleziona“, albo „Niebo samo sprowadza ich w moje sieci“ itd. Widz zawsze staje po stronie wyprowadzających w pole. Dzieje się to instynktownie, a także dlatego, że przynajmniej w wyobraźni człowiek woli być oszukującym, niż oszukiwanym. Wiąże się więc z oszukującym i odtąd jak dziecko, któremu udało się wy dostać lalkę od jakiegoś towarzysza, zaczyna sam poruszać maryonetkę, której nici złapał w swoje ręce. Ten ostatni warunek nie jest jednak nieodzownym; możemy tak samo dobrze pozostać poza obrębem tego, co się dzieje na scenie, bylebyśmy odnieśli wrażenie jakiegoś działania mechanicznego. To się dzieje n. p. wtedy, gdy jakaś osoba komedyi waha się, w którym kierunku pójść, podczas gdy dwa przeciwne kierunki naprzemian ją przyciągają: tak n. p. Panurge radzi się Piotra i Pawła, czy powinien się żenić. Zaznaczam, że autor zawsze stara się personifikować obydwie kierunki, bo jeżeli nie widzowie, to przynajmniej aktorzy trzymają w swem ręku sznurki, które wprawiają akcyę w ruch.

Wszelka powaga życiowa płynie z naszego świadomego działania. Uczucia, któreśmy w sobie rozwinęli; namiętności, które w nas dojrzewały; czyny, które rozważaliśmy, powstrzymywali lub też wykonali; słowem wszystko to, co płynie z nas i co jest niezaprzeczenie naszą tylko własnością, to tylko zawsze nadaje życiu nastrój poważny, a czasami

nawet tragiczny. Czego potrzeba, aby to wszystko przemienić w komedię? Trzebaby sobie wyobrazić, że ta powierzchowna wolność kryje za sobą grę sznurków i że jesteśmy wszyscy na tym ziemskim padole, jak powiada poeta: „najzwyczajniejszymi marionetkami, których nici konieczność w swoim dzierży rękę“. Nie ma więc sceny prawdziwej, poważnej lub tragicznej nawet, którejby wyobraźnia nie mogła doprowadzić do śmieszności zapomocą tego prostego obrazu. Nie ma innej zabawy, przed którąby tak obszerne pole działania stało otworem.

III. *Kula ze śniegu*. (Boule de neige). W miarę jak coraz bardziej postępujemy w studyum rozmaitych procesów komedii, zaczynamy też lepiej rozumieć rolę, którą tu odgrywają wspomnienia z dzieciństwa. Te wspomnienia nie odnoszą się może specjalnie do tej lub tamtej gry, jak raczej do mechanicznej sprężyny, której ta gra jest zastosowaniem. Tę samą sprężynę ogólną możnaby zresztą odnaleźć w grach najróżnorodniejszych, tak jak n. p. arya z tej samej opery powtarza się w rozmaitych fantazyach muzycznych. Przedewszystkiem uchwycimy rzecz najważniejszą, przechodzącą nieznacznymi stopniami od zabawy dziecinnej do zabawy dorosłych, mianowicie pewien *szemat* kombinacyj, albo jeśli kto woli, formułkę *abstrakcyjną*, której te gry są specyjalnem zastosowaniem. Oto n. p. kula ze śniegu, w miarę jak się toczy, staje się coraz większą. Można to samo zastosować do oło-

wianych żołnierzy, ustawionych szeregiem i razem związanych nitką. Jeżeli pociągniemy pierwszego żołnierza, to upadnie on na drugiego, drugi przewali trzeciego i w ten sposób dalej, dopóki wszystkie żołnierze nie zostaną przewalone. Albo niechaj to będzie pałac z kart pracowicie zbudowany: jeżeli potrącimy pierwszą kartę, to ta jeszcze stawia lekki opór, druga wstrząśnięta rychlej się ruszy i w ten sposób robota zniszczenia wzmagając się coraz bardziej, zmierza do końcowej katastrofy. Wszystkie te przedmioty są bardzo różnorodne, lecz poddają nam, rzecz można, to samo abstrakcyjne złudzenie: skutku wzmagającego się stale w ten sposób, że nic nie znacząca przyczyna dochodzi mocą naturalnego postępu do jakiegoś wielkiego i nieoczekiwanego rezultatu. Otwórzmy teraz pierwszą lepszą książkę z obrazkami dla dzieci, a zobaczymy w jaki sposób ten sam motyw zbliża się już swą formą do jakiejś sceny komicznej. Oto n. p. widzimy na obrazku gościa wchodzącego pośpiesznie do salonu: potrąca jakąś panią, ta wylewa filiżankę z herbatą na jakiegoś pana, który pośliznął się, wybija szybę w oknie, szyba pada na ulicę, na głowę jakiegoś policyanta, który znowu zwołuje całą policję itd. Ten sam motyw znajdujemy w licznych obrazach dla dorosłych. W tych humorystycznych „historyjkach bez słów“, bardzo często widzimy jakiś przedmiot ruszony z miejsca, a wszystkie osoby jakby solidaryzujące się z nim i w ten sposób przedmiot

wywołuje mechanicznie coraz poważniejsze zmiany w sytuacjach osób. Przejdźmy teraz do komedyi. Ileż scen zabawnych, ile komedyj nawet, dałoby się sprowadzić do tego pierwotnego typu. Odczytajmy n. p. opowiadanie Chicanneau'a z „Plaideurs“: widzimy tam jedne procesy wchodzące w drugie, skutkiem czego mechanizm funkcjonuje coraz szybciej, (Racine wywołuje w nas to uczucie wzrastającej ciągle chyżości, przyspieszając coraz bardziej terminy jednych procesów, wytoczonych przeciwko drugim) aż nareszcie dochodzi do tego, że proces zaczęty dla wiązki siana, kończy się utratą prawie całego mienia. Podobny układ spotykamy też w niektórych scenach Don Quichotta, n. p. poganiacz mułów uderza Sancho Pance, ten potrąca Martorę, na którą znowu pada właściciel oberży itd. Jeżeli przejdziemy teraz do fars nowocześniejszych, to znajdziemy tam taką obfitość przykładów, że istotnie trudno wyliczać wszystkie formy, pod którymi powtarza się w nich ta sama kombinacja. Najczęściej spotykamy takie ułożenie sytuacji, że jakiś przedmiot (n. p. list), będący niezmiernie ważny dla jakichś osób, zatracił się i teraz należy go odnaleźć za każdą cenę. Nieuchwytny ten przedmiot wymyka się zawsze właśnie w chwili, gdy już zdaje się być uchwyconym i toczy się po przez całą sztukę, potrącając po drodze o wypadki coraz ważniejsze i coraz mniej spodziewane. To wszystko niezmiernie przypomina zabawę dziecinną i dzieje się jeszcze ciągle na modłę kul ze śniegu.

Właściwością prawie każdej kombinacji mechanicznej jest jej *powrotność*. Dziecko bawi się widząc, jak kula rzucona na kręgle, przewraca wszystko po drodze, tworząc coraz liczniejsze szkody; lecz cieszy się jeszcze więcej, jeśli kula, po rozmaitych zataczaniach się i wahaniach, nareszcie wraca do miejsca, z którego była wyszła. Innemi słowy, mechanizm dopiero co opisany, jest już dość zabawny, jeżeli idzie po linii prostej; staje się jednak jeszcze zabawniejszym, jeżeli ruch jego jest kołowy i skutkiem fatalnego sprzęgnięcia przyczyn i skutków wszystkie usiłowania jakiejś osoby kończą się zaprowadzeniem jej znowu do tego miejsca, skąd była wyszła. Prawie wszystkie farsy grawitują około tej głównej myśli. Koń zjadł przypadkiem kapelusz słomkowy. Ponieważ w całym Paryżu istnieje tylko jeszcze jeden taki kapelusz, trzeba go więc odnaleźć za każdą cenę. Kapelusz ten, wymykając się z ręki zawsze w decydującej chwili, każe biec za sobą przez cały ciąg sztuki głównemu jej bohaterowi, a ten znowu pociąga za sobą wszystkie inne osoby; tak jak magnes, przenosząc swoją właściwość z cząsteczki na cząsteczkę, przyciąga opilki żelazne przyłączone jedno do drugich. I gdy nareszcie po najrozmaitszych perypetiach, cel już wydaje się osiągniętym, okazuje się, że ów upragniony kapelusz jest tym samym, który miał być zjedzonym przez konia. Taką samą odyseję widzimy w innej, niemniej sławnej komedyi Labicha. Pokazują nam najpierw starego kawa-

lera i starą pannę, zajętych grą w karty, która od dawna jest ich codzienną rozrywką. W tajemnicy jedno przed drugim, zwrócili się oboje do tej samej agencji małżeńskiej. Poprzez tysiączne trudności, przechodząc od jednego niepowodzenia w drugie, biegną oboje przez cały ciąg sztuki na schadzke, na której poprostu spotykają się ze sobą. Ten sam efekt kołowy, taki sam powrót do punktu, z którego się wyszło, widzimy w jednej z nowszych sztuk. Prześladowany mąż wyrывa się ze znienawidzonego otoczenia żony i teściowej i bierze rozwód; żeni się po raz drugi i ta skombinowana gra rozwodu i małżeństwa sprowadza mu na kark dawną żonę w znacznie nieznośniejszej roli: nową teściową.

Częste powtarzanie się właśnie tego rodzaju komizmu, zwróciło na siebie uwagę filozofów. Zrobić długą drogę po to, aby mimowiednie wrócić do punktu, z którego się wyszło, to znaczy zrobić wielki wysiłek bez żadnego celu. To naprowadziło na definicję, usiłującą uchwycić istotę komizmu z tej właśnie strony. Taką jest może geneza określenia Herberta Spencera, że śmiech jest oznaką usiłowań, natrafiających na próżnię. Już Kant powiedział: „Śmiech pochodzi z oczekiwania, które się nagle obróciło w niwecz“. Przyznaję, że te definicje dałyby się w zupełności odnieść do naszych ostatnich przykładów; i tu jednak należałoby poczynić pewne zastrzeżenia, gdyż istnieje wiele bezskutecznych usiłowań, które bynajmniej nie pobudzają do śmie-

chu. Jeśli w ostatnich przykładach przedstawiliśmy istotnie wielkie przyczyny, zmierzające do małego skutku, to jednak tuż przedtem daliśmy inne przykłady, które mogłyby spowodować wprost przeciwnie określenie: wielkich skutków wynikłych z małej przyczyny. Widzimy więc, że ta ostatnia definicya nie ma większej wartości niż pierwsza. Dysproporcya między przyczyną a skutkiem, ujawniona w tem lub tamtem znaczeniu, nigdy nie będzie bezpośredniem źródłem śmiechu. Śmiejemy się z czegoś, co nam ta dysproporcya w pewnych wypadkach ujawnić może, mianowicie z jakichś specjalnych kombinacyj mechanicznych, prześwietlających po przez szereg przyczyn i skutków. Jeżeli spuścimy z oka tę kombinację, wypuścimy też z ręki jedyną nić, mogącą przeprowadzić nas przez zawilły labirynt komizmu. Jeżeli będziemy się kierowali jakąś stałą regułą, to może zdołamy ją zastosować do pewnych, należycie dobranych wypadków, na ogół jednak, reguła ta będzie wystawiona na niefortunne spotkanie pierwszego lepszego przykładu, który ją obali.

Dlaczego jednak śmiejemy się z tych mechanicznych kombinacyj? Jest to bezwątpienia rzeczą osobliwą, że historia pewnych indywiduów lub grup ukazuje nam się w danej chwili jako gra sprężyn lub sznurków, lecz skąd się bierze specjalny charakter tej osobliwości? Dlaczego ona jest śmieszna? Na to pytanie, które przedstawiało nam się już w rozmaitych formach, zawsze w ten sam sposób

będziemy odpowiadali. Sztywny mechanizm, który przychwytyjemy od czasu do czasu wpośród żywej zmienności spraw ludzkich, ma dla nas specjalne zainteresowanie, bo ujawnia nam jakby *roztargnienie* życia samego. Gdyby zjawiska mogły bezustannie uważnie czuwać nad swoim własnym biegiem, nie byłoby żderzeń, spotkań i ruchów kołowych; wszystko postępowałoby bezustannie i toczyłoby się ciągle naprzód. Taksamo gdyby wszyscy ludzie zawsze uważnie baczyli na życie, gdyby byli w ciągłej styczności z innymi, a także ze sobą, to wtedy w obrębie spraw ludzkich nic nie poruszałoby się za pośrednictwem sznurków ani sprężyn. Komizm oświecla tę stronę ludzi, z której podobni są do rzeczy; odsłania taki widok zdarzeń ludzkich, który naśladuje swoją specjalną sztywnością zwykły mechanizm, automat, słowem ruch bez udziału życia. Komizm wyraża tedy pewnego rodzaju niedoskonałość indywidualną lub zbiorową, niedoskonałość wymagającą natychmiastowej poprawy. Śmiech jest właśnie taką poprawką. Jest on jakby gestem społecznym, który podkreśla i karci roztargnienie ludzi i wypadków.

Te rezultaty zachęcają nas do dalszych poszukiwań. Zajmowaliśmy się dotychczas wynajdywaniem w zabawach ludzkich pewnego rodzaju kombinacji, właściwych zabawom dzieciennym. Jest to zupełnie empiryczny sposób rozumowania. Nadeszła jednak chwila, w której możnaby się już pokusić o dedukcję metodyczną i kompletną i sprowadzić różno-

rodne i zmienne formy komedyi do jakichś zasad stałych i prostych, widocznych tylko u źródła, w komedyi samej. Komedia, jak już powiedzieliśmy, kombinuje w ten sposób wypadki, że w zewnętrzne formy życiowe wciela jakiś mechanizm. Określmy tedy zasadnicze rysy powodujące, że życie poprzez nie widziane, zdaje się polegać na prostym mechanizmie. Wystarczy potem przejść do rysów przeciwnych, ażeby uzyskać teoretyczną definicję, (tym razem już ogólną i zupełną), wszystkich procesów komedyi prawdziwej lub możliwej.

Życie przedstawia nam się jako pewnego rodzaju ewolucya w czasie i komplikacya w przestrzeni. Rozważane pod względem czasu, życie jest ciągłym rozwojem istnienia coraz bardziej się starzejącego t. zn. nie powracającego i nie powtarzającego się nigdy. Rozważane pod względem przestrzeni, życie przedstawia naszym oczom żywoły współlistniejące, tak ściśle ze sobą związane łącznością, tak wyłącznie jedne dla drugich stworzone, że żaden z nich nie mógłby równocześnie należeć do dwóch różnych organizmów. Każda istota żywa jest więc zamkniętym szeregiem zjawisk, niezdolnych przecinać się z innymi szeregami. Wieczna zmiana wyglądu, niepowrotność, zupełna indywidualność zamkniętego w sobie szeregu zjawisk, oto zewnętrzny charakter (prawdziwy lub wydający się takim), odróżniający istotę żywą od zwykłego mechanizmu. Weźmy teraz przeciwieństwo tego wszystkiego, a dostaniemy trojakie procesy, które możnaby nazwać

*powtórzeniem, odwróceniem, przecinaniem się szere-
gów zjawisk.* Łatwo się domyślić, że te trzy pro-
cesy są zwyczajnymi i jedynymi środkami wodewilu
lub farsy.

Możnaby odnaleźć rozmałą ich mieszaninę we
wszystkich scenach, które przeszliśmy dotychczas,
a tembardziej w zabawach dziecinnych, których
mechanizm reprodukuja. Przystępując teraz do ana-
lizy tych zjawisk, sądzę, że lepiej zbadać je w sta-
nie czystym, na zupełnie nowych przykładach. Nie
nastarczy to nam zbyt wielkich trudności, bo te
zjawiska spotykamy w stanie czystym zarówno
w komedyi klasycznej, jak też w sztukach nowo-
czesnego repertuaru.

I. *Powtórzenie.* Nie mamy na myśli słowa lub
frazesu powtarzanego przez jakąś osobę, bo o tem
przedtem była mowa; lecz idzie nam tu o całą
sytuację, to zn. o pewną kombinację okoliczności,
wracających po kilka razy, które w ten sposób prze-
cinają zmienny bieg życia. Doświadczenie okazuje
nam także ten rodzaj komizmu, lecz w stanie jeszcze
niezupełnie rozwiniętym. N. p. spotykam na ulicy da-
wno niewidzianego przyjaciela; sytuacja ta nie ma
w sobie nic komicznego. Jeżeli jednak tego samego
dnia spotkam go po raz drugi, trzeci i czwarty, za-
czniemy się w końcu obaj śmiać z tego dziwnego
„zbiegu“ okoliczności. A teraz wyobraźmy sobie
szereg urojonych wypadków, wywołujących dosta-
teczne złudzenie rzeczywistości i przypuśćmy wśród

tęgo. naprzód postępującego szeregu, jedną i tę samą scenę, powtarzającą się bądź to między temi samemi, bądź też między rozmaitemi osobami: wówczas również będziemy mieli zbieg okoliczności, lecz już znacznie mniej zwykły. Tęgo rodzaju powtórzenia używają właśnie w komedjach. Jest ono tem śmieszniesze, im bardziej skomplikowana jest scena powtarzana i im to powtórzenie jest naturalniej przeprowadzonem. Te dwa warunki zdają się napozór wykluczać, zręczność autora powinna je jednak pogodzić.

Farsa nowoczesna wyzyskuje ten proces powtórzenia w najrozmaitszych jego formach. Jedną z form często będącą w użyciu jest przeprowadzenie pewnej grupy osób przez wszystkie akty, postawienie ich w najrozmaitszych środowiskach, lecz zawsze w ten sposób, aby w najróżnorodniejszych warunkach odtwarzał się ten sam szereg zdarzeń lub niepowodzeń. W kilku sztukach Moliera bardzo wyraźnie przeprowadzone jest takie powtórzenie scen. N. p. *Szkoła kobiet* po trzykroć w rozmaitych czasach powtarza ten sam efekt: I raz, Horacy opowiada Arnolfowi w jaki sposób postanowił podejść opiekuna Agnieszki, którym okazuje się właśnie Arnolf. II raz, Arnolfowi zdaje się, że uniemożliwił zamiary Horacego. III raz, Agnieszka wyzyskuje zabiegi Arnolfa na korzyść Horacego. Takie same regularne następstwo w czasie mamy w *Szkole mężów*, w *Roztrzepanym*, a szczególnie w *George Dandin*, gdzie również ten sam efekt trzy

razy się powtarza: I raz, George Dandin spostrzega się, że żona go zdradza; II raz, przywołuje teściów na pomoc; III raz, sam George Dandin przeprasza za wszystko.

Czasami ta sama scena reprodukuje się między rozmaitemi grupami osób. Bardzo często pierwszą grupę stanowią państwo, a drugą służący, którzy powtarzają w innym tonie, w stylu mniej szlachebnym tę samą scenę, którą przedtem odegrali ich chlebobawcy. Jedna część *Dépit Amoureux* jest skonstruowana według tego planu, tak samo *Amphitryon*. W zabawnej komedyjce Benedixa *Der Eigensinn* porządek jest odwrotny; państwo właśnie reprodukują scenę uporu, której służący dali im przykład.

Bez względu na to jednak, między jakimi osobami rozgrywają się te symetryczne sytuacje, istnieje głęboka różnica między komedią klasyczną, a współczesną. Cel będzie w obydwu razach ten sam, mianowicie wprowadzenie w wypadki pewnego matematycznego porządku, z zachowaniem jednak wrażenia prawdopodobieństwa t. zn. życia. Różnymi natomiast będą środki. W farsach nowoczesnych po największej części działa się wprost na rozum słuchaczy. Choćby zbieg okoliczności był jak najbardziej osobliwym, to stanie się on przecież prawdopodobnym, jeżeli go rozum uzna; aby tak się stało, trzeba go w tym kierunku powoli przygotowywać. Przeciwnie dzieje się w komediach Moliera. Powtarzanie staje się tu naturalnem, dzięki

specyjalnym skłonnościom osób działających, a nie publiczności. Każda z tych osobistości przedstawia siłę, działającą w pewnym kierunku, a ponieważ te rozmaite siły o stałych kierunkach zawsze łączą się ze sobą tak samo, więc podobna sytuacja powtarza się między niemi zupełnie naturalnym sposobem. Komedia sytuacji tak pojęta, graniczy już z komedią charakterów. Zasługuje też na miano klasycznej, jeżeli prawdą jest, że sztuką klasyczną będzie ta, która nigdy nie wymaga więcej od skutku, aniżeli włożyła w przyczynę.

II. *Odwroćcenie*. Ten drugi proces ma tyle wspólnego z pierwszym, że ograniczymy się tylko na jego określeniu, nie wdając się wcale w praktyczne zastosowanie. Jeżeli wyobrazimy sobie grupę osób w jakiejś poważnej sytuacji, to potrafimy wywołać scenę komiczną jedynie przez to, że odwrócimy sytuację i pozamieniamy role. Tego rodzaju jest podwójna scena ocalenia w „Podróży p. Perrichon“. Nie jest konieczne potrzebnem, aby obie symetryczne sceny rozgrywały się przed naszymi oczami. Wystarczy przedstawić nam jedną, jeśli tylko istnieje pewność, że myślimy o drugiej. W ten sposób śmiejemy się z podsądnego, prawiącego morały sędziemu, z dziecka, które wyobraża sobie, że może dawać nauki rodzicom, słowem z wszystkiego co da się podporządkować pod rubrykę „odwrotnego świata“.

Często pokazują nam człowieka, przygotowują-

cego sieci, w które sam wpada. Historya prześladowcy, który staje się w końcu ofiarą własnej złości, lub oszukanego oszusta jest tematem bardzo wielu komedyj. Spotykamy się z tem już w starych farsach: Adwokat Pathelin podaje swojemu klientowi jakiś kruczek, celem zmylenia sędziego; klient wyzyskuje ten kruczek, aby nie zapłacić adwokatowi. Kłótniwa żona wymaga od męża, aby on wykonywał wszelką pracę w gospodarstwie; wypisuje mu nawet wszystkie szczegóły na kartce papieru. Gdy wpada do wiadra, mąż wzbrania się ją wyciągnąć mówiąc: „tego nie ma na mojej kartce“. Nowsza literatura wytworzyła mnóstwo waryacyj na temat okradzionego złodzieja. We wszystkich tych wypadkach idzie o odwrócenie ról lub o sytuację, zwracającą się przeciwko temu, który ją wywołał.

Jeżeli jakaś scena komiczna często się powtarza, to wtedy przechodzi ona w stadyum stałej „kategorji“ lub modelu. Staje się zabawną sama przez się, bez względu na przyczyny, które spowodowały pierwotnie jej komiczność. Skutkiem tego nowe sceny, choć wcale nie komiczne, staną się niemi z chwilą, gdy przypominają tamte z jakiegokolwiek względu. Wywołują bowiem w naszym umyśle mniej lub więcej jasno obraz, któryśmy już uznali za śmieszny. Podporządkują się pod pewien rodzaj, któremu nadaje piętno jakiś oficjalnie uznany typ komizmu. Scena „okradzionego złodzieja“ jest właśnie taką kategorią. Komizm, który ta scena w sobie

zawiera, promieniuje na całą masę innych scen i wreszcie czyni śmiesznem nawet każde niepowodzenie, spowodowane własną winą, bez względu na to, jaką będzie winą, a jakim niepowodzenie. — Co więcej, śmieszną będzie nawet prosta aluzya do owego niepowodzenia, jakieś słowo, które je przypomina. „Sam tego chciałeś George Dandin“, powiedzenie to nie byłoby może tak bardzo śmiesznem, gdyby nie pogłębiały go rozmaite komiczne wspomnienia.

III. Przystępujemy obecnie do *przecinania się szeregów zdarzeń*. Jest to efekt komiczny, objawiający się w najróżnorodniejszych formach i dlatego bardzo trudno ustalić jego definicyę. Mojem zdaniem, możnaby go określić mniej więcej w następujący sposób: *Jakaś sytuacja zawsze będzie śmieszną, jeżeli należy równocześnie do dwóch, zupełnie niezależnych od siebie szeregów zdarzeń i jeżeli można ją równocześnie zrozumieć w dwóch zupełnie odmiennych znaczeniach.*

W tej chwili przychodzi nam myśl *qui pro quo*. Jest to właśnie sytuacja, mająca równocześnie dwa rozmaite znaczenia, jedno możliwe, które nadają jej aktorowie, a drugie realne, nadane jej przez publiczność. Rozumiemy istotne znaczenie sytuacji, gdyż pokazano nam wszystkie jej strony; aktorowie natomiast znają tylko jedną z nich i stąpną wszystkie ich pomyłki, fałszywe sądy o tem, co się dokoła nich dzieje i także o tem, co sami

czynią. Widzowie przechodzą od sądu fałszywego do prawdziwego; wahają się między znaczeniem możliwym i realnem, a to kołysanie się umysłu między dwiema przeciwnymi interpretacyami jest właśnie jednym z ważniejszych powodów zabawy, którą *qui pro quo* nastrocza. Nic dziwnego, że niektórych filozofów uderzyło przedewszystkiem to kołysanie się umysłu i że skutkiem tego dopatrywali się istoty komizmu w zderzeniu się, w przeciwstawieniu dwóch zaprzeczających sobie sądów. Definicja ich odnosi się tylko do nielicznych wypadków, a nawet w tych wypadkach nie tłumaczy wcale zasady komizmu, tylko jedno z jego mniej lub więcej odległych następstw. *Qui pro quo* komedii jest tylko specjalnym wypadkiem zjawiska znacznie ogólniejszego, mianowicie przecinania się niezawisłych szeregów zdarzeń; nie jest też wcale śmiesznem samo w sobie, a jest niem tylko o tyle, o ile jest *znamieniem* takiego przecinania się.

W *qui pro quo* każda z osobistości wcielona jest w pewien szereg wypadków, odnoszących się do niej, o których dokładnie jest poinformowaną i do których stosuje swe słowa i czyny. Każdy szereg, odnoszący się do pewnych tylko osobistości, rozwija się niezależnie od innych; nagle spotykają się one ze sobą i to w takich warunkach, że czyny i słowa będące częścią jednego z nich, mogłyby tak samo stosować się do drugiego. Stąd nieporozumienie, stąd dwuznaczność, które jednak nie są śmieszne same w sobie, a stają się niemi dopiero

przez to, że zaznaczają spotkanie się dwóch niezależnych szeregów. Dowodem tego jest, że autor musi nieustannie zwracać naszą uwagę na podwójny fakt niezależności i zbieżności szeregów. Osiąga on to, powtarzając ciągle fałszywą groźbę rozerwania się dwóch zbiegających się szeregów. Każdej chwili wszystko grozi zawaleniem i wszystko znowu wraca do równowagi i ta gra właśnie pobudza nas do śmiechu w znacznie większej mierze, aniżeli wahanie się umysłu między dwoma sprzecznymi twierdzeniami. Pobudza zaś nas do śmiechu dlatego, że jasno uwidocznia nam przecinanie się dwóch niezawisłych szeregów, co jest właśnie prawdziwym źródłem efektu komicznego.

\ Dlatego też *qui pro quo* jest tylko jednym z licznych objawów przecinania się szeregów; jest jednym ze środków (być może najbardziej sztucznym) uzewnętrznienia się tego przecinania. Nie jest jednak wcale środkiem jedynym. W miejsce dwóch szeregów współczesnych, możnaby też wziąć jeden szereg starszy a drugi aktualny. Jeżeli oba szeregi mogą się przeciąć w naszej wyobraźni, wtedy wprowadzie nie powstanie *qui pro quo*, efekt jednak nie przestanie być komicznym. Przypomnijmy sobie uwięzienie Bonivarda w zamku Chillon i oto mamy pierwszy szereg wypadków. Wyobraźmy sobie potem Tartarina, podróżującego po Szwajcaryi, zaaresztowanego i zamkniętego do więzienia i to będzie drugi szereg faktów, niezależny od pierwszego. Wyobraźmy sobie teraz, że Tartarin jest

przykuty do tego samego łańcucha, co Bonivard i że obie historye schodzą się ze sobą, to wtedy powstanie z tego scena bardzo zabawna, znacznie zabawniejsza od tych wszystkich, które zdołała wymyśleć wyobraźnia Daudeta. Wiele wypadków heroikomicznych dałoby się w ten sposób rozłożyć. Komiczna transpozycja zdarzeń starożytnych w nowoczesne wywodzi się z tej samej zasady.

Labiche wyzyskał ten sposób pod najrozmaitszymi postaciami. Czasem zaczyna od przedstawienia niezależnych szeregów wydarzeń i bawi się potem ich pomieszaniem i przecinaniem się wzajemnem; weźmie jakieś zamknięte koło ludzi, n. p. orszak weselny i każe im wpaść w zupełnie obce otoczenie, w które jakiś zbieg okoliczności pozwala im się wsunąć. Czasem po przez cały ciąg sztuki zachowa jedną tylko grupę osób, lecz sprawi, że niektóre z tych osób mają coś do ukrycia, zmuszone są porozumiewać się między sobą i grają w końcu małą komedję w obrębie wielkiej. Każdej chwili jedna z komedyj już ma przeszkodzić drugiej, później wszystko znowu dobrze się układa i równoległość obu szeregów trwa spokojnie dalej. Czasem znowu wsunie w realny szereg wypadków jakiś szereg idealny n. p. przeszłość, którą chcieliby ukryć i która co chwilę wkracza w teraźniejszość, aż wreszcie znowu następuje równowaga w sytuacjach, grożących co chwila rozbiciem. Zawsze jednak spotykamy dwa szeregi niezależne od siebie i zbieg ich tylko częściowy.

Nie pójdziemy dalej w tej analizie środków, którymi się posługują autorowie fars. Czy nastąpi przecinanie się szeregów, ich odwrócenie lub powtórzenie, przedmiot będzie zawsze ten sam: osiągnięcie tego, cośmy nazwali *zmechanizowaniem życia*. Bierze się jakiś szereg czynów i stosunków, powtarza go się jeszcze raz, odwraca, albo przenosi *en bloc* w inny szereg, z którym się ten szereg zbiega w kilku punktach; to wszystko są czynności wynikające z traktowania życia, jako zwykłego mechanizmu o powrotnych efektach, jako automatu, mającego do dyspozycji zawsze te same kawałki. Życie realne przemieni się w farsę wtedy, gdy wytworzy naturalne efekty tego samego gatunku t. zn., jeżeli zapomni na chwilę o sobie samem. Gdyby życie zawsze było świadomem siebie, ciągłość jego zmian nie przerwałaby się ani na chwilę, postęp byłby niewzruszony, a łączność nierozzerwalna. I w tem znaczeniu możnaby określić komizm sytuacji jako roztargnienie rzeczy lub wypadków, tak samo jak komizm charakterów indywidualnych jest zawsze jakimś podstawowem roztargnieniem osoby. Roztargnienie rzeczy lub wypadków jest czemś wyjątkowem, skutki jego są blahe, a nadto jest ono zwykle niepoprawnem, tak że rola poprawcza śmiechu nie ma tu wielkiego znaczenia. Dlatego nikomu może nie przyszłoby na myśl komizmu tego rozwijać, układać go w system i tworzyć dla niego odrębną sztukę, gdyby śmiech sam w sobie nie był przyjemnością i gdyby ludzie nie chwyтали w lot

każdej, ku niemu sposobności. W ten sposób tłumaczy się farsa, która jest w stosunku do życia realnego tem, czem pajac w stosunku do człowieka żywego, mianowicie bardzo sztuczną przesadą sztywności, zawartej w rzeczach lub wypadkach. Słabą jest nie wiążąca farsę ze życiem. Jest to raczej gra, która jak wszystkie gry rozwija się wedle wpierw przyjętej umowy. Komedia charakterów zapuszcza natomiast głębokie korzenie w bezmiar ludzkiego życia. O niej przedewszystkiem będziemy mówili w ostatniej części naszego studyum. Przedtem jednak musimy jeszcze zanalizować pewien rodzaj komizmu, podobny z wielu względów do farsy, a mianowicie komizm słów.

II.

Wytworzenie osobnej kategorii dla komizmu słów, może się wyda niejednemu rzeczą trochę sztuczną, dlatego że większość wyżej roztrząsanych efektów komicznych również wytwarzała się za pośrednictwem słowa. Co innego jednak jest komizm wyrażony słowami, a co innego komizm słowami powołany do życia. Pierwszy możnaby, ściśle biorąc, przetłómaczyć na inny język, jakkolwiek traci on część swego znaczenia, skutkiem przejścia do nowego społeczeństwa o innych obyczajach, innej literaturze, a szczególnie o innych kojarzeniach myślowych. Drugi natomiast, zawdzięczając wszystko

specyalnej strukturze zdania lub doborowi słów, bardzo rzadko nadaje się do przetłomaczenia. Komizm słów, zapomocą języka nie konstatuje roztargnienia, właściwego osobom lub rzeczom, podkreśla natomiast roztargnienie języka samego. W tym wypadku język sam staje się śmiesznym.

Prawda, że zdania nie tworzą się same przez się i jeżeli z nich się śmiejemy, to moglibyśmy przy tej samej sposobności śmiać się z ich autorów. Nie jest to jednak koniecznym warunkiem. Zdanie i słowo, mają swoją niezależną siłę komizmu, a najlepszym na to dowodem będzie, iż często nie potrafimy powiedzieć z kogo się śmiejemy, choć czujemy doskonale, że coś jest przecież przyczyną śmiechu.

Osobą, wywołującą śmiech, nie musi być koniecznie ta, która mówi. W tem miejscu należy odróżnić zwroty *komiczne* (*comique*) od *dowcipnych* (*sprituel*). Zdaje mi się, że jakiś zwrot możnaby nazwać komicznym, jeżeli wzbudza śmiech z osoby, która go wypowiedziała; dowcipnym zaś, jeżeli wywołuje śmiech z nas, albo z osób trzecich. Najczęściej trudno rozstrzygnąć, czy jakiś zwrot jest komicznym lub dowcipnym; jest on po prostu śmiesznym.

Zanim przejdziemy dalej, może należałoby zbadać zblizka to, co nazywamy dowcipem (*esprit*). Jakiś zwrot dowcipny co najmniej wywołuje w nas uśmiech, studyum o śmiechu nie byłoby więc zupełnem, gdyby zaniedbano pogłębić naturę dowcipu

(esprit) i rozjaśnić jego pojęcie. Boję się jednak, że to subtelne zjawisko należy do rzędu tych ciał, które się rozkładają pod wpływem światła.

Trzeba przedewszystkiem rozróżnić dwa znaczenia francuskiego słowa *esprit*, jedno szersze, a drugie ciaśniejsze. W najszerszym znaczeniu tego słowa, zdaje mi się, że rozumiemy przez *esprit* pewien *dramatyczny* sposób myślenia. Człowiek obdarzony owem *esprit* nie posługuje się pojęciami jakby symbolami martwymi i bezdusznymi, ale widzi je przed sobą, słyszy je, a przedewszystkiem daje im między sobą prowadzić dyalogi, jakby były żywymi osobami. Inszenizuje je, a siebie potroszę także. Naród dowcipny (*spirituel*) będzie z pewnością narodem lubującym się w teatrze. W każdym człowieku dowcipnym (*homme d'esprit*) tkwi kawałek poety, taksamo jak każdy dobrze czytający ma w sobie zdolności aktorskie. Umyślnie robię to zestawienie, bo między temi czterema określeniami łatwo da się wynaleźć związek. Ażeby dobrze czytać, wystarczy znać tę część sztuki aktorskiej, którą można pojąć rozumem; żeby natomiast dobrze grać, trzeba być aktorem z całego serca i z całej duszy. Taksamo twórczość poetycka wymaga jakby pewnego zapomnienia siebie. Człowiek dowcipny natomiast, zawsze wyziera z poza tego, co czyni lub mówi, nie zatapiając się w tem bez pamięci, bo włożył w to tylko swą inteligencyę.

Jeżeli *esprit* polega wogólności na patrzeniu na rzeczy *sub specie theatri*, to w szczególniejszych

wypadkach odnosi się przedewszystkiem do jednego rodzaju sztuki dramatycznej, do komedyi. Stąd ciaśniejsze znaczenie wyrazu, to właśnie, które nas zajmuje ze stanowiska teorii śmiechu. W tem znaczeniu nazwiemy esprit zdolnością do szkicowania *en passant* scen jakby wziętych z komedyi, do szkicowania ich tak dyskretnego, lekkiego i pośpiesznego, że wszystko już się skończyło, zanim zdołaliśmy się rozejrzeć w sytuacji.

Któż są aktorowie tych scen? Z kim ma do czynienia człowiek dowcipny? Przedewszystkiem z osobami rozmawiającemi z nim, gdy dowcip jego jest odpowiedzią na ich słowa. Często zwraca się do osoby nieobecnej, o której przypuszcza, że coś powiedziała. Najczęściej zwraca się do wszystkich ludzi, a raczej do ich zdrowego rozsądku, który umie sobie zjednać, przemieniając w paradoks jakieś pojęcie ogólnie uznane, lub posługując się zdaniem powszechnie przyjętem, albo wreszcie parodując jakiś znany cytat lub przysłowie. Porównajmy te drobne scenki między sobą, a osiągniemy prawie zawsze waryację na znany z komedyi temat: „złodzieja okradzonego“. Chwyta się jakąś przenośnię, frazes, lub rozumowanie i zwraca się je przeciwko temu, który je skonstruował lub mógł był to uczynić. Wykazuje mu się, jakoby powiedział coś, czego nie chciał i dał się skutkiem tego złapać w sidła własnych słów. Temat „złodzieja okradzonego“ nie jest jedynym. Każda

z form komizmu, które dotychczas przeszliśmy, mogłaby się zaostriżyć i przybrać cechę dowcipu.

Każdy zwrot dowcipny można poddać analizie, której aptekarska niejako recepta brzmi jak następuje: Weźmy dany dowcip, rozwińmy go najpierw w scenę z komedyi, następnie odszukajmy gatunek komizmu, pod który ta scena dałaby się podciągnąć; w ten sposób doprowadziwszy dowcip do jego najprostszycł składników, osiągniemy jego zupełne wytłomaczenie.

Zastosujmy tę metodę do klasycznego przykładu. „Twoje piersi mnie bolą“ pisała pani de Sévigné do swojej chorej córki. Jeżeli nasza teoria jest słuszną, to należy rozszerzyć ten zwrot i niejako pogrubić go, aby mógł się rozwinąć w scenę komiczną. Znajdujemy przypadkiem taką scenę gotową zupełnie w Moliera *Miłość lekarzem*. Fałszywy lekarz Clitandre, zawołany do córki Sganarella, zadowala się zbadaniem pulsu Sganarella, aby potem, opierając się na sympatyi, która powinna istnieć między ojcem a córką, bez wahania oświadczyć: „Wasza córka jest bardzo chora“. Tak wygląda powyższy zwrot, rozwinięty z dowcipu w komizm. Ażeby uzupełnić tę analizę, należy jeszcze wynaleźć, co jest właściwie komicznego w wypowiedzenia dyagnozy o zdrowiu córki po zbadaniu ojca lub matki. Wiemy już, że jedna z istotnych form komizmu polega na przedstawieniu człowieka żywego, jako pewnego ro-

dzaju ruchomej maryonетки. Aby wywołać w nas podobny obraz, pokazują nam kilka osób, zachowujących się tak, jakgdyby były połączone niewidzialnymi sznurkami, które je równocześnie w ruch wprawiają. Ten obraz właśnie nasuwa nam się w tym wypadku, gdy sympatya, którą przypuszczamy między córką a ojcem, objawia nam się w tak grubo zmateryalizowanej formie.

Rozumiemy teraz dlaczego inni autorowie, traktujący o dowcipie, musieli się ograniczyć tylko na zaznaczeniu ogromnej złożoności materiału, objętego tym terminem, a nie zdołali go nigdy zdefiniować. Istnieje mnóstwo rodzajów objawienia dowcipu, prawie tyle, co sposobów nie okazywania go. Jakże uchwycić te wszystkie cechy wspólne, jeżeli się nie zaczęło od określenia ogólnego stosunku dowcipu do komizmu? Z chwilą jednak, gdy się zdołało uchwycić ten stosunek, wszystko się odrazu rozjaśnia. Między komizmem a dowcipem odnajdziemy wtedy taki stosunek, jak między gotową sceną komedyi, a ulotnym szkicem sceny, którą należy dopiero wypracować. Ile form komizmu, tyle odpowiednich odmian dowcipu. Przedewszystkiem należy więc zdefiniować komizm we wszystkich jego formach i odnaleźć (co już samo jest dość trudną rzeczą) ową nić, łączącą jedną formę z drugą. Przez to odrazu zanalizujemy też dowcip, który nie jest niczem innym, jak tylko komizmem w stanie lotnym. Trzymając się metody odwrotnej, to jest chcąc wprost odnaleźć defi-

nicę dowcipu, znaczyłoby iść drogą pewnego niepowodzenia. Co powiedziano by o chemiku, któryby miał do dyspozycji dane ciała w swoim laboratorium, a twierdziłby, że może je zbadać tylko wedle ich lotnych śladów w atmosferze.

To zestawienie dowcipu i komizmu wskazuje nam też kierunek, w którym mamy pójść, celem dalszego zbadania komizmu języka. Z jednej strony widzimy, że nie ma istotnej różnicy między słowem komicznem a dowcipnem, z drugiej natomiast doszliśmy do wniosku, że dowcip, jakkolwiek związany z jakimś zwrotem językowym, wywołuje w nas zawsze mniej lub więcej wyraźny obraz sceny komicznej. Z tego słuszny wniosek, że komizm języka powinien odpowiadać punkt za punktem komizmowi czynów i sytuacji, że jest — jeśli się tak wyrazić można — rzutem komizmu czynów i sytuacji, dokonanym na płaszczyźnie słów. Wróćmy więc do komizmu czynów i sytuacji; zbadajmy główne procesy, mocą których go osiągnąć można; zastosujmy te procesy do wyboru słów i budowy zdań, a w ten sposób uzyskamy wszystkie możliwe formy komizmu słów i wszelkie odmiany dowcipu.

I. Powiedzieć lub zrobić coś mimowoli, jedynie pod wpływem sztywności lub też chyżości nabytej, to jest — jak wiadomo — jednym z niewyczerpanych źródeł komizmu. Dlatego roztargnienie jest istotnie komiczne; dlatego też śmiejemy się z każdego objawu sztywności, z gotowych szablonów, słowem

z machinalności w ruchach, postawie, a nawet w rysach twarzy. Czy możnaby podobny rodzaj sztywności zauważyć również w mowie? Tak jest, bezwątpienia, ponieważ istnieją gotowe formułki i stereotypowe zdania. Osoba, wyrażająca się zawsze takim właśnie stylem, byłaby bezustannie komiczną. Aby jakieś odosobnione zdanie mogło być samo przez się komicznem, na to nie wystarczy jego stereotypowość; powinno mieć jeszcze znak jakiś, po którym z łatwością moglibyśmy poznać, że zostało wypowiedzianem automatycznie. Zdarza to się tylko wtedy, gdy zdanie zawiera wyraźny absurd, grubą pomyłkę, lub też przede wszystkim sprzeczność w określeniach. Stąd ogólna reguła: *Otrzymamy zawsze zwrot komiczny, ilekroć wcielimy absurd w formę zdania uświęconego zwyczajem.*

„Ce sabre est le plus beau jour de ma vie“. (Ta szabla jest najpiękniejszym dniem mojego życia). Jeżeli przetłumaczymy to zdanie na jakikolwiek język, będzie ono prostym absurdem, podczas gdy we francuskim jest ono ponadto komicznem. Bo wyrażenie „le plus beau jour de ma vie“ jest we francuskim jednym z tych gotowych zdań, do których ucho się przyzwyczaiło. Aby je uczynić komicznem, wystarczy jasno oświetlić automatyczny sposób jego wypowiedzenia. Do tego właśnie dochodzimy, jeżeli wcielimy w nie jakiś absurd. Absurd nie jest tu wcale źródłem komizmu, jest tylko prostym, lecz skutecznym środkiem, aby nam ten komizm ujawnić.

Czasem trudniej się spostrzedz na banalności zdania, zawierającego absurd. „Je n'aime pas a travailler entre mes repas“, (nie lubię pracować w porach między jedzeniem) powiedział jakiś próżniak. Powiedzenie to nie byłoby tak zabawnem, gdyby nie przypominało jednego ze znanych przepisów higieny: „Il ne faut pas manger entre ses repas“. (Nie należy jeść poza pewnemi stałemi porami).

Czasami efekt się komplikuje. W miejsce jednego stereotypowego zdania, mamy dwa lub trzy, z których jedno wchodzi w drugie. Dla przykładu przytoczę słowa jednej osoby z Labicha: „Tylko Bóg ma prawo zabić swego bliźniego“. Zdaje mi się, że tu skojarzono dwa, często powtarzane zdania: „Tylko Bóg rządzi życiem ludzkim“, „Nie zabijaj swego bliźniego“. Te dwa zdania są skombinowane w ten sposób, że w błąd wprowadzają ucho, sprawiając wrażenie jednego z tych zdań, które się wypowiada i przyjmuje machinalnie. Stąd jakby uśpienie naszej uwagi, którą budzi nagle absurd.

Tych kilka przykładów wystarczy do zrozumienia jak jedna z najważniejszych form komizmu upraszcza się w swoim rzucie na płaszczyznę języka. Przejdźmy teraz do formy mniej ogólnikowej.

II. „Śmiejemy się ilekroć uwaga nasza zwrócona jest tylko na fizyczną stronę osoby, wtedy gdy w grę wchodzi jej strona duchowa“ oto prawo, któreśmy wypowiedzieli w pierwszej połowie na-

szej pracy. Zastosujmy to do języka. Można by powiedzieć, że większość słów ma znaczenie *fizyczne* i *moralne*, stosownie do tego, czy bierze się je w znaczeniu właściwym, czy też przenośnem. Każde słowo oznacza zrazu jakiś konkretny przedmiot, lub materyalną czynność; powoli jednak znaczenie słowa może się uduchowić w określeniu stosunku abstrakcyjnego lub czystej idei. Jeżeli by więc prawo nasze dało się tu zastosować, powinni byśmy przyjąć następującą formę: *Osiągamy efekt komiczny, ilekroć udajemy, że słyszymy właściwe znaczenie wyrazu, wtedy gdy wyraz był użyty w znaczeniu przenośnem.* Albo inaczej: *Z chwilą, gdy zwracamy uwagę na materyalne znaczenie przenośni, myśl w niej wyrażona staje się śmieszną.*

„Synowie jednej ziemi“, w tym zwrocie wyraz „synowie“ wzięty jest w znaczeniu przenośnem. Słowo to jest tak często używane w tem znaczeniu, że słysząc je, nie myślimy wcale o konkretnym i materyalnym stosunku, które każde pokrewieństwo w sobie mieści. Przyjdzie nam to na myśl, jeżeli by powiedziano: „kuzynowie jednej ziemi“, bo słowo „kuzyn“ nie jest używane w przenośni i dlatego też powiedzenie to będzie komicznem.

„Goni za dowcipem“, tak określono bardzo pretensjonalnego człowieka wobec znanego dowcipnisia. Gdyby ów dowcipniś był odpowiedział: „Nie dogoni go“ byłoby to zaledwie zaczątkiem dowcipu“, bo słowo „dogonić“ bardzo często jest używane w znaczeniu przenośnem i nie wywołuje

dość wyraźnie czysto materialnego obrazu dwóch ścigających się. Dowcipniś zapożyczył sobie tedy ze słownika sportowego wyrażenie tak konkretne, tak żywe, że prawie wywołuje sugestywę wyścigów: „Stawiam na dowcip“.

Powiedzieliśmy, że dowcip polega bardzo często na rozwinięciu czyjejs myśli do tego stopnia, że oznacza ona już coś wprost przeciwnego, i że w ten sposób mówiący właściwie sam wikła się w sidła własnych słów. Dodajmy, że temi sidłami są prawie zawsze przenieśnie lub porównania, których materialność w dowcipnych replikach wysuwa się na plan pierwszy. Przypominamy dyalog między matką a synem w jednej z nowoczesnych komedyj. „Giełda jest niebezpieczną grą, kochany przyjacielu. Jednego dnia można wygrać, a drugiego wszystko stracić. — To dobrze, będę grywał tylko co drugi dzień“. W tej samej sztuce toczy się następująca rozmowa między dwoma finansistami: „Nie wiem, czy to, co mamy zamiar zrobić, będzie bardzo lojalnem. Nieszczęsnym akcyonaryuszom wyciągamy wprost pieniądze z kieszeni... — A skądżeby pan chciał, żebyśmy je wyciągali?“

Efekt zabawny da się również osiągnąć wtedy, jeżeli spotęgujemy materialne znaczenie jakiegś odznaki lub symbolu i temu materialnemu spotęgowaniu przyznamy to samo znaczenie symboliczne co przedtem. W bardzo wesołym wodewilu przedstawiają nam jakiegoś funkcyonaryusza z Monako, którego cały mundur pokryty jest medalami, jak-

kolwiek był on tylko posiadaczem jednego. „To stąd pochodzi — powiada — że postawiłem mój medal na numer rulety, który wyszedł i skutkiem tego miałem prawo do 36-cio krotnej stawki“. Takie same rozumowanie mamy w innej komedyi, gdy mowa o 40-letniej pannie młodej, noszącej kwiaty pomarańcz na sukni: „Onaby mogła już nosić nawet pomarańcze“.

Nie doszlibyśmy wcale do końca, gdybyśmy chcieli zbadać — jakieśmy się przedtem wyrazili — rzut każdego prawa komizmu na płaszczyźnie języka. Ograniczymy się więc tylko do trzech głównych zdań, wyłożonych w poprzednim rozdziale. Wykazaliśmy tam, że pewne „szeregi wypadków“ mogą się stać komicznymi przez *powtórzenie*, *odwrócenie* i wreszcie *przecinanie się wzajemne*. Przekonajmy się, czy tak samo ma się rzecz z szeregami słów.

Jeżeli bierzemy jakieś szeregi wypadków, powtarzamy je w innym tonie lub w odmiennem otoczeniu; jeśli odwracamy je z zachowaniem jakiegoś sensu; jeśli mieszamy je w ten sposób, że ich znaczenia odnośne krzyżują się ze sobą, to to wszystko będzie komicznem, bo przedstawia życie, dające sobą kierować w mechaniczny sposób. Myśl jednak również żyje i dlatego też język, będący tłumaczem myśli, powinien być czemś żywym. Przeczuwamy więc, że jakieś zdanie stanie się śmiesznem, jeżeli odwróciwszy je, można mu nadać odmiennie znaczenie; lub gdy wyraża dwa szeregi myśli niezależne jedno od drugich; albo

gdy można przetransponować na inny ton myśl w niem wyrażoną. To są właśnie trzy prawa podstawowe tego, co możnaby nazwać *komiczną transformacją* zdań.

Te trzy prawa nie mają wcale jednakowego znaczenia ze stanowiska teoryi komizmu. *Odwrocenie* jest procesem najmniej zajmującym; zastosowanie jego musi jednak być bardzo łatwą rzeczą, bo zauważyłem, że zawodowi dowcipnicy, jeżeli tylko usłyszą jakieś zdanie, natychmiast próbują, czy nie możnaby nadać mu odmiennego sensu przez odwrócenie. Najczęściej zbija się w ten żartobliwy sposób czyjaś myśl n. p. w jakiejś komedyi Labicha jedna z osób woła do lokatora na górnem piętrze: „Dlaczego rzucasz pan tytoń z fajki na mój balkon?“ Na co ów lokator odpowiada: „Dlaczego pan kładziesz swój balkon pod mój tytoń z fajki“.

Przecinanie się dwóch szeregów myślowych w tem samem zdaniu jest niezwykle bogatym źródłem efektów komicznych. Są rozmaite sposoby wywołania tego przecinania się, to jest nadania temu samemu zdaniu znaczenia dwojakiego, niezależnego od siebie. Najpospolitszym z tych sposobów jest kalambur. W kalamburze zdaje się napozór, że jedno i to samo zdanie przedstawia dwa niezależne od siebie znaczenia; w istocie jednak w kalamburze mieszamy dwa różne zdania, korzystając z tego, że mają to samo brzmienie dla ucha. Kalambur wiedzie nas nieznacznie i stopnio-

wo do prawdziwej gry słów. W grze słów dwa szeregi myśli istotnie kryją się w jednym zdaniu, w tych samych jego słowach; korzystamy po prostu z rozmaitego znaczenia tych samych słów, używając ich raz we właściwym, a raz w przenośnym znaczeniu. Dlatego też często trudno odróżnić gry słów od metafory poetycznej lub pouczającego porównania. Podczas gdy obraz poetycki lub porównanie objawiają nam zawsze ścisły związek między językiem, a wszystkimi równoległymi objawami życia, to natomiast gra słów jest jakimś *laisser-aller* języka, który zapomniał na chwilę o swym prawdziwym znaczeniu i chciałby teraz życie stosować do siebie, zamiast wzorować na nim swój wyraz. Gra słów zdradza więc zawsze jakieś chwilowe *roztargnienie* języka i przez to właśnie osiąga ona swój efekt śmieszny.

Odwroćcie i *przecinanie* się szeregów myślowych, to są właściwie tylko igraszki dowcipu, objawiające się w grze słów. Znacznie głębszym jest komizm *transpozycji*. Transpozycja jest tem dla języka, czem powtarzanie dla komedii.

Powiedzieliśmy już przedtem, że powtarzanie jest ulubionym środkiem komedii klasycznej. Polega ono na takim rozłożeniu wypadków, że jakaś scena powtarza się bądź między temi samemi osobami wśród zmienionych warunków, bądź też w tych samych warunkach między innemi osobami. W ten sposób w języku mniej wykwintnym powtarzają służący scenę, którą przedtem odegrali ich

panowie. Myśli mają także swoje naturalne środowisko, jeżeli są wyrażone stylem zupełnie odpowiadającym ich treści i ważności. Wyobraźmy sobie teraz, że myśli te zostały przeniesione w nowe środowisko, czyli że zostały wyrażone całkiem innym stylem, przetransponowane na inny ton; wtedy rozegra się komedia w obrębie języka, który stanie się temsamem śmiesznym. Nie ma wcale potrzeby wyraźnego powtarzania tej samej myśli dwa razy, w jej znaczeniu właściwym i przenośnem. Właściwe znaczenie znamy doskonale i odnajdujemy je instynktownie, dlatego też tylko na przenośnem znaczeniu skupi się wysiłek wyobraźni komicznej. Jeżeli słyszymy przenośne znaczenie rzeczy, to natychmiast sami ze siebie dodajemy znaczenie właściwe, z czego wypływa następująca ogólna reguła: *Otrzymamy efekt komiczny przez transpozycję naturalnego wyrazu myśli na inny ton.*

Środki transpozycji są tak liczne i różnorodne; język rozporządza tak niezmiernem bogactwem tonów; komizm, od płaskiej bufonady poczynawszy aż do najwyższych form humoru i ironii, przechodzi przez tyle rozmaitych stopni, że zrzekamy się dokładnego wchodzenia w to wszystko. Wystarczy, jeżeli regułę naszą sprawdzimy tu i ówdzie w najważniejszych jej zastosowaniach.

Przedewszystkiem należy rozróżnić dwa krańcowo przeciwne tony: uroczysty i trywialny. Najgrubsze efekty osiągamy zapomocą transpozycji

z jednego tonu w drugi i stąd dwa kierunki wyobraźni komicznej.

Jeżeli ton uroczysty przetransponujemy na trywialny otrzymamy parodyę. W ten sposób określony efekt parodii przeniesiemy aż do tych wypadków, w których myśl wyrażona jest w formie trywialnej, jakkolwiek na mocy przyzwyczajenia powinna była być poważnie wyrażona. N. p. w następującym opisie wschodu słońca, zacytowanym przez Jana Pawła Richtera: „Niebo z czarnego przechodziło w kolor czerwony, podobne do gotującego się homara“. Rzeczy starożytne wyrażone w sposób nowoczesny wywołują ten sam efekt z powodu aureoli poetycznej, otaczającej klasyczną starożytność.

Komizm parodii naprowadził prawdopodobnie niektórych filozofów, szczególnie Aleksandra Baina, na myśl, by zdefiniować komizm przez poniżenie, *degradację*. Śmieszność zrodzi się wtedy „gdy przedstawia nam rzecz właściwie poważaną, jako marną i niską“. Jeżeli jednak słuszną jest nasza analiza, to poniżenie będzie tylko jedną z form transpozycji, a transpozycja znowu jednym z licznych środków wywołujących śmiech. Istnieje jeszcze mnóstwo innych i dlatego źródła komizmu należy szukać znacznie wyżej. Zresztą nie szukając daleko, łatwo dojdziemy do przekonania, że jeżeli śmieszną jest transpozycja z tonu uroczystego w trywialny, z lepszego na gorsze, to odwrotna transpozycja będzie nią może jeszcze w wyższym stopniu.

Spotykamy ją tak samo często jak tamtą. Zdaje mi się, że możnaby rozróżnić w niej dwie główne formy, wynikające z tego, czy ta transpozycja odnosi się do *wielkości* czy też do *wartości* przedmiotów.

Jeżeli mówimy o małych rzeczach w ten sposób, jakgdyby one były wielkie, to będzie to *przesada*. Przesada jest zawsze komiczną, jeżeli trwa dłuższy czas, a przede wszystkim, jeżeli jest systematyczną i wtedy istotnie wydaje się efektem transpozycji. Wywołuje śmiech z taką siłą, że niektórzy autorowie nawet zdefiniowali komizm jako przesadę, tak jak inni jako degradację. W rzeczywistości jednak przesada jak i degradacja są tylko jedną z form pewnego rodzaju komizmu. Przesada jest formą bardzo wybitną; z niej się zrodził poemat heroi-komiczny, gatunek coprawda już nieco zużyty; resztki jego odnajdujemy u tych wszystkich, którzy mają skłonność do metodycznej przesady. Samochwalstwo n. p. najbardziej pobudza nas do śmiechu swoją stroną heroi-komiczną.

Znacznie bardziej sztucznym, lecz zarazem subtelniejszym rodzajem jest transpozycja z tonu niskiego w wysoki, odnosząca się nie do wielkości, lecz do wartości przedmiotów. Wyrazić w sposób czysty myśl nieuczciwą, albo wziąć ślizką sytuację, niskie zajęcie, marne postępowanie i opisać je w wyrazach ścisłej *respectability*, to jest na ogół wzięwszy komicznem. Naumyślnie użyłem tu słowa angielskiego: bo ten sposób jest w istocie czysto angielski.

skim. Niezliczonych przykładów dostarczają nam dzieła Dickensa, Thakerey'a, wogóle cała literatura angielska. Zauważmy mimochodem, że intensywność efektu nie zależy tu od jego długości. Często wystarczy jedno słowo, jeżeli tylko to słowo odsłania nam cały system transpozycji, przyjętych w pewnym środowisku, lub jeśli wyraża nam do pewnego stopnia moralną organizację niemoralności. Zacytuję tu tylko następującą uwagę wysokiego urzędnika, wypowiedzianą do podwładnego w jednym z romansów Gogola: „Kradniesz za dużo, niżby przystało na funkcyjariusza twojej rangi“.

Ażeby streścić wszystko cośmy wyżej powiedzieli, zaznaczymy, że istnieją dwa rodzaje krańcowego zestawiania, między którymi uskutecznia się transpozycja: między czemś bardzo dużem a bardzo małym i między lepszym a gorszym. Transpozycja uskutecznia się między niemi w jednym lub drugim sensie. Zmniejszając coraz bardziej interwały, uzyskamy kontrasty coraz mniej brutalne i efekty transpozycji coraz subtelniejsze. ✕

Najogólniejszem może z takich przeciwstawień będzie przeciwstawienie życia realnego idealnemu, tego co jest — temu, co być powinno. Tu również transpozycja może iść w dwóch odwrotnych kierunkach. Czasem wyrażamy to, co być powinno, udając, że jest niemi właśnie to, co jest: na tem polega *ironia*. Czasem znowu przeciwnie, opisujemy dokładnie i szczegółowo to, co jest, udając, że właśnie tak być powinno: w ten sposób często

wyraża się *humor*. Tak zdefiniowany humor jest odwróceniem ironii. Ironia i humor są formami satyry, lecz ironia ma cechę bardziej retoryczną, podczas gdy humor naukową. Posługujemy się ironią, wznosząc się coraz wyżej do tego ideału dobra, który chcielibyśmy urzeczywistnić. W ten sposób ironia może się wewnątrznie coraz bardziej rozpalać i stawać coraz wymowniejszą. Humor natomiast schodzi coraz niżej w głąb istniejącego złego, ażeby z zimną obojętnością notować jego szczegóły. Wielu autorów, n. p. Jean Paul, zauważyło, że humor posługuje się chętnie rysami konkretnymi, technicznymi szczegółami i ścisłymi faktami; zdaje mi się, że to nie jest jednym z przypadkowych rysów humoru, lecz samą jego istotą. Humorysta jest moralizatorem przebranym za uczonego, pewnego rodzaju anatomem, który sekcjonuje, aby w nas wstręt wywołać; humor natomiast w ściślejszem tego słowa znaczeniu jest transpozycją z dziedziny moralnej w naukową.

Zmniejszając jeszcze bardziej interwały, osiągniemy coraz specjalniejsze systemy transpozycji. Tak n. p. poszczególne zawody mają swój słownik techniczny i mnóstwo osiągnano śmiesznych efektów, transponując na ten język zawodowy myśli codziennego życia. Równie śmiesznem jest zastosowanie tego zawodowego języka do stosunków towarzyskich. Tak n. p. jedna z osób Labicha wyraża się o liście z zaproszeniem, który otrzymała: „Pańskie przyjacielskie pismo z dnia 3. zeszłego

miesiąca“, transponując w ten sposób formułkę handlową: „Pańskie szanowne pismo z d. 3. b. m.“ Ten rodzaj komizmu może też osiągnąć większą głębię, jeżeli odsłania nie tylko nawyczkę zawodową, lecz także pewną wadę charakteru. Przypominam n. p. sceny z niektórych komedyj, w których małżeństwo traktowane jest jako zwykły interes i gdzie kwestye uczuć wyrażają się w sposób czysto handlowy.

Doszliśmy tedy do takiego punktu, w którym osobliwości języka są wyrazem rozmaitych osobliwości charakteru, co jest już przedmiotem studyów zawartych w następnym rozdziale. Widzimy więc że komizm języka stoi w blizkiej styczności z komizmem sytuacji i że wreszcie wraz z nim spływa się z komizmem charakterów. Język dochodzi do efektów komicznych tylko jako wytwór umysłu ludzkiego, wzorując się najściślej na jego formach. Czujemy, że żyje w nim coś z naszego własnego życia. Gdyby to życie języka było zupełnie doskonałem; gdyby nie zawierało w sobie niczego skrzepłego, ustalonego raz na zawsze; gdyby język wreszcie był organizmem zupełnie jednolitym, niezdolnym do ścięcia się w niezależne od siebie organizmy, to wtedy uchyliłby się zupełnie z pod wpływu komizmu, tak jak uchyla się z pod niego dusza o życiu harmonijnem i zrównoważonem, podobna do spokojnej powierzchni jeziora. Trudno jednak znaleźć jezioro, na którego powierzchni nie pływałyby zwiędłe i żółkłe liście; trudno znaleźć du-

sze ludzką, którejby jakieś nawyczki nie uczyniły sztywną w stosunku do siebie i do innych; trudno wreszcie o język dość giętki, dość głęboko ożywiony, dość przytomny we wszystkich swych częściach w stosunku do całości; trudno o język, któryby zupełnie uniknął *gotowych szablonów* i mógł oprzeć się mechanicznym funkcyom odwrócenia, transpozycyi i t. d., które chcieliby stosować do niego jak do zwykłej, bezdusznej rzeczy. Sztywność, szablon, mechaniczność w przeciwstawieniu do czegoś giętkiego, wiecznie zmiennego, żywego; roztarżnienie w przeciwstawieniu do uwagi; wreszcie automatyzm w przeciwieństwie do świadomego działania, wszystko to śmiech podkreśla i koryguje. Ta myśl niejako przyświecała nam w chwili, gdyśmy się zabierali do analizy komizmu. Ona była drogowskazem na wszystkich decydujących rozstajach naszej drogi i z nią wreszcie zbliżamy się do poszukiwań znacznie ważniejszych i jak mi się zdaje, znacznie bardziej pouczających. Teraz zajmiemy się analizą charakterów komicznych lub raczej określeniem istotnych warunków komedyi charakterów. Przytem postaramy się również, by to studyum przyczyniło się do zrozumienia prawdziwej istoty sztuki, jako też ogólnego jej stosunku do życia.